

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут мистецтв  
Кафедра естрадної музики

**МИХАЛЬЧУК ЛЕСЯ ВОЛОДИМИРІВНА**

Магістерська робота

**Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення  
піаніста як однієї з складових цілісного  
виконавського процесу  
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

Науковий керівник – кандидат  
педагогічних наук, доцент  
**Цюлюпа Н. Л.**

Рецензент - кандидат  
педагогічних наук, доцент  
**Даюк Ж.Ю.**

**Михальчук О.** Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення піаніста як однієї з складових цілісного виконавського процесу: дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «магістр» / [наук. кер. –кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н. Л.]. – Рівне: РДГУ, 2022.

У магістерському дослідженні розглядаються питання розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанної підготовки.

В науковій роботі обґрунтовуються принципи та педагогічні умови, пропонується методика розвитку поліфонічних умінь та здібностей піаністів.

**Рецензенти:** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ Даюк Ж.Ю.

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ</b>	
1.1. Поліфонічне мислення піаніста як філософська і психолого-педагогічна проблема.....	<b>11</b>
1.2. Розвиток поліфонічного мислення в еволюційній проекції.....	<b>22</b>
1.3. Структура поліфонічного мислення піаніста.....	<b>26</b>
<b>Висновки до першого розділу.....</b>	<b>32</b>
<b>РОЗДІЛ II. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО</b>	
2.1. Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення.....	<b>34</b>
2.2. Методи розвитку поліфонічного мислення.....	<b>37</b>
<b>Висновки до другого розділу.....</b>	<b>56</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>57</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>60</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>66</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Глобальні процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві, інтеграція України у світове співтовариство вимагають нових підходів у розбудові вітчизняної системи освіти, спрямованої на підготовку фахівців, адаптованих до швидкозмінних вимог світового ринку праці.

В умовах динамічного розвитку всіх сфер життєдіяльності суспільства, в тому числі і мистецької та соціокультурної реальності, виникає нагальна потреба у підготовці компетентних фахівців, здатних до активної творчої діяльності, конкурентоспроможних та високоосвідчених.

Усвідомлення нових цілей та завдань, методів та засобів навчання обумовлюють необхідність модернізації саме мистецької освіти в Україні як одного з найвагоміших чинників формування духовності особистості. Саме тому, питання підготовки фахівців мистецької освіти набувають актуальності у контексті виховного, навчального та розвиваючого потенціалу їх професійної діяльності.

Музична педагогіка детермінує розв'язання першочергових завдань залучення кожної особистості, яка є носієм певної культури до діалогу або полілогу в соціокультурному просторі. За таких умов особливого значення набуває проблема поліфонічного мислення як основного компонента фортепіанної майстерності виконавця.

Аналіз музикознавчої та науково-методичної літератури показав, що феномен поліфонії, як художній метод музичного мистецтва та необхідний і важливий атрибут художнього діалогу, завжди був предметом особливої уваги музикантів-педагогів.

Розвиток та вдосконалення поліфонічного мислення музиканта-виконавця складають неабиякий інтерес як для вчених-дослідників, так і для викладачів-

практиків. Цьому підтвердженням є багаточисельні науково-методичні дослідження провідних науковців та педагогів-методистів.

Аналіз наукової літератури дає нам уявлення про сучасний рівень розробленості проблеми як в цілому, так і окремих її аспектів. Проблематика формування художньо-образного мислення особистості знаходиться в полі зору науковців (В. Аганесьян, О. Бурська, О. Рудницька, О. Полатайко, О. Щолокова). Питання розвитку поліфонічного мислення знайшли відображення у працях А. Дмитрієва, Хань Ле, С. Рогова, К. Южак та ін.

Важливість формування поліфонічного слуху доводять у наукових дослідженнях А. Каузова, С. Лі, М. Сибірякова-Хіхловська, Г. Ципін.

Проблемами інтерпретації поліфонічних творів займаються провідні педагоги-методисти (А. Алексєєв, Н. Любомудрова, В. Носіна, Ю. Дикий, Е. Райт, В. Холоденко та ін.).

Останнім часом активізувались наукові пошуки в царині методичного забезпечення розвитку різноманітних виконавських умінь піаністів: уміння педалізації, виконавсько-технічні уміння, уміння музично-виконавської артикуляції, імпровізаційні уміння тощо.

Теоретичною розробкою проблеми удосконалення роботи над поліфонічними творами з учнями-піаністами в початковиз закладах музичної освіти займаються провідні зарубіжні та вітчизняні науковці, серед яких І.А. Браудо, Н.І. Дороніна, В. В. Зиско, Н.П. Калініна, Д.Б. Резнік, Ю. Г. Тюгашева та багато ін. Однак, відсутність ґрунтовного наукового та методичного розв'язання проблеми формування поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанного навчання і зумовили вибір теми магістерського дослідження.

Отже, актуальність означеної проблеми, її теоретична і практична значимість для виховання гармонійно розвиненого музиканта, і обумовила вибір теми магістерського дослідження „ Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення піаніста як однієї з складових цілісного виконавського процесу”.

**Зв'язок роботи з науковими планами.** Тема магістерського дослідження пов'язана з проблемою удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів та удосконаленням методики викладання спеціального інструмента, концертмейстерського класу та історії розвитку фортепіанного мистецтва. Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку “Естрадне мистецтво на теренах України: історія розвитку та перспективи”. Тему магістерської роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.

**Матеріали дослідження** – методична, психолого-педагогічна наукова література, наукові монографічні і спеціальні дослідження у сфері педагогіки гри на фортепіано, історії, теорії та методики фортепіанного виконавства та навчання.

**Мета дослідження** - є визначення педагогічних умов та особливостей розвитку поліфонічного мислення у становленні піаніста як виконавця; визначення шляхів формування умінь і навичок, які сприяють удосконаленню поліфонічних здібностей; теоретична розробка методики розвитку поліфонічних умінь.

**Гіпотеза дослідження** – ефективність розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанного навчання значно підвищиться, якщо забезпечити в навчальному процесі наступні педагогічні умови:

- цілеспрямований та наполегливий розвиток мотивацій та внутрішніх установок на оволодіння поліфонічними уміннями;
- активізація виконавської діяльності учня.

Для досягнення поставленої мети дослідження визначено наступні **завдання:**

- розкрити сутність та визначення феномену „поліфонічне мислення”;
- обґрунтувати структуру поліфонічного мислення, її основні процеси

та механізми;

- розглянути значення розвитку поліфонічних умінь у виконавському процесі піаніста;
- визначити шляхи формування умінь і навичок, які сприяють удосконаленню розвитку поліфонічного мислення піаніста;
- визначити і обґрунтувати педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанного навчання;
- обґрунтувати та розробити методику формування поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанного навчання.

**Об’єкт дослідження** – процес навчання гри на фортепіано учнів та студентів закладів мистецького спрямування.

**Предмет дослідження** – методика розвитку поліфонічного мислення піаністів як однієї з складових цілісного виконавського процесу.

**Методологічну та теоретичну основу** дослідження становлять праці провідних науковців у галузі теорії і методики музично-педагогічної освіти (Е.Абдулін М.Михаськова, О.Олексюк, В.Орлов, Г.Падалка, О.Ростовський, О.Рудницька, Н.Цюлюпа, В.Шульгіна, О.Щолокова, а також Бянь Мен, Ге Де Юуй, Гао Цонжен); наукові методики фортепіанного навчання (О.Алексєєв, А.Бірмак, Н.Кашкадамова, Є.Ліберман, К.Мартінсен, Б.Міліч, Г.Нейгауз, С.Савшинський, Г.Ципін та ін. )

**Методи дослідження.** Для розв’язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс взаємоузгоджених методів, а саме:

*теоретичні* - аналіз, систематизація, узагальнення, метод теоретичного моделювання – для виявлення структури, педагогічних умов формування;  
*емпіричні* – опитування, бесіди, педагогічне спостереження;

*методи* творчих завдань.

**Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів:**  
Магістерська робота є спробою узагальнення наукового досвіду в галузі розвитку

фортепіанного мистецтва. В магістерському дослідженні нами

*уточнено:*

- сутність поняття “поліфонічне мислення”, його зміст та структуру;

*набули подальшого розвитку:*

- теоретичні положення щодо розвитку поліфонічного мислення піаніста як однієї з складових цілісного виконавського процесу.

**Організація дослідження.** Дослідження відбувалося у три етапи протягом 2021-2022 років, згідно затвердженого календарного плану були зроблені наступні заходи з реалізації написання магістерської роботи:

### ***Перший етап.***

На першому етапі (вересень-грудень 2021 р.) відбулось затвердження теми магістерського дослідження „ Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення піаніста як однієї з складових цілісного виконавського процесу”; розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання магістерського дослідження згідно до нормативних вимог; на першому етапі вивчався стан розробки даної проблеми в її теоретичному аспекті.

Була зібрана і проаналізована наукова психологічна, педагогічна та методична література з питань магістерського дослідження, визначені та сформульовані категоріально-понятійний апарат дослідження (об’єкт, предмет, гіпотеза, завдання та методи дослідження), узагальнено основні поняття визначеної проблематики, виявлено і теоретично обгрунтовані психолого-педагогічні умови та принципи розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанної підготовки. Був написаний вступ та перший розділ магістерського дослідження.

