

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра гри на музичних інструментах

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ
АНАЛІЗУ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У ПРОЦЕСІ
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Методичні рекомендації
для здобувачів вищої освіти спеціальностей
014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»,
025 «Музичне мистецтво» денної і заочної форм навчання

УДК 781.42: [780.8:780.6] (072)
Б 94

Теоретико-методичні аспекти аналізу поліфонічних творів у процесі музично-інструментальної підготовки:
Методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти за спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)», 025 «Музичне мистецтво» денної і заочної форм навчання /
Укладачі: В. Буцяк, Н. Турко. – Рівне : РДГУ, 2023. – 33 с.

Укладачі:

Буцяк В. кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв РДГУ;
Турко Н. доцент кафедри гри на музичних
інструментах Інституту мистецтв РДГУ

Рецензенти:

Посікіра-Омельчук Н. кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри загального та спеціалізованого
фортепіано Львівської ЛНМА
імені М. Лисенка;
Цюлюпа Н. кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри естрадної музики Інституту
мистецтв РДГУ

Відповідальний за випуск:

Мазур Д. кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв РДГУ

Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти денної та заочної форм навчання з дисциплін «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Фортепіано».

*Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв РДГУ (протокол № 3 від 30 березня 2023 р.)*

*Друкується за рішенням навчально-методичної комісії
Інституту мистецтв РДГУ (протокол № 4 від 20 квітня 2023 р.)*

ВСТУП

Фахова підготовка майбутніх педагогів-музикантів нової генерації у вітчизняних закладах вищої мистецької освіти спрямована на формування в них відповідних компетентностей у розрізі освітньо-професійних програм, забезпечуючи синтез теоретичних знань, практичних умінь і навичок.

Вагому складову музичного репертуару, який опановують студенти, вивчаючи навчальні дисципліни «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Фортепіано», «Історія музики», «Сольфеджіо», «Гармонія», «Аналіз музичних форм» та ін., складають поліфонічні твори. Їхній художньо-педагогічний потенціал дозволяє формувати цілісну картину музичного мистецтва в історико-стильовому контексті, розвиває поліфонічний слух і мислення, поглиблює та систематизує теоретичні знання, практичні вміння та навички, підвищує інтерес і мотивацію до обраного фаху.

Осягнення поліфонічного твору на рівні його сприйняття, теоретичного аналізу та виконання – надзвичайно складний процес. Як показує досвід, вивчення поліфонії студентами мистецьких закладів вищої освіти різних спеціалізацій супроводжується певними проблемами, що пов'язані з існуванням протиріч між необхідним та існуючим комплексом знань, умінь і навичок, недостатнім музичним тезаурусом, відсутністю або обмеженою практикою її виконання на музичному інструменті тощо. Однією з головних причин існування означених проблем є формальний або поверхневий аналіз поліфонічних творів, а також недооцінка його художньо-педагогічного значення.

Тому головною **метою** пропонованих методичних рекомендацій є розширення та поглиблення теоретичних знань майбутніх педагогів-музикантів про поліфонічні форми, особливості їх аналізу та виконання. Вони містять систематизовану інформацію щодо історичних етапів становлення та розвитку поліфонії, особливостей її пізнання, аналізу, виконання, а також психолого-педагогічного значення для набуття відповідних фахових компетентностей. Така обізнаність забезпечуватиме формування цілісної картини

музичної культури та професійного зростання фахівців в галузі музичного мистецтва.

Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти денної та заочної форм навчання з дисциплін «Основний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», «Фортепіано» і мають сприяти забезпеченню ґрунтовності, системності й наступності в опануванні поліфонічного репертуару з музично-інструментальних дисциплін.

РОЗДІЛ 1

Загальні відомості з теорії та історії поліфонії

Реалізація багатовекторності інструментальної підготовки у мистецьких закладах вищої освіти забезпечує загальномузичний і творчий розвиток студентів, розуміння ними специфічних особливостей музичної фактури та аналізу різноманітних творів, набуття виконавських умінь і навичок.

Музика як унікальний вид мистецтва функціонує у матеріальній, звуковій, часовій і просторовій площинах. Продуктом музичної творчості слугує музичний твір – звукове втілення художнього образу засобами музичної виразності: звуками різної висоти (нотами), мелодією, гармонією, ладотональністю, метроритмом, акордами, голосами, темпом, агогікою, тембром, регістрами, динамікою, артикуляцією, орнаментикою, фігураціями, виконавськими штрихами тощо. Способом викладу та поєднання цих засобів музичної виразності у музичний твір є **фактура** (лат. *facture* – побудова, обробка). За Я. Якуб'як, до основних параметрів музичної фактури належать: «часовий – горизонталь, що визначається тривалістю певної фактурної ланки (клітини) чи певного фактурного типу, просторовий – вертикальний, що означає кількість фактурних ліній... та глибинний, котрий не фіксується у нотному тексті безпосередньо, однак існує як явище музично-психологічного порядку» [38, с. 51].

Поняття фактура суголосне з дефініцією **музичний склад** – принцип організації (конструювання) твору. З-поміж основних видів музичних складів вирізняють: монодичний (одноголосний), гармонічний (гомофону-гармонічний) і поліфонічний. Наразі сучасні музикознавці збагачують цей перелік проміжними та інтегрованими варіантами. Так, Н. Супрун-Яремко пропонує гетерофонічний (проміжний між монодичним і поліфонічним) та хоральний (багатоголосний акордово-гармонічний) – проміжний між підголосково-гетерофонічним багатоголоссям і високоренесансною імітаційною поліфонією [29, с. 16], а також мішаний – поєднання і чергування різних складів.

С. Шип, спираючись на три типи музичних складів (мелодичний, гармонічний, мелодико-гармонічний), розробив наступну класифікацію видів фактури [35, с.170–171].

Мелодичний склад	Монодійна фактура	
	Поліфонічна фактура	а) гетерофонна (варіантна) б) підголоскова в) імітаційна (інваріантна) г) контрастна
Гармонічний склад	Одноголосно-поліфонічна фактура (прихована поліфонія)	
	Акордова (хоральна) моноритмічна фактура	а) на ладофункціо-нальний основі б) на сонорній основі
	Акордова фігураційна фактура	а) ритмічно-фігурована б) мелодично-фігурована в) поліфонічно-фігурована
Мелодико-гармонічний склад	Гомофонно-гармонічна	а) гетерофонно-гармонічна б) з фігурованим фоном
	Поліфонічно-гармонічна фактура	а) гетерофонно-гармонічна б) підголосково-гармонічна і т.д.

Помітну частину музично-інструментального репертуару, як навчального, так і концертного, складають поліфонічні твори (поліфонія – від лат. *«poli»* – багато, *«phone»* – звук) – багатоголосся, одночасне звучання самостійних мелодичних голосів, де основними прийомами їх розвитку є імітація, канон, канонічна секвенція, контрапункт.