### ***Другий етап.***

На другому етапі відбулось редагування I розділу, у лютому 2022 р. на засіданні кафедри естрадної музики відбувся звіт щодо написання I-го розділу,

внесення виправлень і коректив, запропонованих членами викладацько-професорського складу кафедри естрадної музики; була підготовлена до друку наукова стаття з проблематики дослідження, була розроблена методика розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі фортепіанної підготовки; впродовж квітня-вересня відбувалося написання другого розділу; у жовтні 2022 року відбувся звіт по другому розділу роботи та внесені корективи щодо його написання; у листопаді були сформульовані висновки до розділів та загальні висновки магістерського дослідження.

На **третьому етапі** був уточнений список використаних джерел та оформлені додатки магістерської роботи; проведено редагування та оформлення магістерського дослідження, визначені основні етапи презентації магістерської роботи на захисті.

**Практичне значення роботи.** Наукова робота дає корисний комплекс знань для самостійної роботи студентів та учнів мистецьких закладів України, сприяє розширенню музичного тезаурусу. Сформульовані у дослідженні основні положення, зроблені висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані для розробки індивідуальних планів учнів та студентів за освітньо-кваліфікаційними рівнями “бакалавр” та “магістр”, оновлення змісту фахових навчальних курсів з інструментальної підготовки, зокрема, з історії фортепіанного виконавства, методики навчання гри на фортепіано, концертмейстерського класу, створення методичних рекомендацій. Окремі методичні ресурси можуть бути впроваджені в розробку спецкурсів із підготовки магістрів спеціальності 025 Музичне мистецтво.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, додатків та списку використаних джерел.

Повний обсяг роботи складає – 68 сторінок, з них 60 сторінок основного

тексту. Список використаних джерел становить 50 найменувань.

# РОЗДІЛ I

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

### 1.1. Поліфонічне мислення піаніста як філософська і психолого-педагогічна проблема.

Сучасна українська держава переживає переломний етап свого розвитку. Якісні зміни відбуваються в усіх без виключення сферах життєдіяльності суспільства, в тому числі освітніх, мистецьких, науково-історичних парадигмах. На основі сучасних перетворень відбуваються зміни у поглядах на освіту та мистецтво, як на основні важелі впливу на розвиток особистості. Загальний рівень наукових надбань, радикальні зміни у суспільній свідомості людства й соціально-економічного стану передбачають корінні зміни у освітній системі, створюють унікальні можливості реформування системи професійної підготовки фахівців різного профілю.

Зауважимо, що невід'ємним компонентом гармонійного формування кожної особистості є естетичне виховання. Концепцію цілісного, всебічного і гармонійного розвитку особистості засобами мистецтва було сформовано в роботах представників німецької класичної філософії та естетики (Г. Гегель, Й. Гердер, Ф. Шиллер). Думки про необхідність загального естетичного виховання молоді, заснованого на цілісному сприйнятті художніх творів, глибокому розумінні самого мистецтва, були розвинені у працях Т. Адорно, М. Бензе, Г. Отто, Ж. Г. Гіфгорна та ін.

Проблема естетичного виховання в педагогічному аспекті широко репрезентована у спадщині видатних українських науковців та педагогів Б. Бегак, С. Лисенкової, Д. Кабалевського, сучасних науковців О. Олексюк, О. Щолокової, О. Полатайко, В. Шульгіної та багатьох інших.

Звернення до проблеми естетичного виховання, розвитку естетичної культури особистості – актуальне і невідкладне завдання сьогодення. Формування творчого ставлення до мистецтва, до навколишнього середовища, вироблення високої культури його сприйняття – найважливіші завдання, які мають бути розв’язані в галузі естетичного виховання.

Естетичне в навколишній дійсності та творах мистецтва завжди впливає на особистість людини в цілому: на його світогляд, моральні якості, художні погляди, смаки, емоційну сферу, здатність відчувати й цінувати красу світу і красу мистецтва тощо.

Поміж значного кола музичних інструментів, саме фортепіано є одним з найпопулярніших та найулюбленіших. Фортепіано – універсальний інструмент, який володіє величезними можливостями. Гра на фортепіано надзвичайно духовно збагачує особистість, формує її загальний та музичний тезаурус, розвиває естетичні смаки та здатність відчувати та розуміти твори мистецтва. В процесі фортепіанної підготовки всебічно розвиваються музичні здібності, творча активність, формується художній смак та музичний інтелект.

Зауважимо, що одним з найскладніших завдань піаніста є оволодіння специфічними поліфонічними уміннями. Цей процес є надзвичайно довготривалим та складним, адже поєднує в собі не тільки набуття та засвоєння досвіду сприйняття та виконання поліфонічних творів, а й усвідомлення так званих *константних* (жанр, форма, фактура) та *змінних* (історичний, індивідуальний стиль) особливостей поліфонії.

Опанування піаністами поліфонією базується на формуванні взаємопов’язаних специфічних чинників, які складають виконавську майстерність: знаннях, уміннях, навичках, поліфонічному мисленні та сприйнятті. Володіння названими елементами виконавської майстерності

дозволяють музиканту відтворювати поліфонічну фактуру, втілювати заложений у звуках, музичній тканині діалог (полілог) мелодичних думок, осмислювати драматургію музичного твору, інтерпретувати, втілюючи власні почуття та думки.

Аналіз наукової літератури з проблем магістерського дослідження надає нам право стверджувати про міждисциплінарний характер цього феномену. Існує багато сучасних наукових досліджень провідних педагогів, культурологів, мистецтвознавців, присвячених вивченню феномену поліфонії, який є характерним для різних видів мистецтв. Такий сплеск зацікавленості сучасної науки до означеного феномену указує на його винятковість та складність.

В рамках нашого дослідження надзвичайно важливо визначити та розкрити сутність цього поняття. Великий тлумачний словник української мови визначає цей термін як „...різноманіття гармонічно взаємопов'язаних явищ з одного боку та багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку ряду рівноправних мелодій з іншого “. З грецької поняття „поліфонія” перекладається як багаточисельний (полі) звук (фон). Словник музичних термінів трактує феномен поліфонії, як „вид багатоголосся, що складається з двох чи більшої кількості самостійних голосів” [69].

Термін „поліфонія” у музиці трактують як багатоголосся, у інших видах мистецтв як багат шаровість, багатоплановість, багатаспектність. Таким чином, поліфонія є не тільки музичним феноменом, стилем епохи бароко, а й типом сприйняття особистістю навколишнього світу, який існує винятково у формі діалогу або полілогу різноманітних рівноправних думок (голосів). Так, у філософії цей термін використовують для характеристики філософських знань, які можуть виступати як „монологічними”, тобто схильними до діалогу, так і догматично-категоричними, тобто нетолерантними. Філософія – це наука, що ґрунтується завжди на поліфонії, в якій окремі твердження (голоси) можуть

носити характер монологічний або моністичний, але загалом в ній завжди triumфує плюралізм різноманітних точок зору (поліфонія). З огляду на це філософські вчення трактують як світоглядні. Філософи представляють світ та життя людини в ньому у вимірі постійного діалогу, який і є ознакою самого людського буття (М. Бубер).

У літературі почали активно використовувати феномен поліфонії у ХХ столітті. Словник літературознавчих термінів трактує це поняття як „багатозвуччя, засноване не одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, один із найважливіших виражальних засобів у музиці та поезії...поліфонія викликала великий інтерес у романтиків, символістів та представників інших літературних течій, зорієнтованих на потенціювання мелодійних можливостей фоніки у ліриці” [37 ].

Цікаве визначення феномену поліфонії у літературі ми знаходимо у підручнику з зарубіжної літератури для учнів 10 класу (автор О.О. Ісаєва): „...особлива організація художнього тексту, яка полягає в тому, що в межах одного літературного твору всі персонажі рівноправно з його автором у властивій їм мовленнєвій манері представляють свій погляд на навколишній світ, називається поліфонією (багатоголоссям) твору”.

Термін „поліфонія” був запозичений в музиці і першим, хто його застосував в літературі став видатний науковець М. Бахтін, який у 1929 році видав працю „Проблеми творчості Ф. Достоевського”, в якій автор доводить про існування в романах Достоевського безліч самостійних та повноцінних ліній (голосів), тобто поліфонії, і абсолютної відсутності домінуючого авторського ставлення. Автор в цих творах виступає лише учасником діалогів (полілогів) в якості рівноправного з героями персонажу. М. Бахтін вважає основою людського буття саме діалог або спілкування з однієї сторони, а з іншої – думка людини народжується і формується лише в постійному процесі взаємодії та протистоянні

чужим думкам та позицій. З огляду на це, поліфонія сприймається не лише як стиль періоду бароко, не лише як музичний феномен, а й як тип світосприйняття.

Поліфонічні прийоми та засоби слугують стимулом та інструментом для всебічного сприйняття та осмислення, передачі суперечливості, драматизму та конфлікту буття в різних видах мистецтва.