Імітація (лат. *imitatio* – наслідувати) – повторне проведення одним голосом мелодії, яка була виконана іншим голосом і фактично є своєрідною перекличкою. Серед основних видів імітації можна виділити: просту (коротку) імітацію, яка виявляється лише на початку проведення голосів; строгу – забезпечує незмінне звучання теми; вільну – передбачає інтервальні та ритмічні зміни в темі.

Канон (лат. *canon* – правило) – багатозначний термін, який позначає в музиці назву самостійного твору або поліфонічну

форму, в якій усі голоси виконують мелодію (мелодії), вступаючи по чергові. Існують прості – на одну мелодію, подвійні – на дві мелодії, потрійні – на три тощо; інтервальні та діатонічні; обернені та зворотні (ракоходні); збільшені та зменшені; нескінченні та спіральні.

Канонічна секвенція – канон, у якому повторення початкової частини мелодії відбувається щоразу на іншій висоті, яке визначається інтервалом (кроком) секвенції.

Термін «*контрапункт*» (лат. *punctus contra punctum* – крапка, нота – проти крапки, ноти) в музичному мистецтві має два рівня інтерпретації: 1) одночасне поєднання двох і більше мелодичних ліній в різних голосах; 2) назва поліфонічного твору. Як синонім до слова «поліфонія» він використовувався у XV–XVI ст., згодом – для позначення голосу чи мелодії, що супроводжує основну мелодичну лінію. Головна умова контрапункту – це артикуляційний та ритмічний контраст, при якому активна ритмічна організація мелодичного матеріалу в одному голосі поєднується з пасивним ритмічним рухом чи його зупинкою в іншому (інших).

Поліфонічна музика пройшла довгий шлях становлення та розвитку. Зародження професійного багатоголосся в Європі почалося орієнтовно в VII ст., а ранні зразки, що збереглися в трактатах, датуються IX ст., з якого й розпочинається періодизація історії поліфонії:

1. Поліфонія Середньовіччя (IX–XIV ст.)
2. Поліфонія Відродження (XV–XVI ст.)
3. Поліфонія Нового часу (бароко – XVII ст. – перша половина XVIII ст.)
4. Віденський класицизм – середина XVIII ст. – початок XIX ст.)
5. Поліфонія XIX ст. (романтизм)
6. Поліфонія XX–XXI ст.

Епоха **Середньовіччя**, яка тривала понад 400 років, позначилася домінуванням церкви та релігійних догм. Свідченням цього слугують перші зразки багатоголосної музики, які походять із монастирів Франції, Іспанії та інших країн Західної Європи, культурних та освітніх осередків тих часів.

В історії поліфонії цієї доби виокремлюють два періоди: 1) ранньополіфонічний (IX–XIII ст.), т.з. «*ars antiqua*» (старе мистецтво); 2) перехідний (XIV ст.), т.з. «*ars nova*» (нове мистецтво). В основу мелодики багатоголосних середньовічних творів покладено Григоріанський хорал. Щодо жанрів, то найбільш розповсюдженими були триголосні, пізніше чотириголосні *органуми* (від грец. *organum* – знаряддя, інструмент) різних видів: паралельні, вільні, мелізовані, метризовані. Близькими до органуму – двоголосний *гімель* (лат. *gemellus* – парний, подвійний), де голоси рухаються паралельними терціями; *фобурдон* (англ. *faux* – уявний, *bourdon* – бас, нижній голос) паралельними секстами; *дискант* (лат. *dis* – поділ, *cantus* – спів) характеризується протилежним рухом.

Починаючи з XII ст., упродовж семи століть *мотет* (франц. *mot* – слово), який з'явився у Франції, став важливим не лише церковним, а й світським твором поліфонічного складу. В його основі лежали хорал, народна мелодія чи спеціально написана композитором. Мотет вважався складним для сприйняття, відтак був призначений для підготовлених слухачів.

Водночас набули популярності також світські жанри, переважно вокальні з акомпанементом – рондо, балади, віреле, качча, мадрігал.

Відродження (Ренесанс), яке хронологічно входить у середньовічну історію Європи та охоплює період із XIV до початку XVII ст., відкриває принципово нову культурну епоху, де провідним видом духовної діяльності стає мистецтво. Неабиякого значення набуває антична культурна спадщина, однак не просте повернення та відновлення її зразків, а заклик перевершити ці досягнення.

Культура епохи Відродження утверджувала красу і велич людини, різнобічність та освіченість митця, його обізнаність у різних галузях наукових знань, філософії та мистецтві. Яскравим прикладом можуть слугувати постаті Л. Альберті – італійського архітектора, письменника, музиканта, геніальних Леонардо да Вінчі, Б. Мікеланджело.

Нове світосприйняття позначилося і на музиці, яка поступово відходила від норм середньовічного канону:

індивідуалізується стиль, удосконалюється система нотного запису, з'являється поняття «композитор», друкуються збірки інструментальних п'єс і трактати з питань інструментального виконавства, розквітає мистецтво імпровізації, формуються національні музичні школи.

Музика Відродження – період процвітання поліфонії, теоретичного осмислення та практичного втілення її основних засобів. Як і в середні віки, панівне місце посідає хорова музика з її своєрідними рисами та усталеними принципами композиційної, мелодико-гармонічної, ритмічної організації, здебільшого для хору а capella. Узагальнюється поняття «строге письмо», теоретичні норми якого були сформовані Дж. Царліно у праці «Гармонічні приписи», а композиторська реалізація – у творчості Д. П'єрлуджіні да Палестрини.

У цей період з'являються композиторські школи, найвідоміші з-поміж них: нідерландська (франко-фламандська) та італійська. Представниками нідерландської школи були композитори – Г. Дюфаї (біля 1400–1474). Й. Окегем (1425–1497), Я. Обрехт (1450–1505), Ж. Депре (1450–1624), О. Лассо (1532–1594), органіст Я. Свелінк (1562–1621). Італійський композитор римської школи – Д. П'єрлуджіні да Палестрина (біля 1525–1594), венеціанської – Дж. Царліно (1517–1590), А. Габріелі (1510–1586), Дж. Габріелі (1557–1613), К. Меруло (1533–1604). Здебільшого ці композитори писали хорові та вокальні твори, проте венеціанські композитори більш активно розвивали інструментальні жанри – токати, канцони, річеркари, створивши підґрунтя для поліфонії «вільного стилю» доби бароко.

Основними жанрами поліфонічної музики Відродження стали меси, мотети, мадригали, а також багатоголосні вокальні твори (пісні), які виконувалися під час церковної служби.

Меса – монументальний циклічний поліфонічний хоровий твір на церковні тексти латиною з визначеним порядком і літургічним призначенням частин. Повна меса (missa solemnis) переважно 5-частинна (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Пізніше з'явилися її різні варіанти з так званими змінними частинами – коротка меса (missa brevis), траурна (реквієм).

В основі *мотетів* XIII–XIV ст. лежить cantus firmus (лат. усталений, незмінний наспів) – мелодія, запозичена із

григоріанського співу або світських вокальних творів, яка звучала переважно у тенорі довгими тривалостями. В XV–XVI ст. мотет значно видозмінився композиційно за рахунок рівноправності голосів на засадах чергування імітаційного, акордового, вільного контрапунктичного розвитку.

На противагу григоріанському хоралу, протестантський хорал, одним із авторів якого був М. Лютер (1483–1546), зазвучав рідною мовою перекладених церковних співів, духовних і народних пісень. Його роль була настільки вагомою, що згодом він склав мелодико-тематичну основу поліфонічних творів багатьох композиторів, передусім Й. Баха.

Мадригал – багатоголосний вокальний твір ліричного характеру на піднесено-поетичні тексти. Як жанр світської професійної музики спочатку виконувався ансамблем солістів а capella, пізніше – з інструментальним супроводом.

Для Західної Європи XVII ст. ознаменувалось становленням капіталістичних відносин і формуванням нового типу людини. Мистецтво *Просвітництва* стало важливим чинником розвитку суспільства, наблизившись до науки, філософської думки, політики тощо. З'явилися панівні художньо-естетичні течії – бароко, рококо і класицизм, а наприкінці XVIII ст. – романтизм. У музиці продовжувалося поступове звільнення від культових форм, хоча церковна хорова та органна музика, як і раніше, була досить поширеною, проте наповнювалася світським життєстверджуючим змістом.

Кінець XVI – середина XVIII ст. у мистецтві посвідчив появу стилю **бароко** (італ. *baroco* – дивний, химерний). За 150 років його панування поліфонічна музика досягла своєї вершини у творчості Й. Баха (1685–1750), Г. Генделя (1685–1759), Д. Букстехуде (1637–1707), Й. Маттезона (1681–1764), Ж.-Ф. Рамо (1683–1764), Г. Телемана (1681–1767), Д. Фрескобальді (1583–1643).

У поліфонічній музиці, яка узагальнювала здобутки попередніх епох, склався «вільний стиль», що домінує і до тепер. У цю добу поряд із традиційними поліфонічними формами (мотет, мадригал) набувають великої популярності фуги, а також річеркари, канцони, фантазії, токати, варіації basso ostinato тощо.

Фуга (лат. *fuga* – біг, втеча, швидка течія) є найпоширенішою поліфонічною формою, яка складається з

імітаційного проведення теми (тем) у різних голосах із контрапунктичним і тонально-гармонічним розвитком. Вона пройшла тривалий період становлення: у XIV–XV ст. – це п'єса, побудована на імітації (канон), містить експозиційну частину та декілька її варіантів, а з XVI ст. – самостійний твір або частина інструментальних і симфонічних циклів, хорових творів (мес, кантат, ораторій), сюїт, варіацій.

Атрибутами фуги є тема (теми), відповідь, антитеза, інтермедія, стрета. Тема – головна музична думка, завершена мелодія, яка є «гарантом» цілісності та визначає тип фуги: однотемна, або на дві теми – подвійна, на три – потрійна тощо. Відповідь – імітація теми у домінантовій тональності. Антитеза – контрапункт до першої відповіді, яка слідує за закінченням теми у тому ж голосі та фактично є продовженням теми, а також контрапунктом до проведення теми або відповіді. Інтермедія – зв'язуючого характеру музичний матеріал фуги між проведеннями теми, що забезпечує цілісність і плинність самої форми фуги. В більшості зразків інтермедії будуються на матеріалі теми та антитези, або на новому матеріалі, який розвивається секвенційно. Стрета – імітаційне проведення теми зі вступом імітуючого голосу до закінчення проведення теми, що динамізує та прискорює музичний розвиток. Прикметно, що стрети зустрічаються не у всіх фугах.

Щодо будови фуг, то вона є доволі вільною, існують лише загальні принципи її композиції. Фуги бувають: двочастинні, у яких основним формоутворюючим показником є однаковий розмір; фуга на хорал, яка найчастіше зустрічається серед органних хоральних обробок; тричастинні фуги, де розмежування відбувається на основі тонально-гармонічних, тематичних та архітектологічних показників (каденції у всіх голосах, протяжні інтермедії, фактурні зміни тощо). Перша частина тричастинної фуги, яку багато мистецтвознавців окреслюють як експозиційну, здебільшого розпочинається з одноголосного проведення теми, за якою слідує її імітаційне проведення у всіх голосах, що сполучається з відповідями. Ознаками закінчення першої частини фуги є поява інтермедії після останнього проведення теми чи відповіді. Друга частина у тричастинній фугі розвиваючого характеру, яка містить

проведення теми та інтермедій з контрапунктичними, тонально-гармонічними, ритмічними змінами. Про закінчення другої частини свідчить проведення теми в основній тональності, а також повна чи неповна каденція. Третя заключна частина характеризується об'єднуючим підсумовуючим змістом, у якій утверджується головна тональність, ущільнюється фактура, можуть з'явитися стрети та інше. Найчастіше завершення фуги супроводжується розгорнутою каденцією.

Простішими за формою та змістом є *фугети* (маленькі фуги), як окремі твори та частини більших форм (у розробках сонатного алегро, варіаціях тощо), а також *інвенції* (лат. *invention* – винахід, вигадка) – короткі поліфонічні п'єси.

Починаючи з XVII ст., фуги об'єднуються з іншими формами у двочастинні цикли – органні та клавирні прелюдії та фуги, речитативи та фуги, а пізніше з'являються й тричастинні – з прелюдії, фуги і хоралу та ін. Проходить взаємозбагачення різних типів музичної фактури і, як наслідок, поява змішаних гомофонно-поліфонічних форм.

Окрім фуги, в інструментальній музиці активно поширюється *ричеркар* (італ. *ricercare* – розшукувати) – старовинний жанр танцювальної багатоголосної музики імпровізаційного характеру, побудований на короткій темі, яка імітаційно розвивається. Перші зразки з'явилися у нотних збірниках для лютні, а згодом – для інших музичних інструментів і голосу, як вокалізи. Поступово ричеркари стали розвинutoю поліфонічною формою, близькою до фуги.

Чакона (ісп. *chacóna* – звуконаслідування) – старовинний іспанський танець, що супроводжувався співом і грою на кастаньєтах. У композиторській творчості вона представлена як п'єса тридольного розміру урочистого характеру у формі поліфонічних варіацій на незмінну коротку тему, що починається з 2-ої долі такту.

Близькою до чакони є *пасакалія* (ісп. *pasacalle* – хода, приходити), що має також іспанське походження як пісня у супроводі гітари, яка пізніше трансформувалася у піднесений, величний маршоподібний повільний танець, виконуваний на закінчення урочистостей. Окрім цих характеристик, основними рисами пасакалії є тридольний розмір, відносно розгорнута тема,

яка починається з 3-ої долі такту і розвивається за принципом варіацій *basso ostinato*.

Канцона (італ. *canzona* – пісня) – інструментальний багатоголосний твір для органу, клавіру чи ансамблю, який сформувався на засадах світської пісні ліричного характеру в двох видах: перший містив ознаки фуги, а другий – сонати.