Надзвичайно цікавим для нашого дослідження є відомості про існування феномену поліфонії і у живописі (М. Чюрльоніс, Ф. Купка, Р. Фальк та ін), хореографії та ритміці, „...що здійснюється саме через демонстрацію розвитку різних ліній у рухах і пластичній інтонації («Післяпівденний відпочинок Фавна» на муз. К. Дебюссі, балети Б. Ейфмана, Начо Дуато та ін.)” [60].

Як художній метод поліфонію широко використовують в практиці інтегрованого навчання мистецтву, що активно сприяє розвитку мислення, збагачує внутрішній світ особистості, допомагає у формуванні цілісного сприйняття довколишнього світу у всьому його різноманітті.

Аналіз мистецтвознавчої літератури з питань існування поліфонії в різних видах мистецтв дає право стверджувати про те, що незважаючи на широке застосування цього феномену, абсолютно домінуючим він є саме в музиці.

Так все ж таки, що таке поліфонія. Поліфонія – це багатоголосна музика не зовсім вірний, адже і гомофонія багатоголосна. Поліфонія – поєднання самостійних голосів, також не зовсім вірно, адже кожен з голосів у поліфонії набуває сенс лише в поєднанні з іншими голосами. Всі ці наведені нами характеристики особливостей поліфонії не зовсім вірно та повно визначають зміст означеного феномену. Провідні педагоги-методисти пропонують розглядати поліфонію на відміну від гомофонії, в якій різні голоси виконують різні функції, як сплетіння голосів, які виконують однакову мелодійну функцію.

Це твердження надає право розглядати гомофонію та поліфонію як два види музичної мови, отже, як два види музичного мислення.

На відміну від гомофонії, поліфонії не притаманно прагнення до виразності, гнучкості тем, поліфонія не прагне відобразити боротьбу різнохарактерних образів. Узгодження тем, а не їх боротьба – основне завдання поліфонії. Замість розгортання „по горизонталі”, у поліфонії панує „вертикальне” поєднання мелодичних побудов.

Існування одночасно декількох мелодичних ліній, безперервна „текучість” мови, відсутність чітких кадансів та симетрії в побудові музичної тканини надзвичайно ускладнює сприйняття поліфонічної музики.

Зауважимо, що поряд з горизонтальним розгортанням музичної тканини, вкрай важливо чути її вертикальну будову. Специфікою поліфонічного мислення є здатність вмещувати у сприйнятті та оперувати у розумі одночасно декількома мелодичними лініями, що рухаються. З огляду на це, перед виконавцем постає нелегке завдання – рельєфно охарактеризувати кожен з елементів, узгодити їх різноманітну виразність та досягти такої єдності, при якій голоси, які потребують різних інтонацій, різної техніки виконання, створили б стрункий ансамбль.

Розглядаючи специфіку розвитку поліфонічних умінь та здібностей у піаністів в процесі фортепіанної підготовки, вважаємо за необхідне визначити сутність основної дефініції магістерського дослідження „поліфонічне мислення”.

Кожна особистість пізнає світ через сприйняття та уявлення (чуттєве відображення), але повне пізнання відбувається лише при умові переходу від чуттєвого відображення до аналізу, співставлення, тобто мислення. З огляду на це, *мислення є вищою формою психічного відображення, пізнавальним процесом узагальненого та опосередкованого відображення предметів та явищ об'єктивної дійсності* [47].

О. Брушлінський визначає мислення як *соціально зумовлений, пов'язаний з мовленням психічний процес самостійного відображення істотно нового, тобто процес узагальненого та опосередкованого відображення дійсності в ході її аналізу і синтезу, що виникає на основі практичної діяльності, з чуттєвого пізнання і здатний виходити далеко за його межі* [15].

Зауважимо, що будь-яке сприйняття обов'язково пов'язане з мисленням, а музичне сприйняття – з музично-образним мисленням, в результаті якого запускається механізм пізнання та опанування музичного образу. В процесі музичного мислення виникають образи структурних одиниць музичного твору: форма, жанр тощо.

У наукових працях В. Шадрикова ми знаходимо класифікацію та обґрунтування функцій мислення. Він оперує чотирма основними функціями мислення:

- функція розуміння, яку можна розглядати як одну з форм, властивість або компонент мислення;

- функція вирішення проблем, коли в проблемній ситуації виникає потреба у формулюванні завдань та пошуків їх вирішення;

- функція цілеутворення, коли відбувається постановка проміжної, кінцевої та загальної мети, що і є процесом мислення;

- рефлексія, це діяльність, що направлена на самопізнання. Ця діяльність виконує регулятивну функцію щодо поведінки та діяльності особистості.

Слід наголосити, що сутність та зміст широко вживаного у мистецтвознавстві поліфонічного мислення викликає неабияку зацікавленість у науковців та педагогів-методистів. Так, ця проблематика піднімається у дослідженнях провідних науковців К. Южак, О. Рожко, Г. Давидюк та ін. В

наукових розвідках цих дослідників превалює думка про те, що поліфонію слід вважати „універсальною мовою”, своєрідною системою закодованих художніх символів, які охоплюють загальнолюдські цінності та морально-естетичну сутність самого буття в певні історичні часи (наприклад, епохи бароко або новітньої історії).

Зауважимо, що одним з найскладніших завдань освітнього процесу в класі фортепіано є оволодіння поліфонією, оскільки елементи поліфонії зустрічаються у творах різних жанрів та стилів: будь то сонати, п'єси, обробки народних пісень, тощо. Оволодіння поліфонічними здібностями потребує наявності у піаніста сформованого поліфонічного мислення, процес розвитку якого є надзвичайно довготривалим та кропітким. Ми вже з'ясували, що поліфонічне мислення формується та розвивається лише в умовах набуття досвіду поліфонічного сприйняття та багатого виконавського досвіду; в умовах усвідомлення виконавцем константних (сталих) та змінних особливостей поліфонії. Науковці одностайні в думці про те, що за дотримання цих умов на основі поліфонічного мислення виникає та розвивається діалогічна свідомість, яка неодмінно приводить особистість на шлях до творчості. Тобто, іншими словами, тільки в процесі діяльності народжується та розвивається свідомість та поліфонічне мислення.

Поліфонічні твори, які опановують піаністи на протязі всього виконавського життя є ні чим іншим, як втіленням у музичні символи поліфонічного музичного мислення. З огляду на це, сутністю поліфонічного мислення є „...система розумових дій і операцій, здійснюваних на основі знань про поліфонію, осмислення якостей тематизму (базових інтонаційних моделей, лінеарності музичного становлення), що виявляється у формах осмисленого й виразного інтонування на музичному інструменті, за допомогою вербалізації в категоріях і термінах поліфонії” [60].

Наголосимо, що поліфонічне мислення оперує рядом важливих категорій, серед яких рівноправність та самостійність двох та більше голосів; тканина, яка безперервно рухається; злагодженість вертикалі, горизонталі та метру тощо.

Поліфонічне мислення проявляється у здатності виконавця до цілісного осягнення двох або декількох мелодичних ліній, тем з однієї сторони, а з іншої – у осягненні всієї фактури музичного твору.

Науковці одностайні в думці, що основою поліфонічного мислення завжди є сприймання, уявлення, осягнення та відтворення, тобто перцепція. Слух виконавця отримує інформацію, яка обробляється в процесі музичного мислення, і, як результат, у слухача виникають слухові уявлення. Зауважимо, що ці уявлення виникають лише за умови наявності поліфонічного мислення.

Зауважимо, що будь-яке сприйняття пов'язане з мисленням. Музичне сприйняття нерозривно пов'язане з музично-образним мисленням – мисленням, в результаті якого усвідомлюється та освоюється музичний образ твору. Завдяки здібності музичного мислення створюються узагальнені образи структурних одиниць музики, її форм, жанрів. В процесі багаторазового сприйняття поліфонічних творів запам'ятовуються не лише їх конкретні образи, але, що особливо важливо, виникають узагальнені уявлення про поліфонічні комплекси формотворення, про поліфонію як специфічний склад музики, як властивості багатоголосся.

Поліфонічне мислення проявляється у здатності диференційовано-цілісно уявляти одночасний розвиток декількох мелодичних ліній, музичних тем, а в ширшому розумінні – паралельний розвиток декількох фактурних пластів з їх політональним, поліладовим, полігармонічним, поліритмічним, політембровим тощо розмаїттям.

У процесі сприйняття поліфонічних творів не тільки виникають музичні образи, а й формуються та узагальнюються уявлення про поліфонічні правила формотворення, про поліфонію як властивість багатоголосся.

Основа поліфонічного мислення – слухова перцепція. Але функція власне слуху не є такою визначальною, як заведено вважати. Слух лише видобуває звукову інформацію, яка з більшими чи меншими втратами обробляється музичним мисленням, при якому слухач оперує слуховими уявленнями. Необхідність паралельно сприймати та зіставляти мелодичні лінії або пласти полімелодичного ансамблю, їх співставлення, внутрішню єдність та контрасти формує активне сприйняття визначає високий „розвиваючий потенціал” поліфонії.

Велика роль у сприйнятті поліфонії як і у сприйнятті взагалі, належить пам'яті. Важливим фактором запам'ятовування є емоційна складова, шлях емоційного сприйняття та усвідомлення музичних образів.