Слід зазначити, що у барочній музиці фугети, пасакалії, чакони часто були написані композиторами у формі *поліфонічних варіацій* – різновиді варіаційної форми, у якій музичний розвиток відбувається на основі поліфонічних засобів: поліфонізації теми та акордової тканини, введення контрапунктів, імітації тощо. Їх види позначалися композиційними підходами до теми: змінюється сама тема (пряме варіювання), змінюється супровід до теми (опосередковане варіювання). Одним із типів поліфонічних варіацій, які популярні і в сучасній музиці, – це варіації *basso ostinato* (італ. наполегливий бас). Термін *ostinato* походить від лат. *obstinatus* – впертий, наполегливий, – прийом, заснований на багаторазовому повторенні мелодичного, ритмічного звороту, гармонічної послідовності. Ця техніка зародилася у XIII ст., а перші зразки з'явилися у XVII ст. в Італії та Іспанії під назвою романеска, фолія, а в Англії – граунд.

Процес інструменталізації барочної поліфонічної музики привів до утвердження віртуозних форм – фантазій, токат, капричіо.

Назвою *фантазія* (грец. *phantasie* – уява, вигадка) були охоплені інструментальні п'єси довільної форми для органу, клавіру, а також інструментальні переклади вокальних мотетів, поліфонічні обробки хоралів і хоральних варіацій. Провідною характеристикою цих творів було поєднання переважно імітаційного викладу фактури з віртуозними пасажами та імпровізаційними елементами.

З XVI ст. популярності набуває близьке до фантазії *капричіо* (італ. *capriccio* – примха, каприз) – віртуозна п'єса довільної форми, своєрідною ознакою якої є національний колорит, народнопісенна основа і несподівані мелодичні звороти.

Становлення *токати* (італ. *toccare* – торкати) – від вступної частини твору – до самостійної форми, або складової циклічної

форми відбулося поступово. В барочній інструментальній музиці вона утвердилася як віртуозний твір імпровізаційного типу, близький до прелюдії та фантазії. Написаний він у швидкому темпі, в якому музичний матеріал викладений однаковими тривалостями і виконується, переважно, на *non legato*.

У композиторській практиці доби **класицизму** (початок XIX ст.) поліфонічні форми зустрічаються рідко, деякі з них – пасіони, одночасні хоральні обробки зникають, помітно трансформуються ораторії та меси. Як виключення – це фуги Й. Гайдна (1732–1809), фугато (як частини творів) Л. Бетховена (1770–1827), адажіо і fuga для струнного квартету В. Моцарта (1756–1791). Водночас стрімко розвиваються жанри класичної музики – симфонія, концерт, соната, у яких поліфонія, об'єднавшись з гомофонією, починає виконувати нові функції. Так, композиторами активно використовуються поліфонічні засоби для посилення глибини та драматизму, наприклад, імітаційні прийоми, канонічні секвенції в розробках сонатного *allegro* тощо.

Музична спадщина композиторів-романтиків – Й. Брамса (1833–1897), Ф. Ліста (1811–1886), Ф. Мендельсона (1809–1847), Ф. Шопена (1810–1849), Ф. Шуберта (1797–1828), Р. Шумана (1810–1856) та інших характеризується застосуванням поліфонічних прийомів для розширення виражальних засобів, оновлення композиції, тематизму та художньо-образного змісту творів різних форм і жанрів. Поліфонія входить у систему музичного романтизму, де панує гармонія і лірика через: стилізацію; поетизації минулого; програмність, що підсилює художню образність; розширення тематизму завдяки актуалізації пісенних, танцювальних народних і світських тем; посилення значення фактури, яка поліфонізуючись надає супроводу (акомпанементу) мотивно-тематичного значення.

Композитори-романтики рідко писали самостійні поліфонічні твори, хоча є поодинокі приклади фуг, які вільно трактували. Проте фуги, фугато найчастіше вводять у варіації, сонатно-симфонічні цикли, вільні форми, навіть в опери.

Поліфонічна музика **XX–XXI** ст. розмаїта за стильовими напрямками, де поліфонія займає помітне місце. Активно розвиваються традиційні поліфонічні форми, або поліфонічні частини вводяться у сонатно-симфонічні цикли, сюїти, кантати,

опери. Відбувається процес їх стилізації та оновлення у творчості зарубіжних композиторів – С. Бербера (1910–1981), А. Берга (1885–1935), А. Веберна (1883–1945), О. Мессіана (1908–1992), М. Равеля (1875–1937), А. Шенберга (1874–1951), М. Шмітта (1939–2014), П. Хіндемита (1895–1963), а також вітчизняних – В. Задерацького (1891–1953), М. Скорика (1938–2020), В. Бібіка (1940–2003), О. Яковчук (1952) та ін.

Щодо засобів музичної виразності, то в сучасній гармонії посилюється значення дисонантності, лінеарності, що сприяє більш розрізненому звучанню голосів, ускладнюється тематизм, мелодика, стає вільним метро-ритм, як формоутворюючий чинник, що призвело до появи нових поліфонічних форм – ритмічної імітації та канону, ритмічного поліостінато та ін. Особливі зміни відбуваються з тональним планом творів: активно застосовуються модуляції у віддалені тональності, бітональність, політональність, модальність, додекафонія, звукоряди особливої структури (цілотонні, тон-півтонні).

Таким чином, еволюційні ступені розвитку поліфонії стверджують її вагомий роль у музичній культурі. Її тематичне, художньо-образне, композиційне розмаїття, широкий діапазон засобів музичної виразності мають виключне значення для естетичного виховання підростаючого покоління та підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

РОЗДІЛ 2

Психолого-педагогічне значення вивчення поліфонії

Осягнення музичного твору відбувається на двох рівнях – об'єктивно-історичному та індивідуально-особистісному: якщо перший характеризує розуміння його художньо-образного змісту в історико-стильовому, жанровому, виконавському аспекті, то другий – усвідомлення значення цього твору для особистісного та професійного розвитку. Воно охоплює три взаємодоповнюючі етапи – сприйняття, аналіз, виконання на основі пізнання константних (жанр, форма, фактура) та змінних (історичний, індивідуальний стилі) особливостей.

Сприйняття музичного твору – це етап знайомства, емоційної реакції, «розкодування», коли формується інтерес,

враження, його початкова оцінка. Ми розглядаємо сприйняття музичного твору як індивідуальну, первинну емоційну реакцію, що значною мірою розкриває характер його освоєння, глибину теоретичного осмислення та виконавського відтворення.

Відомо, що музичний слух – складна сенсорна система, що «забезпечує відображення зовнішнього світу у всьому його звуковому розмаїтті, цілісне, осмислене та узагальнене сприйняття, що нерозривно пов'язане з усім розвитком музичної культури» [33, с. 59].