Зауважимо, що тему вирішального значення слуху в процесі опанування музичним твором піднімав в своїх багаточисельних працях К. Мартінсен; про важливість та необхідність слухових уявлень наголошували видатні педагоги-піаністи К. Ігумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, С. Савшинський та ін; проблемами розвитку слуху активно займались Л. Баренбойм, А. Щапов та ін. Існує декілька думок з приводу розвитку слухових уявлень у піаністів. Хибним, на наш погляд, є прагнення до розвитку слухових уявлень піаніста в „чистому вигляді”, головним чином ізольовано від інших, коли виникають спочатку слухові уявлення, а вже потім сама гра на інструменті.

Провідні науковці та педагоги одностайні в думці про те, що слухові уявлення виконавця не бувають ізольованими від інших уявлень – зорових, моторних, асоціативних. Слухові уявлення виникають у результаті сприйняття та

переробки інформації, яка надходить з різних органів чуття. „Слух піаніста зосереджує, фіксує в собі все сприйняте в процесі діяльності, подає матеріал для формування художнього образу. А потім контролює і керує роботою виконавського апарату – пальців і рук” [68]. Таким чином, зробимо висновок про те, що слухове уявлення є ніби підсумком тих уявлень, які виникають за допомогою різних органів чуття, адже без участі логічного мислення, зорових та моторних уявлень сам процес сприйняття та відтворення стає абсолютно неможливим.

У науково-методичній літературі поняття „уявлення” 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. В першому випадку передбачається наявність зв’язку між нотним записом та відповідними звуками. Звичайно, така здібність до уявлення звучання з нот слабо розвинена у початківців, і лише в процесі виконавської діяльності, в процесі отримання та накопичення виконавського досвіду вона розвивається.

В іншому випадку уявлення асоціюємо тоді, коли говоримо про виконання музичного твору внутрішнім слухом. Необхідною умовою розвитку такого музичного уявлення є наявність не тільки слухових даних (здатність чути „про себе” окремі звуки), а й здатність осмислювати та оперувати отриманою інформацією.

Постійна робота виконавця над опануванням поліфонічних творів всебічно розвиває розумово-інтелектуальні та пізнавальні здібності, що є абсолютно необхідним для підготовки кожного музиканта, будь він початківцем або сформованим виконавцем. Про розвиток наукової та методичної думки щодо поліфонічного мислення піаністів поговоримо в наступному параграфі.

## 1.2. Розвиток поліфонічного мислення в еволюційній проекції.

Зауважимо, що феномен поліфонії є надзвичайно цікавим для науковців, мистецтвознавців, педагогів, методистів. Наукова думка накопичила значний масив досліджень з питань історичних періодизацій формування поліфонічного мислення, методичних підходів до розвитку поліфонічних умінь та здібностей.

Надзвичайно цікавими, на наш погляд, є наукові праці В. Задерацького, І. Лисенка, М. Сібіряково-Хіхловської, І. Васирук, Г. Орлова, М. Якубова та ін. Так, Г. Орлов надає історичну періодизацію розвитку поліфонії в музичному мистецтві: перший період – поліфонія епохи Середньовіччя (IX-XIV ст.), другий період – поліфонія епохи Відродження (XV-XVI ст.) і третій період – поліфонія так званого Нового періоду (від XVII ст.).

Дещо іншу періодизацію розвитку поліфонії презентує М. Сібірякова-Хіхловська. В наукових працях авторка пропонує вважати появу перших музичних творів з елементами поліфонії у хорових творах IX-X століть (епоха Середньовіччя); наступний етап розвитку поліфонії – також пов'язаний з хоровою музикою (епоха Відродження); ще один етап розвитку поліфонії – інструментальна музика XVII-XVIII століть (епоха Просвітництва); і, накінець, останній період розвитку поліфонії – XIX-XX століття, це нова епоха розвитку поліфонічного стилю, так званий неополіфонічний період.

В своїх науково-дослідницьких працях М. Сібірякова-Хіхловська наголошує на необхідності опанування музикантами поліфонії і пропонує трактувати це поняття як стиль, поліфонічне мислення та музичну фактуру [55].

В. Файнер розглядає еволюцію розвитку поліфонії від появи музичних творів з проявами елементарної поліфонії, коли є наявність голосу, що рухається та нерухливим голосом (ранній етап); поява музичних творів, де присутній т.з.

„діалог” голосів, що одночасно звучать (період пізнього Середньовіччя); поява багатоголосся (період Ренесансу); розквіт поліфонії у хоровому мистецтві (з XV століття).

На всіх етапах історичного розвитку роль, значення та види поліфонії постійно змінювались в залежності від змін музичного мислення, естетичних смаків, виникнення нових музичних жанрів тощо.

Цікаву періодизацію розвитку поліфонії презентує З. Ринкявичюс. Він стверджує, що становлення багатоголосся починалось у надрах народної музичної творчості ще в культурах стародавнього світу. Виникнення багатоголосся обумовлено розвитком людської свідомості, мови, мислення, воно пов'язано з формуванням багатоаспектності людського сприйняття, як музичного так і поза межами музичного буття. Зауважимо, що в структурі раннього багатоголосся з самого початку були присутні горизонталь та вертикаль.

В перший період епохи Середньовіччя вже існувала поліфонія. Спочатку це були приклади початкових форм багатоголосся, прості форми гетерофонії, в основі яких присутній паралельний рух консонансами та протирух або непрямий рух. Імена композиторів цієї доби нам відомі завдяки трактату англійця, який навчався у Парижі. Ім'я його нам не відомо, тому мистецтвознавці та історики називають його Анонім IV. В його трактаті згадуються імена композиторів, пов'язаних зі школою Нотр-Дам. Це, в першу чергу, магістр Леонін (Леоній), якого вважають найкращим творцем органумів. Леоніну належить цикл творів, які увійшли у Велику книгу органумів, він є автором поезії. Зберіглись сім рукописів поезії Леонія, шість з яких описують „Історію священних діянь від створення світу” ( *Hystorie sacre gestas ab origine mundi*), а в сьомому рукопису розміщено вісім поезій. Народився Леоній приблизно 1135 р. відомо, що він був

каноніком церкви Сен-Бенуа (Париж), а з 1180 р. служив каноніком собору Нотр-Дам.

Магістр Перотин Великий вважається найкращим композитором доби Середньовіччя (рубіж XII-XIII ст.), який ввів у практику три та чотири-голосні поліфонічні дисканти та клаузули. В бібліотеці школи Нотр-Дам зберігаються рукописи триголосних та чотириголосних органумів, одноголосних, двоголосних та триголосних кондуктів Перотина.

У XIII-XIV століттях переважає створення мотетів, мадригалів, в яких використовують триголосся з контрастуванням голосів, що звучать одночасно, імітаційну поліфонію. Поліфонізація фактури яскраво виявилася саме в дисканті та мотеті. Дискант – це нова форма багатоголосся, яка виникла приблизно у XII столітті і отримала назву від верхнього голосу, який супроводжував основну мелодію в протилежному русі. Мотет – жанр багатоголосної музики, в якому поєднуються церковні піснеспіви на латинський текст та любовні або жартівливі пісні на розмовній французькій мові. Цей період пов'язують з іменами композиторів Гійома де Машо, Франческа Ландіні, Йоханнеса Чіконія.

Другий період розвитку поліфонії – поліфонія епохи Відродження (XV-XVI ст.) – розквіт поліфонії „суворого стилю”, звернення композиторів до мотету, мадригалу, меси. Відомо про існування франко-фламандської школи (Гійом Дюфаї, Йоганне Ожегем, Жоскен де Пре), італійської школи (Джованні да Палестрина), іспанської школи (Томазо Луїджі), англійської школи (Джон Дайстебл).

XVI - XVII сторіччя характеризується розквітом поліфонічних мотетів, мес, мадригалів, створенням прелюдій і фуг, фантазій, чакон регістрових пасакалій. В Україні в цей час розквітає жанр партесного поліфонічного концерту. Необхідно згадати імена композиторів цієї епохи: Генріх Шютц, Ян

Свелінг, Кореллі, Йоган Пахенбель, Генрі Персел, Александро Скарлатті, український композитор Микола Ділецький.

Перша половина XVIII століття – епоха поліфонії „вільного стилю”. Представники цього стилю – Г.Ф. Гендель, Й.С. Бах, Г.Ф. Телеман, Ж.Ф. Рамо, Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель. Ця епоха подарила людству творчість неперевершеного майстра поліфонії Й.С. Баха, на творах якого формується виконавська майстерність піаністів вже з раннього дитинства.

В епоху віденських класиків та романтизму основним фактором формотворення є логіка зв'язків акордів, тональностей; поліфонія та гармонія, переплітаючись та взаємозбагачуючись, виступають у глибокій єдності, що мало суттєвий вплив на появу нової якості музичної фактури.

З кінця XVIII століття спостерігається тісний взаємозв'язок поліфонічних та гомофонних форм, виникнення лінійної ораторії, імпровізаційно-варіантної фуги, а у XX столітті - поліфонізація гомофонної сонати, мікрополіфонії.

### 1.3. Структура поліфонічного мислення піаністів.

В попередніх параграфах ми вже з'ясували, що основою виконавських навичок та умінь, необхідних кожному музиканту-виконавцю для здійснення інтерпретації музичного твору, є оволодіння ним виконавською майстерністю. Під цим поняттям ми розуміємо комплекс взаємодіючих компонентів, серед яких розвинені музично-виконавські здібності, наявність сформованого загального та музичного тезаурусу (широкий спектр музично-теоретичних, історичних, мистецтвознавчих, методичних знань), особистісні якості, сформована мотивація тощо.

Оскільки елементи поліфонії притаманні творам різних жанрів та стилів, то надзвичайно важливим є оволодіння піаністом поліфонічними здібностями. Видатний піаніст-педагог Г. Нейгауз наголошував на необхідності розвитку з раннього дитинства поліфонічного мислення піаніста. Він стверджував, що : „ поліфонія – найкращий засіб для досягнення різноманітності звуку (звукового розмаїття)” [ 45].

Зауважимо, що виконання поліфонічних творів є надзвичайно складним процесом, адже потребує наявності розвиненого поліфонічного слуху та специфічних виконавських навичок та умінь. Науковці та педагоги-практики одноставні в думці про те, що розвиток поліфонічних умінь є творчим процесом, який базується на знаннях та свідомому застосуванню специфічних піаністичних прийомів та навичок. Говорячи про піаністичні навички, ми маємо на увазі здатність „чути” розвиток мелодичних ліній, артикуляцію, слуховий контроль за якістю звучання, наявність знань, що допомагають аналізувати поліфонічну фактуру, виокремлювати структурні елементи музичної тканини, підпорядковувати технічно-виконавські завдання образному змісту музичного твору, інтерпретувати музичний твір з огляду на його стильовий контекст.

Про важливість для виконавця накопичення різноманітних знань говорив видатний піаніст-педагог С. Савшинський : „Чим глибші наші знання про твір, тим більше вони збагачують нашу уяву, поглиблюють розуміння, тим, природно, багатшим буде виконання, отже з більшим захопленням і любов'ю ми будемо працювати над ним і тим переконливіше будемо грати” [53].

Але, зауважимо, що наявність знань не регламентує виконання поліфонічних творів без розвинених специфічних поліфонічних здібностей. В контексті нашого магістерського дослідження вкрай важливим є більш детальний їх розгляд.

Насиченість фортепіанної літератури поліфонією ставлять перед піаністами найважче завдання одночасного проведення декількох голосів та їх узгодженість в єдине ціле. Якщо виконавець не володіє розвиненим поліфонічним слухом та необхідними навичками виконання поліфонії, його гра не буде художньо завершеною.

Кваліфіковано та методично вірно організовані заняття фортепіанною грою створюють унікальні можливості для формування та розвитку поліфонічного слуху. Дійсно, співаки, виконавці на духових та струнних інструментах завжди обмежені рамками музичного одноголосся, в той час, як виразно-технічні можливості фортепіано дозволяють створювати музичні твори, які по суті майже завжди є поліфонічними. За клавіатурою рояля відбувається художньо-образне та „аналітичне” засвоєння поліфонічної музики, яке супроводжується власною виконавською інтерпретацією. Цей творчий процес і створює умови для формування та розвитку поліфонічного слуху.

В попередніх параграфах магістерського дослідження нами з'ясовано, що поліфонією прийнято вважати багатоголосся, для якого обов'язкова мелодична самостійність всіх голосів. Це відрізняє поліфонічний виклад від гомофонії –

багатоголосного складу, який базується на розвитку одного основного голосу на фоні супроводжуючих, мелодично менш самостійних голосів. Поліфонічному викладу багатоголосся притаманна безперервність розвитку.

Зауважимо, що невірно, на наш погляд, думати, що розвиток поліфонічного мислення відбувається лише при опануванні піаністом власне поліфонічними (у вузькому значенні) структурами, адже поліфонічні здібності вкрай необхідні для виконання музики, у фактурі якої є хоча б два контрапунктуючих елементи.

Наголошуємо, що значення окремих голосів різняться в творах підголоскової, контрастної та імітаційної видів поліфонії. В основі підголоскової поліфонії закладений розвиток головного голосу, інші ж голоси володіють більшою чи меншою самостійністю (багатоголосні народні пісні). Контрастна поліфонія базується на розвитку тих самостійних ліній, для яких не є характерним виникнення від одного голосу. Учні молодших класів дитячих музичних шкіл знайомляться з прикладами контрастної поліфонії у творах з „Нотного зошиту А. М. Бах”, маленьких прелюдій та сюїт Й. С. Баха. Імітаційна поліфонія базується на послідовному проведенні однієї мелодії у всіх голосах. Імітація є особливим, характерним для поліфонії прийомом музичного розвитку. На основі імітації виникла вища поліфонічна форма – fuga. Неімітаційна поліфонія виникає в результаті одночасного поєднання різних мелодій.

Зауважимо, що голоси в поліфонічних творах різняться і в темброво-динамічному відношенні. Навіть в нескладних фортепіанних творах зустрічаються поєднання декількох елементів музичної тканини, кожен з яких має свою тембральну забарвленість. Виконання такого поліфонічного матеріалу вимагає використання різних звукових прийомів, коли мелодія виконується „важкою рукою від плеча”, а супровід – лише пальцями.

Основним серед поліфонічних здібностей є, на наш погляд, наявність музичного слуху та його різновидів (мелодійний, гармонійний, тембральний, тембро-динамічний, ладовий), що і складає основу поліфонічного мислення піаніста. Поліфонічний слух, в свою чергу, має складну структуру, адже базується на сприйманні та засвоєнні поліфонічної тканини, що вимагає від виконавця розвинених умінь сприймати, аналізувати, відтворювати специфічні прийоми багатоголосся. Мелодичний слух (горизонталь) – вміння чути та відрізнити мелодичну лінію, гармонічний слух (вертикаль) – вміння розрізнити темброву, ладову і тональну характеристику музичного твору, тембро-динамічний слух – вміння розрізнити динамічну та тембральну характеристику голосів.

В структуру поліфонічного мислення слід віднести розвиток музично-тембральних уявлень; вміння різнотембрального звуковидобування; володіння педаллю, застосування якої дуже відрізняється в поліфонічних творах від музичних творів інших стилів; темпо-ритмічні вміння.

Говорячи про поліфонічне мислення піаніста, ми, в першу чергу, маємо на увазі сформовану здатність до стильової інтерпретації музики бароко, яка складається з багатьох взаємопов'язаних чинників: артикуляції, агогіки, мелізматики, педалізації, слухового контролю, звукообразного уявлення тощо.

Надзвичайно важливим у виконанні барокової музики є дотримання артикуляційних принципів виконання поліфонічних творів, основою яких є штрихи. Зауважимо, що існує певна традиція виконання штрихів у творах Й.С. Баха – *legato*, *non legato*, *partamento*, *staccato*. У поліфонічних творах штрих *partamento* імітує рух смичка у струнних інструментів, *staccato* виконується не прийомом легкого удару по клавіші, а швидше як *detache*, а поліфонічне *legato* є „багатішим і співучішим”.

Зауважимо, що в творах В. Моцарта також активно присутня поліфонія, артикуляція якої більш різноманітна і імітує смичкові оркестрові штрихи, поліфонія в творах Л. Бетховена – це „...засіб зростання драматичної напруженості, збагачення тематизму” [20]. У композиторів-романтиків поліфонія значно змінюється на рівні мелодії, гармонії та фактури: зростає об’ємність фактури, яскравість оркестрового забарвлення, артикуляція підпорядковується більшим музичним побудовам тощо.

На превеликий жаль, опанування поліфонією обмежується лише творами високого барокового стилю, в той час, як існує багато цікавих музичних творів композиторів Д. Шостаковича, М. Мясковського, П. Хіндеміта, Н. Нижанківського, Р. Щедрина, М. Скорика та багатьох інших. Включення до репертуару піаністів поліфонічних творів композиторів ХХ-ХХІ століть значно збагачує музичний тезаурус та сприяє розвитку поліфонічних умінь та поліфонічного мислення.

Говорячи про поліфонічне мислення та поліфонічні уміння, важливо наголосити на розвитку почуття ритму, адже безперервність та плинність музичної тканини у поліфонічних творах вимагає від піаніста розвиненого відчуття ритму, що є складовою „музичності”. Зауважимо, що під ритмом ми розуміємо організацію музичного руху в часі і ця організація передбачає дотримання всіх компонентів: швидкість чергування сильних та слабких долей (темп); ритмічне чергування сильних і слабких долей (метр); розподіл уваги; високий рівень координації рухів.

Вважаємо за необхідне, окремо зупинитись на визначенні сутності феномену „музичність”. Науковці та педагоги-практики трактують це поняття як здатність виконавця емоційно переживати та відгукуватись на музичний твір, здатність до емоційного втілення музичного образу.