З позиції дослідження музичного слуху як психологічної та мистецтвознавчої категорії, виокремилися два підходи: у вузькому значенні музичним слух – це сприйняття звуковисотності, динаміки, тембру, а також інших засобів музичної виразності – інтонації, метро-ритму, форми, фразування тощо; у широкому – музичний слух виходить за межі відчуття та сприйняття музичних звуків чи музичної тканини, характеризуючи здібності особистості уявляти, сприймати й інтерпретувати художній зміст твору. Б. Теплов, вивчаючи ці форми музичного слуху, дійшов висновку, що їх засадою виступають дві здібності – ладове чуття, як перцептивний (емоційний) компонент музичного слуху і музичне слухове уявлення, як репродуктивний (слуховий) його компонент [30, с. 211].

Сприйняття та інтерпретація поліфонічної і багатоголосної музики потребує розвиненого **поліфонічного слуху**. Науковці розглядають його як різновид музичного (гармонічного) слуху (А. Островський, П. Сладков) і як музичну здібність (А. Каузова, Б. Теплов, Г. Ципін), де вищим її видом є гармонічний слух, що розвивається на основі мелодичного в процесі роботи над багатоголосною музикою. Окремі аспекти розкрито у доробку вчених, зокрема: характеристика його складових (А. Каузова, З. Рік, Б. Теплов); вікові особливості розвитку (З. Рінкявічус, Л. Степанова); специфіка формування у різних видах музичної діяльності чи у процесі вивчення конкретних музичних дисциплін (Н. Беличенко, С. Пермінова, Л. Степанова) та ін.

Поліфонічний слух – складний багатокомпонентний концепт, що поєднує у собі: мелодичний, гармонічний, ритмічний, тембральний слух, мислення, увагу, пам'ять, музично-слухові уявлення та ін. Окрім цього, до його складових

входить ще *архітектонічний слух*, що є результатом розвитку абсолютного та внутрішнього слуху музиканта, а також здібність чути голосоведіння і відчувати співвідношення акордів між собою, тональне та ритмічне; здібність, завдяки якій музикант інстинктивно відчуває закони краси і логічного зв'язку мелодичних і гармонічних послідовностей, які осмислюються та висвітлюються. «Якщо вища слухова здібність разом з природним архітектонічним слухом і відчуттям музичної логіки прикрашаються винахідливістю, що виходить із внутрішньої потреби творчості, то таку вищу здібність можна назвати композиторським або творчим талантом» [3, с. 34].

Узагальнюючи різні дефініції поліфонічного слуху, С. Кваша трактує його як «фізично психологічну здібність до цілісного і водночас диференційованого сприйняття та контролювання розвитку кожного голосу в єдності з іншими, а також здатність відтворювати музику поліфонічного складу» [16, с. 179].

Ми визначаємо поліфонічний слух як здатність до цілісного та водночас диференційованого сприйняття, осмислення і відтворення на музичному інструменті чи голосом із музичним інструментом декількох мелодичних ліній (голосів) з такими показниками:

- виразне та осмислене виконання на музичному інструменті зразків багатоголосної і поліфонічної музики;
- розрізнення «на слух» видів багатоголосся та поліфонії (підголоскова, імітаційна, контрастна, змішана);
- утримування постійного слухового контролю за розгортанням поліфонічної музичної тканини;
- оперування відповідним понятійним апаратом.

Так поліфонічний слух формується при сприйнятті багатоплановості багатоголосної тканини, у процесі пізнання, аналізу специфічних особливостей і методичних засад її інтерпретації. Удосконалення поліфонічного слуху триває впродовж усієї професійної діяльності.

Опанування поліфонії – мисленнєвий процес, у результаті якого пізнається та осмислюється художньо-образний зміст, засоби музичної виразності та виконавські особливості творів. В

його основі лежить узагальнене та опосередковане відображення дійсності через її аналіз і синтез, чуттєве пізнання, що виникає на основі практичної діяльності.

Поліфонічне мислення проявляється у здатності диференційовано-цілісно сприймати та відтворювати звучання декількох мелодичних ліній, музичних тем, голосів, а в ширшому розумінні – паралельний розвиток декількох фактурних пластів з їх політональним, поліладовим, полігармонічним, поліритмічним, політембровим розмаїттям. Забезпечує цей процес **музично-слухові уявлення** – «переробка слухових вражень» як результату попереднього досвіду музичної діяльності, що трансформує художній задум у звукову реальність (Б. Теплов). Вони слугують механізмом цілісного сприйняття музичного твору, що містить: звуковисотне розрізнення, ритмічну організацію, тембральне забарвлення, які підпорядковані інтонації. Своєю чергою, інтонація (семантична одиниця в музиці), «виступає як змістовний осередок формотворення і має відносно самостійне виразове значення», що визначає характер (манеру, стиль, тону) висловлювання та забезпечує осмислення висотної організації якості звуковираження у словесному та музичному мовленні (в останньому випадку – висотне співвідношення і зв'язок музичних творів у єдності з їх ритмічною організацією) [21, с. 9].

Слухові уявлення музиканта не бувають ізольованими від інших уявлень – зорових, моторних, асоціативних тощо, адже вони виникають у результаті сприйняття та переробки інформації, яка надходить з різних органів чуття та фактично є їх підсумком. У науково-методичній літературі це поняття трактується у двох площинах: як специфічна здібність відтворювати музичну тканину очима (загальноприйняте правило «бачу, чую, граю»), і як сприйняття, запам'ятовування та відтворення музичного твору *внутрішнім слухом* – «озвученням» музичного твору без допомоги інструмента чи голосу. Він (внутрішній слух) забезпечує можливість вільно оперувати музично-слуховими уявленнями, що формуються на засадах попереднього досвіду сприйняття музики, хоча й мають вибірковий характер. Слухові уявлення також пов'язані з *руховими діями*, коли починає чути виконавський апарат, що

уможливило цілісне сприйняття та осмислене відтворення художнього змісту музичного твору.

Розвиток умінь та навичок виконання поліфонічної музики потребують часу та тривалої планомірної роботи, що доволі часто супроводжується проблемами. Це стосується диференційованого звучання голосів і цілісності виконання музичного зразка при різному фразуванні кожного голосу, різній артикуляції, неспівпадінні шрихів, ритмічного малюнку та динамічного плану. Деякі музиканти відчують поліфонічність викладу, але у їх сприйнятті та виконанні домінує верхній голос. Також унеможливило продуктивну роботу за музичним інструментом невміння надовго зосереджувати та утримувати стійку слухову увагу. З цього приводу Г. Ципін зазначав, що саме увага, її об'єм, стійкість, здатність до концентрації і водночас до гнучкості, рухливості, розподільності визначає якість поліфонічного слуху, рівень його професійної розвиненості [33, с. 58–59].

Результативність вивчення поліфонічного репертуару забезпечується раціональним поєднанням теоретичних знань із виконавською практикою, обґрунтованою системою пізнавальної й творчої діяльності. Йдеться не лише про поліфонічні твори для сольного виконання, але й для інструментальних ансамблів, акомпанементів, перекладів для фортепіано партитур (хорових, оркестрових, оперних), інструментальних і вокальних творів, музичних зразків із збірок з сольфеджіо (двоголосного, стильового, поліфонічного), гармонії та ін.