Підсумовуючи все вищесказане, можемо сказати, що розвиток поліфонічного мислення є довготривалим, кропітким та цілеспрямованим процесом, адже поліфонічні здібності не розвиваються у життєдіяльності, а є результатом спеціального та цілеспрямованого розвитку; поліфонічне мислення є нічим іншим, як сукупністю різних музичних здібностей. Поліфонічне мислення має складну та багаторівневу структуру, в яку входить: музичний слух у всіх його різновидах; почуття ритму, метру, темпу; артикуляція та штрихи; музикальність; розподіл уваги, координація рухів; здатність стильової інтерпретації; наявність знань (теоретичних, історичних, методичних) для здійснення інтерпретації поліфонічної тканини; особистісні якості (естетичні смаки, сформований загальний та музичний тезаурус, світогляд, розвинена мотиваційна сфера тощо).

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Узагальнюючи матеріали першого розділу магістерського дослідження можемо зробити наступні висновки.

Динамічні зміни, що відбуваються у всіх сферах соціально-політичного, економічного, культурного життя країни, стимулюють до формування у особистості, як носія певної культури, здатності до ведення діалогу або полілогу (поліфонії) у соціокультурному середовищі.

Присутність поліфонічної фактури у музичних творах різних жанрів та форм вимагає підготовленості виконавців. З огляду на це, розвиток поліфонічного мислення є пріоритетним завданням сучасної фортепіанної педагогіки.

Існування значного масиву наукових розробок в цій площині говорить про складність та різноплановість означеного феномену. Аналіз філософської, психолого-педагогічної літератури з питань поліфонії дає нам підстави стверджувати про її міждисциплінарний характер. Феномен поліфонії зустрічається не лише в музиці, а й в філософії, літературі (творчість Ф. Достоевського, М. Цвітаєвої, П. Тичини та ін.), образотворчому мистецтві (М. Чюрльоніс, Ф. Купка, Р. Фальк та ін.), хореографії, що проявляється у проведенні різних ліній у рухах.

У першому розділі магістерського дослідження доводиться, що основною функцією поліфонії є формування діалогічної свідомості, яка в свою чергу може розвиватись лише в процесі поліфонічного мислення. Нами з'ясовано, що поняття „поліфонічне мислення” зустрічається лише в площині мистецтвознавства, музично-педагогічна наука не оперує цим терміном. Між тим, елементи поліфонії зустрічаються в різних жанрах та музичних формах

(народні пісні, фуги, класичні сонати, романтичні п'єси, хорові твори тощо), що вимагає опанування поліфонічними вміннями.

На основі аналізу мистецтвознавчої, педагогічної літератури в першому розділі магістерського дослідження прослідковується шлях розвитку поліфонії в історичній ретроспективі.

На основі узагальнення існуючих наукових розробок, в роботі визначається та обґрунтовується структура поліфонічного мислення. Доводиться, що поліфонічне мислення, це феномен, який формується та розвивається лише в процесі цілеспрямованого розвитку. Поліфонічне мислення є сукупністю різних музичних здібностей. Поліфонічне мислення має складну та багаторівневу структуру, в яку входить: **музичний слух у всіх його різновидах; почуття ритму, метру, темпу; артикуляція та штрихи; музикальність; розподіл уваги, координація рухів; здатність стильової інтерпретації; наявність знань (теоретичних, історичних, методичних) для здійснення інтерпретації поліфонічної тканини; особистісні якості (естетичні смаки, сформований загальний та музичний тезаурус, світогляд, розвинена мотиваційна сфера тощо).**

## РОЗДІЛ II. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

### 2.1. Педагогічні умови розвитку поліфонічного мислення

У попередньому параграфі ми розглянули сутність та структуру поліфонічного мислення. Але, зауважимо, що формування поліфонічних умінь є досить складним процесом, результативність якого залежить від створення певних педагогічних умов.

Зазначимо, що на розвиток особистості впливають як зовнішні, так і внутрішні умови діяльності. Важливим стає життєвий досвід, внутрішні установки, розвинені особисті якості тощо. Таким чином, розвиток поліфонічного мислення та поліфонічних умінь залежить не тільки від зовнішніх факторів – навчання в музичному закладі, компетентність та професіоналізм викладача, а й внутрішніх – особистісних установок та стимулів. Отже, можемо зробити висновок стосовно того, що надзвичайно важливим та першочерговим завданням викладача є стимулювання внутрішніх установок учня на оволодіння поліфонічними вміннями.

У контексті сказаного ми можемо визначити першу педагогічну умову розвитку поліфонічного мислення піаніста – **цілеспрямований та наполегливий розвиток мотивацій та внутрішніх установок на оволодіння поліфонічними вміннями.** Дотримання цієї педагогічної умови у навчальному процесі стимулює учнів до розуміння та усвідомлення необхідності та важливості роботи над поліфонією, як таким видом музичної фактури, що присутня у всіх стилях та жанрах музики, зокрема фортепіанної, яка розвиває музичне мислення та здатність розуміти музику у всій її різноманітності. Дотримання у навчальному процесі цієї умови стимулює пізнавальну активність учня; активізує його аналітичну діяльність стосовно сприйняття, розуміння та відтворення

поліфонічної фактури; стає важелем впливу на розвиток умінь опрацьовувати та застосовувати на практиці когнітивні знання з історії розвитку поліфонії, її виду та структури.

Наступна педагогічна умова, необхідна для формування та розвитку поліфонічного мислення піаністів – **активізація виконавської діяльності учня**. Ця педагогічна умова направлена на оволодіння учнем більшої кількості поліфонічних творів. Гра на фортепіано, збагачуючи учнів особистим виконавським досвідом, створює фундамент для різноманітних мисленнєвих операцій, аналітичної та виконавської діяльності. Іншими словами, чим активнішою буде виконавська діяльність учня, чим більшою кількістю поліфонічних творів він оволодіє в процесі навчання, тим продуктивнішим стає сам процес набуття поліфонічних умінь. Виконавський досвід найбільш продуктивно формується протягом всього навчання піаніста саме в процесі навчання гри на фортепіано. Процес сприйняття та осмислення поліфонічного твору відбувається в певній послідовності: від першого загального знайомства та сприйняття музичного твору до ґрунтовного музично-теоретичного аналізу, узагальнення всіх деталей твору, тобто, до створення власної інтерпретації.

Зауважимо, що виконавська діяльність піаніста не обмежується лише роботою з викладачем на заняттях фортепіано. Виконавська діяльність може виступати у різних формах ( участь в академічних та звітних концертах, виступи на різноманітних заходах перед різною публікою тощо). Все більшої популярності набувають музичні виконавські конкурси та фестивалі. Кожна з запропонованих форм виконавської діяльності є абсолютно дієвою та висуває перед піаністом різні вимоги до підготовки.

В умовах навчального процесу підготовки піаніста поліфонічне мислення формується та розвивається не лише в процесі фортепіанної підготовки, а й на заняттях з сольфеджіо, хору, музичної літератури. Надзвичайно корисним є залучення юних піаністів до знайомства та оволодіння поліфонічними уміньми

саме на заняттях з цих дисциплін, адже знання про форму, види, структуру, стильові особливості поліфонії вони отримують на заняттях з музичної літератури, в подальшому історії музики, аналізу музичних форм, гармонії та поліфонії; поліфонічний слух формується та розвивається і в процесі колективного співу творів з елементами поліфонії. З огляду на все вищесказане можемо зробити висновок стосовно того, що активізація виконавської діяльності учня є надзвичайно дієвою та необхідною педагогічною умовою для ефективного розвитку поліфонічного мислення піаністів.

## 2.2. Методи розвитку поліфонічного мислення

Не кожен піаніст в своїй концертній практиці вважає за необхідне виконання поліфонічних творів, але кожен викладач, виховуючи піаніста, в першу чергу, включає в навчальний репертуар саме поліфонічні твори.

Не викликає сумніву, що ефективність музичного виховання тісно пов'язана з вивченням закономірностей сприйняття багатоголосної музики, специфічних особливостей різноманітних її складів.

В попередніх параграфах ми вже з'ясували, що вся фортепіанна музика у певному сенсі є поліфонічною. Графічність поліфонічної фактури не надає піаністу можливість використовувати багатства контрастних крайніх регістрів фортепіано, обмежений він також і у використанні тембральних та динамічних ефектів педалізації. Тим більшого значення набуває майстерне володіння динамічною та, особливо, артикуляційною градацією кожного з голосів. Іншими словами, *виконання поліфонії повинно бути таким, коли кожен голос живе окремим життям, має своє дихання, свою ходу, свій характер.*

Видатний композитор та піаніст Р. Шуман писав: „Різні епохи і чують по-різному”. Це твердження є абсолютно справедливим. Дійсно, музична свідомість, слухова направленість на сприйняття музики залежать від панівного типу музичного викладу, від характеру музичного мислення композиторів тієї чи іншої епохи.

Поліфонія і в наш час є методом музичного мислення, живим, наповненим смислової значущості та емоційної виразності. Не випадково до поліфонії активно звертаються композитори ХХ та ХХІ століття: М. Рeger, П. Хіндеміт, Д. Шостакович, С. Танєєв, О. Глазунов, М. Скорик. Відзначимо, що сучасна музика, в тому числі і поліфонічна, значно відрізняється більш насиченою фактурою, ритмами, тембрами, гармонічними побудовами. Таким чином, сучасна музика

вимагає від слухача та виконавця в першу чергу багатопланового, поліфонічного мислення.