Зауважимо, що вивчення поліфонічних форм у процесі музично-інструментальної діяльності потребує індивідуального, комплексного підходів. Тому важливо вирішувати освітні завдання з огляду на музичні здібності здобувача вищої освіти, його довузівську музичну підготовку задля створення індивідуальної траєкторії розвитку з використанням репертуару, що акумулює інструментальні твори різних жанрів і стилів із поліфонічно насиченою фактурою, а також спеціальні – партитури, зразки багатоголосного, стильового сольфеджіо, ансамблі, акомпанементи та ін.

Що стосується поліфонічного репертуару, то він різноманітний і багатоплановий. Ця розмаїтість, її

«безпосередньо художньо-естетичне й аналітичне засвоєння, що супроводжується власними виконавськими діями, і створює ті особливо вигідні умови для формування-розвитку музиканта» [33, с. 17]. При цьому навіть виконання простої мелодії з акомпанементом потребує диференційованого звучання: рельєфного виділення головної теми та приглушення акомпанементу. Такий розподіл звучання фактури неможливий без функціональних проявів поліфонічного слуху та мислення і ретельної, планомірної роботи за музичним інструментом.

Для якісного засвоєння поліфонічного репертуару слід, насамперед, навчитися сприймати багат шаровість, поліфонічність фактури, прослідковувати не лише за рухом (горизонтальним і вертикальним) мелодичних ліній (голосів) та акомпанементом, а цілісно відтворювати на музичному інструменті й у поєднанні з голосом усі ці елементи. Одночасно з удосконаленням технічних умінь і навичок, треба працювати над якісним звукоутворенням. Постійний слуховий контроль і розвиток уміння чути та вирізняти деталі безпосередньо пов'язані з формуванням уміння звукового розрізнення, відчуття звукової перспективи.

Отже, необхідно забезпечити поступальність і планомірність музично-інструментального навчання, доцільний добір навчального матеріалу – інструктивного та художнього, застосування дієвих методів і прийомів, що сприятимуть глибокому осягненню поліфонічних і багатоголосних творів, оцінці їх художнього, розвивального та освітнього сенсу для особистісного розвитку та майбутньої професійної діяльності.

РОЗДІЛ 3

Методична модель аналізу поліфонічних творів у процесі музично-інструментальної підготовки

У процесі фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів важливу роль відіграє **аналіз** (від лат. *analysis* – розкладання, розчленування) музичних форм як окрема навчальна дисципліна та необхідна складова пізнання художнього змісту, засобів виразності конкретного твору, зокрема і поліфонічного.

В Енциклопедії сучасної України термін «музичний аналіз» трактується як теоретична галузь музикознавства, що фокусується на будові музичного твору, його процесуально-драматургічних властивостях, особливостях і специфіці функціонування всієї системи музично-виражальних засобів – елементів музично-естетичної цілісності. Кожен із цих елементів (мелодія, гармонія, фактура тощо) може стати предметом спеціальних аналітичних досліджень (аналіз інтонаційний, гармонічний, поліфонічний та ін.). Водночас музичний аналіз існує як окрема навчальна дисципліна, яка вивчає загальну композиційну логіку твору, принципи організації музичної форми та окремих засобів музичної виразності, пов'язаних із музичними жанрами та стилями, історико-культурним контекстом, а також допомагає опановувати методи розкриття та характеристики специфічного художнього змісту музичного твору [19].

Питання аналізу музичних форм не втрачає своєї актуальності, а їхня невичерпність демонструє зміст досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних науковців. В Україні ще на початку ХХ ст. у закладах мистецької освіти аналіз музичних форм став невід'ємним компонентом професійної підготовки, тобто не лише методом пізнання музичного твору, а й теоретичною дисципліною. Основоположну роль у цьому процесі відіграв музикознавець, піаніст, педагог, композитор, музично-громадський діяч Б. Яворський. Його послідовник В. Цуккерман став фундатором комплексного методу аналізу. Практичні напрями здійснення аналізу музичних творів у стильовому плані окреслили Н. Горюхіна, І. Котляревський, Н. Орлова, С. Шип та ін. У взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості це питання розглядалося В. Москаленком. У низці останніх досліджень (О. Бурська, О. Горбач, І. Гринчук, Г. Дідич, О. Котляревська) прослідковується тематика, суголосна із пошуком шляхів оптимізації цієї діяльності.

Пізнання музичного твору як результату творчої діяльності його автора (авторів, зокрема композитора, поета) сучасні дослідники розглядають крізь призму історико-стильового, художньо-естетичного, музично-теоретичного та

виконавського значень. Помітну роль у цьому процесі відіграє мисленнєва діяльність, що сприяє розвитку дослідницьких умінь і не тільки. Так, І. Гринчук та О. Горбач увиразнюють аналіз музичних творів як аналітико-інтерпретаційну діяльність, яка спрямована на «сміслову узагальнення, що «розкодовується» через рух пізнання у глибину підтексту. Відповідно музичний текст, будучи одночасно закритою і відкритою системами, є і своєрідним підсумком (матеріальною формою буття твору), і початком (множинністю його інтерпретацій) [9].

Відтак можна виокремити різні види музичного аналізу, якими найчастіше послуговуються у практиці фахової підготовки студентів різних спеціалізацій. Проаналізуємо їх детальніше.

Цілісний аналіз передбачає розкриття художнього-образного змісту твору, засобів музичної виразності, композиційного плану, формоутворюючих чинників крізь призму епохи, композиторського стилю та виконавських традицій і новацій. Цілісному аналізу поліфонічного твору сприяє його прослуховування у якісному виконанні викладачем чи професійними виконавцями, а також порівняльний аналіз різних трактовок. Це передбачає накопичення слухового досвіду, встановлення співвідношення виконавських засобів музичної виразності з нотним текстом, авторськими та редакторськими ремарками, визначення меж інтерпретаційної свободи тощо. По суті, порівняльний аналіз стимулює формування власного ставлення до твору та оцінних суджень.

Музично-теоретичний (музикознавчий) аналіз спрямований на дослідження всіх складників музичної форми, особливостей засобів музичної виразності, композиційних і жанрових характеристик. За цих умов важливим є вивчення музикознавчої літератури, біографічних джерел щодо епохи, коли він був створений, стилю композитора, історії написання твору, його місця у творчій спадщині автора, країни, стильового напрямку.

Закономірно, що в освітньому процесі, вивчаючи індивідуальні фахові дисципліни, лівову частку інформації про музичний твір студент отримує від викладача у готовому вигляді. Проте, як відомо, її успішне засвоєння залежить передусім від індивідуальних можливостей студента, а також його здатності до самостійної мисленнєвої, дослідницької,

творчої діяльності та спроможності до актуалізації набутих знань, умінь і навичок із різних курсів.

Емоційно-змістовний аналіз характеризується розкриттям змісту музичного твору як втіленого у ньому світовідчуття, емоційних станів і настроїв. Він сприяє поглибленню естетичного сприйняття та розширенню ціннісних орієнтацій [12]. Такий вид аналізу містить характеристики всіх елементів художньо-образного змісту та емоційного контексту, як-от підйоми і спади емоційного напруження, зміни станів, кульмінації тощо.