Говорячи про розвиток поліфонічних умінь та поліфонічного мислення, ми не торкаємось власне „стильності” виконання поліфонії, адже стиль не є безпосередньо функцією здатності поліфонічного мислення. Чи ми можемо віднести до одного стилю твори попередників Й. С. Баха, його самого та його послідовників, чи можемо говорити про єдність стилю при виконанні цих творів. Звичайно, ні, адже неможливо в одному стилі виконувати твори Й. Баха та, наприклад, Д. Шостаковича.

Потреба виконання поліфонічних творів на всіх етапах навчання спонукає учнів та педагогів-піаністів до вирішення важливих завдань, для виконання яких необхідна цілеспрямована та поетапна робота. Зауважимо, що зазвичай поліфонічні твори бувають складними для розуміння та виконання навіть для піаністів-професіоналів, тому надзвичайно важливим є цілеспрямований розвиток поліфонічних умінь та здібностей вже з перших років навчання гри на фортепіано.

Загальновідомо, що набагато легше, простіше всього сприймається та відтворюється мелодія, але в багатоголосній фактурі мелодична лінія є вже елементом, складовою частиною музичної тканини. Багатоголосна музика являє собою не просту кількісну сукупність голосів та ліній, адже багатоголосся – це не сума, а єдність голосів.

Звичайно, поліфонія є важкою для усвідомлення та сприйняття дитиною. Зазвичай сприймається лише мелодія, а все, що її супроводжує, залишається в уяві багатьох лише сумбурним звуковим фоном.

Вивчення музично-педагогічної літератури, спостереження за практикою роботи викладачів музичної школи, власний педагогічний досвід дає нам право стверджувати про те, що чим раніше учень буде знайомитись з зразками поліфонічного викладу, тим кращим буде результат. Мова йде, звичайно, не про

складні поліфонічні форми, а про елементарне двоголосся. Для дітей є доступним як прослуховування, так і інтонування. Розвитку поліфонічного сприйняття у дітей сприяють колективна гра на дитячих музичних інструментах (ударних та звуковисотних) та гра на фортепіано дитячих пісень та нескладних п'єс. Гра на музичних інструментах - ритмічних ударних (барабан, тамбурин, палички, трикутник, кастаньєти) та звуковисотних (металофони, дудочки, фортепіано) сприяють розвитку тембрового, поліфонічного, гармонічного слуху, почуття ритму, вміння вслухатися у багатопланову фактуру. Такого роду навчальний матеріал розвиває здібності до сприйняття, підвищує інтерес до музики, слугує фундаментом для подальшого опанування більш складними музичними творами.

Поліфонічна музика здавна вивчається, поліфонічні твори слухаються та виконуються в дитячих музичних школах, студіях, музичних коледжах, консерваторіях; поліфонію слід розглядати як найважливішу якість будь-якого багатоголосся, а не тільки як визначений склад, як ряд канонічних форм. Саме тому, опанування поліфонічним матеріалом повинно бути одним з постійних видів навчальної роботи з учнями. Вже з першого класу поліфонію необхідно вводити у всі сфери музичної діяльності: прослуховування музики, спів, сольфеджіо, хор тощо.

При виконанні поліфонічних творів виникає нагальна необхідність вміння сприйняти, а потім відтворити на інструменті складні звукові конструкти, „висловлені” ансамблем мелодійно розвинених, контрастних по відношенню один до одного голосів, які під час руху стають то узгодженими, то суперечливими. Це вимагає особливих умінь музичного слуху піаніста, його здібності до концентрації та одночасної гнучкості та рухливості.

Видатний піаніст Л. Оборін говорив: „Нельзя допускать, чтобы ученик слышал один лишь верхний голос, а все остальное смешивал в некий бескрасочный, аморфный звуковой комок”. На превеликий жаль, нерідко так і відбувається. В цьому випадку, надзвичайно корисним буде звернутись до творів

лінійної будови та в процесі опанування цими творами якомога яскравіше виявляти та підкреслювати цю лінійність. В ідеалі, кожна звукова лінія – чи то мотивна верхівка верхнього голосу, середній голос чи бас, повинні по-своєму пульсувати, жити самостійним звуковим життям. Тільки в цьому випадку можна стверджувати, що піаніст все точно та до кінця прослуховує в музиці, яку виконує, що його професійне слухове виховання доведено до належного рівня.

Безумовно, позитивний вплив на поліфонічний слух піаніста здатна надати правильна робота над одним з найбільш поширених піаністичних ефектів – звуковою перспективою. В музиці, як і образотворчому мистецтві існує перспектива, адже щось у грі піаніста має бути на передньому плані (найчастіше мелодія), щось утворює фон, так би мовити „лінію горизонту”.

Таким чином, оскільки художньо повноцінна гра на фортепіано передбачає тонку звукову диференціацію в музичних полотнах, розшарування їх на передній та задній плани, досягнення ефектів перспективи, індивідуальну окресленість голосів тощо, саме фортепіанне навчання, щоденно та цілеспрямовано веде учня у напрямку формування, розвитку та удосконалення його поліфонічного слуху.

Науковці, методисти та педагоги-практики наголошують на тому, що до роботи над поліфонією необхідно приступати з перших місяців навчання гри на фортепіано. Спочатку опанування поліфонією відбувається переважно на зразках найбільш легких поліфонічних обробок народних пісень, а також на п'єсах, етюдах та різного роду вправах з елементами поліфонії. Прикладами можуть слугувати збірки Е. Гнесіної „Фортепіанна азбука”, „Маленькі етюди для початківців”, „Підготовчі вправи до різних видів фортепіанної техніки”, „Самоучитель игры на фортепиано” під ред. О. Ніколаєва.

В роботі з учнями надзвичайно важливим є намагання домогтися, щоб юний піаніст дійсно почув поєднання двох голосів. Для цього надзвичайно корисним є вправи, коли викладач разом з учнем співає (один голос виконує учень, другий – викладач), викладач грає один голос, а учень грає другий голос.

Викладач може запропонувати учневі грати два голоси через октаву, це стимулює розвиток поліфонічного слуху. Якщо в класі є два фортепіано, то корисним буде пограти обидва голоси одночасно, верхній голос на одному, нижній на іншому інструменті – це надає кожній мелодичній лінії більшої рельєфності.

Для того, щоб поліфонія стала більш зрозумілою для дитини, корисно вдаватися до образних аналогій та асоціацій, використовувати програмні твори, в яких кожен голос має чітку образну характеристику. Як приклад наведемо п'єсу „Зайчик і вовк” з збірки О. Ніколаєва. Завдяки програмній назві двоголосна поліфонія в цій п'єсі стає зрозумілою учневі, дитина легко уявляє тембральні плани звучності: тему вовка та тему, яка змальовує зайчика. Зауважимо, що робота над програмними творами зазвичай захоплюють юних піаністів, сприяють розвитку асоціативних зв'язків, заохочують до занять поліфонією.

В більш складних поліфонічних творах надзвичайно важливим є робота над тим, щоб учень завжди чув і розрізняв потрібне поліфонічне поєднання двох та більше голосів. Для цього необхідним і корисним будуть різноманітні форми роботи над голосоведенням: якщо у поліфонічному творі два голоси проходять одночасно в партії однієї руки, корисним буде спочатку пограти ці мелодичні будови двома руками, тобто розподілити між руками партію однієї руки. Це рельєфніше окреслить голоси, надасть можливість учневі їх краще прослухати і згодом відтворити на інструменті.

Після того, як учень усвідомив і ясно почув поєднання голосів, слід попрацювати над окремими голосами, слідкуючи за артикуляцією, динамікою, плавністю руху (*legato*), аплікатурою. Основним завданням викладача на даному етапі є вимога виконання учнем кожного голосу з початку і до кінця цілком закінчено та виразно. Ми хочемо окремо наголосити на важливості цього етапу роботи з учнями, адже нерідко в практиці викладачів робота над голосоведенням проводиться формально, не доводиться до стану, коли кожен голос у виконанні юного піаніста звучить як самостійна і закінчена мелодична партія.

Робота над трьох та більше голоссям ґрунтується на тих самих принципах. Спочатку необхідно ознайомити учня з поліфонічним твором, в'яснити характер, форму побудови, тональний план. Потім розпочинається робота над кожним голосом окремо. Піаніст повинен вивчити і вміти виконувати проведення кожного голосу з початку і до кінця як окрему мелодичну лінію. Після ретельного опрацювання кожного голосу їх корисно повчити попарно. Основним завданням на цьому етапі повинно бути досягнення мети одночасного проведення окремих динамічних ліній при постійному слуховому контролі. На цьому етапі надзвичайно корисним буде грати всі голоси не з початку і до кінця, а окремими невеличкими побудовами, весь час повертаючись до найбільш важких місць.

Надзвичайно ефективним, на наш погляд, є завдання, коли учень співає один з голосів, граючи інші на фортепіано. У більшості випадків це завдання виявляється зовсім непростим для юного піаніста, але надзвичайно корисним. Викладач може запропонувати також співати багатоголосні поліфонічні твори хором, коли кожен голос співає один або декілька учнів одночасно. Зазвичай, така форма роботи над поліфонією подобається дітям і вони з задоволенням її виконують. Систематичність використання різних форм опанування поліфонічними творами в класі фортепіано допомагає розвитку поліфонічного слуху юних піаністів.