Художньо-педагогічний аналіз спрямований на розкриття художньо-образних характеристик твору та визначення його педагогічного потенціалу. Він передбачає: відомості про епоху, композитора, стиль, художньо-образний зміст (програму, образну систему, характер тощо), засоби музичної виразності; характеристику особливостей сприйняття, виконання твору та шляхи подолання труднощів; оцінку педагогічної мети його вивчення.

Музично-виконавський аналіз розглядає виконавські стильові та жанрові особливості інтерпретації твору, традицій та сучасних досягнень, а також постановки низки завдань (оформлення кульмінацій, шляхи подолання складних у технічному плані місць, доцільної педалізації тощо).

Інтерпретаційний аналіз, за Б. Яворським, пов'язаний із дослідженням композиторського задуму твору, його художньо-образного змісту та стильових особливостей, розкриваючи водночас:

- конструкцію (ладова схема – стійка, балансування або нестійка);
- композицію – здійснення ладової схеми у вигляді співставлення принципів динамічних, тембрових, регістрових, інструментальних тощо;
- оформлення (звукове, голосове, інтонація);
- спосіб викладення: монолог, діалог, оповідання, поема, драматичний твір;
- послідовність розгортання (зачин, зав'язка, перипетії, кульмінація та розв'язка, кінцівка) [1, с. 69].

Варто зауважити, що здійснення аналізу поліфонічних форм базується на відповідних методах і прийомах. Так, важливим засобом стимуляції мисленнєвої діяльності та сприйняття є *порівняльно-зіставляльний метод*. З огляду на те, що в деяких студентів, переважно початкових курсів, відсутній досвід виконання поліфонії, він спрямований на розкриття початкового чуттєвого образу творів, визначення його емоційного характеру, порівняння і зіставлення засобів музичної виразності, виконавських особливостей тощо.

Зауважимо, що в процесі аналізу інструментальних поліфонічних творів значно простіше виявити їхню стильову спільність, аніж проводити стильові аналогії між хоровою, оркестровою, оперною та іншою музикою.

Для глибшого розуміння специфіки поліфонічних творів, а також задля розвитку поліфонічного слуху доцільно послуговуватись *методом звукового аналізу*, суть якого полягає в тому, що, змінюючи окремі засоби музичної виразності (темп, ритм, регістр тощо), можна створити різні проблемні ситуації, вирішення яких забезпечуватиме уважне вслухання студентів у звукову, інтонаційну та артикуляційну палітру поліфонії, тембральне та динамічне забарвлення голосів.

Інтонаційний метод базується на досягненні інтонаційно-мовних та рухових компонентів життєвого досвіду здобувачів освіти. Близькість мови та музики (спільність звукової лінії інтонації, розподіл сили звучання тощо) забезпечують перенесення вербального досвіду на сприйняття поліфонічних форм. Наприклад, Г. Дідич розглядає мелодику музичної мови та мовної інтонації за трьома ознаками: 1) монотонність, залежно від умов, демонструє урочистість, велич, гідність, владність, або байдужість, впертість, смуток тощо; 2) хроматизм – співчуття, молитва, жалість, або фальш; 3) лади – пасивні та активні емоції [11].

Метод моделювання використовується у ході сприйняття та аналізу музичних творів як засіб пізнання, вивчення та інструмент контролю за цими процесами. Зважаючи на це, існують різні системи моделювання, як-от: графічна – кольорове зображення мелодичного малюнка голосів у їхньому поєднанні, інших елементів поліфонії, що дає можливість, співставляючи фарби, відтінки і тонові переходи, відобразити розвиток

поліфонічної фактури; моторна – тактування, диригування, маршування, танцювальні рухи; словесна – вербальна характеристика змісту твору [2].

Систематизуючим чинником, який забезпечує усвідомлення історичного генезису музичних явищ, їхньої наступності та причинно-наслідкових зв'язків у контексті естетичних ідеалів епохи, закарбованих у конкретному поліфонічному творі, є *історико-стильовий підхід*. Пізнання поліфонічного твору в об'єктивно-історичному та індивідуально-особистісному контексті розвитку провідних рис образної системи, засобів музичної виразності конкретної епохи та стильового напрямку потребує ґрунтовних знань відповідного понятійного апарату як загальномузичного, так і спеціального.

Будь-який із перерахованих вище методів і підходів до аналізу поліфонічного твору в процесі музично-інструментальної підготовки не обмежується детальним опрацюванням нотного тексту, форми, будови, засобів музичної виразності тощо, а спрямований передусім на формування індивідуальної моделі його сприйняття та інтерпретації. У зв'язку з цим аналіз музичних творів розглядається нами як мисленнєва інтеграційна діяльність, що забезпечує музично-виконавський розвиток студентів, стимулюючи їхній пізнавальний інтерес, емоційний, оцінний та творчий потенціал.

Узагальнюючи теоретичний і практичний досвід у царині аналізу поліфонічних форм в інструментальному класі, ми пропонуємо *поетапну модель аналізу поліфонічних форм*, яка допоможе більш глибоко осягнути зміст поліфонічної форми, її стильові та виконавські особливості.

I етап – художньо-стильовий:

- історична епоха, стиль;
- біографічні відомості про композитора;
- характеристики композиторського стилю та творчої спадщини;
- історія написання твору;
- художньо-образний зміст, драматургія, характер;
- жанрова характеристика;
- авторські та редакторські ремарки.

II етап – музично-теоретичний (музикознавчий):

- композиційні особливості (форма) твору, функції та характеристики його частин, фактура, фразування;
- характеристика теми (тем), голосу (голосів), особливостей їх розвитку (голосоведення), інтервальний склад, інтонація, кульмінації, супровід (акомпанемент);
- ладотональний, гармонічний, динамічний плани, темп, розмір, метро-ритм, артикуляція;
- педаль.

III етап – інтерпретаційний (виконавська реалізація композиторського задуму):

- художньо-образна, стильова і жанрова відповідність;
- цілісність виконання;
- спосіб викладення (за Б. Яворським): монолог, діалог, оповідання, поема, драматичний твір;
- визначення меж виконавської свободи;
- якість звукоутворення, педалізації;
- труднощі та методи їх подолання (технічні, артикуляційні, темпові, динамічні та ін.);
- виконавська культура;
- оцінка педагогічної мети вивчення твору.

Пізнаючи поліфонічні твори, відштовхуючись від музикознавчих характеристик та рекомендацій педагога у процесі їхнього аналізу, студенти мають пройти шлях від сприйняття, емоційної оцінки, пізнання авторського задуму, художньо-образного змісту та засобів музичної виразності до стилевідповідного виконання та самостійного педагогічно спрямованого осмислення. Така обізнаність в особливостях поліфонічних форм, історичних етапах становлення та розвитку, усвідомлення їхньої наступності та причинно-наслідкових зв'язків забезпечуватиме формування цілісної картини музичної культури та професійного зростання майбутніх фахівців.

ВИСНОВКИ

Вивчення поліфонії у процесі музично-інструментальної підготовки студентів у закладах вищої мистецької освіти забезпечує розвиток поліфонічного слуху, мислення, музично-слухових уявлень, розширення музичного кругозору, усвідомлення її пізнавального, виховного, розвивального значення.

Цілеспрямоване та послідовне наповнення змісту музично-інструментальної підготовки різноманітними поліфонічними та багатоголосними творами, опанування методами і прийомами їх аналізу, а також творче використання набутих знань, умінь і навичок у виконанні, забезпечуватиме формування фахових компетентностей майбутніх спеціалістів в галузі музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв Ю.В., Джура О.Ф. (2009). Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського: монографія. Київ. 128 с.
2. Буцяк В., Яковенко Л. (2005). Анотація на музичний твір: методичні рекомендації. Рівне: РДГУ. 42 с.
3. Водолєєва Н. (2020). Стильові особливості музичної архітектури у творах С. Прокоф'єва: дис. ... канд. мистецтва: 17.00.03 / Національна музична академія імені П.І. Чайковського. Київ. 191 с. URL: knmda.com.ua/wp-content/uploads/vodoleeva-dysertatsiya.pdf (дата звернення 19.05.2022).
4. Воробкевич Т. (2001). Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА. 244 с.
5. Галыгина А.В. Полифония как диалог между эпохой барокко и современностью. *Наука и школа*, 2, 184-191. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/polifoniya-kak-dialog-mezhdu-epohoybarokko-i-sovremennostyu>.
6. Герасимович Д.М. (2001). Методика навчання гри на фортепіано. Київ. 59 с.
7. Годзик С.П., Курілова І.П. (1996). Поліфонія: навчально-методичний посібник. Рівне: РДІК. 77 с.
8. Гончаренко С.У. (1997). Український педагогічний словник. Київ : Либідь. 326 с.
9. Гринчук І., Горбач О. (2013). Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина XX – початок XXI століть): навчально-методичний посібник. Тернопіль: Астон. 96 с.
10. Гузій Н.В. (2004). Основи педагогічного професіоналізму: навч. посібник. К.: НПУ імені М. Драгоманова. 155 с.
11. Дідич Г. Художньо-педагогічний аналіз музичних творів як засіб естетичного виховання підлітків: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ. 23 с.
12. Єрьоміна О., Сердюк, С. (2000). Формування естетичного сприйняття музики (з досвіду роботи). *Мистецтво та освіта*. № 1. С. 39–41.

13. Задерацкий В. (2008). Музыкальная форма. Вып. 2. М.: Музыка. 528 с.
14. Зиско В.В. Робота над поліфонією у фортепіанному класі. Електронний ресурс Режим доступу: <http://intkonf.org/zisko-vv-robota-nad-polifonieu-u-forteplannomu-klasi/>
15. Кашкадамова Н. (1998). Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVI ст. Тернопіль: СМП Астон. 245 с.
16. Кваша С. (2018). Поліфонічний слух як предмет теоретичного осмислення в сучасній музичній науці. *Молодий вчений*. № 11 (63). С. 178–181
17. Корженевський А. (1981). До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. Київ : Музична Україна. С. 29–34
18. Костюк О.Г. (1986). Про теорію музичного сприйняття: музичне сприйняття як предмет дослідження. Київ : Наукова думка. 128 с.
19. Котляревська О. (2001). Аналіз музичний. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-44035> (дата звернення: 05.02.2023).
20. Літературознавчий словник-довідник (2007), 2-ге видання (доповнене). Київ: Видавничий центр «Академія». 752 с.
21. Маркова Е.Н. (1998). Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. К.: Музична Україна. 183 с.
22. Полатайко О.М. (2012). Формування художньо-образного мислення студентів у курсі «Методика викладання художньої культури»: навчально-методичний посібник, Київ: НПУ імені М. Драгоманова. 164 с.
23. Полатайко О., Сяо Лі (2016). Діалектичний аспект формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 20 (25). К. С. 28–34.
24. Ринкявичус З. (1979). Воспринимают ли дети полифонию? Л.: Музыка. 64 с.
25. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.О. (1992). Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ. 12 с.
26. Сибірякова-Хіхловська, М. (2009). Визначення рівнів сформованості досвіду сприйняття поліфонії в майбутніх учителів музики: науково-методичний, інформаційно-освітній журнал, 3(4), С. 92–99.
27. Сибірякова-Хіхловська М.І. (2007). Формування досвіду сприйняття поліфонії у майбутніх учителів музики: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. пед. наук. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. 19 с.
28. Синицын В.М. (2000). Обучение полифоническому мастерству на материале двухголосных инвенций Й.С. Баха. Винница. 30 с.
29. Супрун-Яремко Н.О. (2014). Поліфонія. Вінниця: Нова Книга. 512 с.
30. Теплов Б.М. (1985). Избранные труды. Т. 1. Москва: Педагогика. 328 с.
31. Тилик І.В. (2017). Поліфонія: музично-теоретичний практикум для студентів ф-ту муз. мистецтва спеціалізації хор. диригування. К.: Видавництво Ліра-К. 68 с.
32. Хань Ле (2019). Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стильовим підходом : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. пед. наук. Сумський державний педагогічний ун-т ім. А.С. Макаренка. Одеса. 20 с.
33. Цыпин Г.М. (1984). Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 176 с.
34. Цюлюпа Н.Л. (2009). Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Київ. 20 с.
35. Шип С.В. (1998). Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. К. :Заповіт. 368 с.
36. Шульгина В.Д. (1981). Про курс методики навчання гри на фортепіано. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. Київ. С. 25–28.

37. Яковенко Л. П. (1997). Активізація мислення студентів у процесі вивчення музичних творів напам'ять: методичні рекомендації. Рівне. 24 с.
38. Якуб'як Я. (1999). Аналіз музичних творів (Музичні форми). Підручник. Ч.І. Тернопіль : СМП «АСТОН». 208 с.

Для нотаток:

Для нотаток:

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I.	
Загальні відомості з теорії й історії поліфонії	5
Розділ II.	
Психолого-педагогічне значення вивчення поліфонії	15
Розділ III.	
Методична модель аналізу поліфонічних творів у процесі музично-інструментальної підготовки	20
Висновки	27
Література	28

Навчальне видання

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ
АНАЛІЗУ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У ПРОЦЕСІ
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ**

Методичні рекомендації
для здобувачів вищої освіти спеціальностей
014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»,
025 «Музичне мистецтво» денної і заочної форм навчання

Укладачі:
Буцяк В.І., Турко Н.Є.

Комп'ютерний макет та верстка:
Федорук Л.М.

Формат 60х90 1/16. Папір офсетний.
Підписано до друку 20.04.2023 р.
Ум. др. арк. 1,37. Гарнітура Time New Roman.
Зам. № 673/2.

*Віддруковано у відділі
інформаційного та технічного забезпечення
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12*