Іноді корисно повчити два голоси, виконуючи по черзі в кожному з них тільки ті побудови, які повинні переважати по смислового значенню. При двоголосному виконанні, наприклад висхідні відрізки теми на початку двоголосної інвенції Й. Баха F-dur.

При наявності трьох та більше голосів робота викладача ускладнюється. Надзвичайно корисним буде окремо працювати над всіма мелодичними лініями, які зустрічаються в поліфонічній фактурі та над кожною парою голосів окремо. Так, наприклад, в музичному творі з триголосним викладом матеріалу корисно окремо повчити верхній та середній голоси, верхній та нижній, нижній та

середній. При цьому абсолютно необхідно ретельно слухати проведення мелодичних ліній та досягати їх єдності.

В подальшому, коли весь поліфонічний твір буде таким чином опрацьований, коли юний піаніст зможе ясно чути та виразно виконувати всі голоси одночасно, необхідно, щоб він час від часу повертався до роботи над окремими голосами, а також наполегливо опрацьовував найбільш важкі в поліфонічному відношенні побудови – в першу чергу ті, де в партії однієї руки проходять два чи декілька голосів. Якщо така робота не проводиться, чи проводиться формально, з плином часу можуть виникати неточності в голосоведенні. Надзвичайно доцільним, на наш погляд, є програвання всіх голосів, зосереджуючи свою увагу на якомусь одному з них [5].

Робота над поліфонічними труднощами в творах гомофонно-гармонічного складу ґрунтується на тих самих принципах. Виконавські завдання, що виникають у зв'язку з подоланням означених труднощів, мають ту ж логіку, що і в поліфонічних творах. Необхідно вичленувати різні елементи музичної тканини, попрацювати над ними окремо, після чого поєднати їх разом, домагаючись при дотриманні необхідної єдності одночасно і відмінності звучання. Надзвичайно корисно, крім того, програвати весь твір цілком, слідкуючи переважно за розвитком одного якогось елемента. Особливо важливо відслідковувати лінію супроводу, так як увага учня часто настільки поглинається виконанням ведучого голосу, що він вже не чує фону.

Зауважимо, що фортепіанна педагогіка накопичила значну кількість методичних прийомів тренувального характеру, здатних в ході роботи над поліфонічними творами прискорити та тонізувати цей процес. Назвемо найбільш ефективні з них:

1. Вивчення почергово та окремо кожного з голосів поліфонічного твору; усвідомлення їх мелодичної самостійності; проведення голосу від початку і до кінця. Зауважимо, що необхідно, щоб учень досконало вивчив основну музичну

думку, презентовану в перших тактах твору, навіть, якщо на це знадобиться більше часу та зусиль; не слід рухатись далі, поки учень не опанує виконанням основної думки твору; якщо гарно засвоєна тема, з легкістю будуть пройдені всі етапи її розвитку.

2. Програвання окремих пар голосів (сопрано-бас, сопрано-тенор, бас-тенор тощо); вимога при цьому - вияв індивідуальної мелодико-тематичної характерності кожного голосу; необхідність слухати і чути при цьому розвиток кожної мелодичної лінії.

3. Спільне програвання на одному або двох інструментах (викладач-учень, два учня) поліфонічного твору по голосам або по парам голосів. Бажано нижній голос подвоювати нижньою октавою. Цей метод дозволяє рельєфніше окреслити кожен голос і краще його прослухати. Ці октавні подвоєння є нічим іншим, як можливістю уявити звучання клавесину та органу, які мають у своєму розпорядженні, як відомо, октавні регистри.

4. Проспівування вголос або внутрішнім слухом одного з голосів поліфонічного твору, в той час, як інші голоси виконуються на фортепіано. Це надзвичайно дієвий метод, завдяки якому учень вчиться чути і прослуховувати окремі мелодичні лінії у їх єдності.

5. Виконання вокальним ансамблем (дуетом, тріо, квартетом) з учнів фортепіанного класу всіх голосів поліфонічного твору. Надзвичайно корисна форма вивчення поліфонічних творів. Така форма роботи є цікавою та дуже подобається учням.

6. Програвання поліфонічного твору з концентрацією уваги на якомусь одному голосі, підкреслено експресивному виконанні його при навмисному приглушенні решти голосів (цей метод активно радили Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер).

Вибираючи програму учневі, викладач повинен бути впевненим, що твір у всіх відношеннях під силу учневі, учень повинен бути підготовленим до розуміння змісту поліфонічного твору.

Загальновідомо, що існують музичні збірки творів для фортепіано (В. Шульгіна „Юним піаністам”, Л. Баренбойм „Шлях до музикування”, в яких автори пропонують різноманітні творчі завдання: підібрати на слух тему до акомпанементу, або навпаки; дописати тему; зіграти тему від різних нот; підібрати назву музичному твору тощо. Ці завдання активізують мислення учня, сприяють розвитку поліфонічного слуху.

Ми вже наголошували на тому, що поліфонічні твори необхідно включати в репертуар учня вже з перших місяців навчання гри на фортепіано, адже „...поліфонія не тільки активізує сприйняття музики, а й сприяє розвитку інтелектуального музичного мислення піаніста” [30, с.1 ].

Безперечно, клавірна спадщина Й. С. Баха є найкращим педагогічним матеріалом для розвитку поліфонічного мислення піаністів. Вже з перших років навчання юні музиканти мають змогу познайомитись з поліфонією завдяки нескладним творам із збірок „Нотний зошит Анни Магдалени Бах”, „Маленькі прелюдії та фуги”, інвенціям та симфоніям. Зауважимо, що маленькі прелюдії Й. С. Баха є більш відомими та популярними серед викладачів, хоча музичні мініатюри з „Нотного зошиту Анни Магдалени Бах” не менш цікаві.

Зауважимо, що уклад музичного життя бахівського періоду вимагав від композиторів створення клавірних творів з ярко вираженою педагогічною спрямованістю, адже домашнє музикування та навчання музиці займало в ту епоху більш значиме у порівнянні з концертною практикою місце. І саме інструктивні (навчальні) ідеї надихали Й. Баха на створення музичних шедеврів. Дійсно, в нотні збірки, написані для другої дружини композитора Анни Магдалени Бах та його сина Вільгельма Фрідемана Баха увійшли не тільки маленькі п'єси танцювального характеру, а й французькі сюїти, партіти, вокальні

твори, адже Марія Магдалена була чудовою вокалісткою. Педагогічним (конструктивним) завданням присвячені 15 двоголосних інвенцій та 15 симфоній. З огляду на це, доречним буде привести слова, наведені Й. Бахом на титульному листі збірки інвенцій. Ці слова ясно описують важливі виховні завдання, які ставив собі композитор під час їх створення: „Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошему изобретению, но и правильной разработке, главное же – добиться певучей манеры игры и при етом приобрести вкус к композиции” (переклад Я. С. Друскина) [10].

Історія зберегла нащадкам два зошити, в які увійшли фортепіанні та вокальні твори Й. С. Баха. Цікава історія створення цих збірок. Ці твори часто виконувались на концертних сімейних вечорах дітьми та другою дружиною Й. С. Баха Анною Магдаленою, звідси і назва збірок. Саме з опанування творів „Нотного зошита Анни Магдалени Бах” рекомендуємо розпочинати знайомство юних піаністів з поліфонією.

Кожен педагог, кожен піаніст-виконавець в процесі роботи над поліфонічними творами повинен усвідомлювати той історичний факт, що в добахівську та бахівську епохи в рукописах музичних творів практично відсутні виконавські вказівки стосовно динаміки, аплікатури, фразування тощо. Загальновідомо, що Й. С. Бах в своїх творах з позначень динаміки вкрай рідко використовував *forte* та *riano*, так само обмежені в бахівських текстах і темпові позначення. Що стосується артикуляційних позначень, то зауважимо, що клавірні твори Й. С. Баха практично не містять оригінальних штрихових авторських вказівок.

На початку XIX століття почали з'являтися редакції клавірних поліфонічних творів різних авторів. Ми повинні чітко усвідомлювати, що

виконавські вказівки в існуючих редакціях є різними, іноді суперечливими і, ні в якому разі, не можуть бути догмою при виконанні поліфонічних творів, хоча, з іншої сторони, вони надзвичайно спрощують завдання педагогу. З огляду на це, виникає закономірне питання: чим же керуватися при виконанні клавірних творів. Зауважимо, що лише авторський текст слід вважати основою в процесі опанування музичною спадщиною Й. С. Баха. Поряд з багаточисельними виконавськими редакціями існують і видання клавірних творів Й. С. Баха у їх справжньому вигляді, так званій уртекст, в якому відсутні будь які динамічні, штрихові, артикуляційні та аплікатурні вказівки. Надзвичайно корисним є ознайомлення з поліфонією саме по цим виданням, або таким редакціям, які найбільше відповідають авторському задуму. Це вже справа обізнаності та смаку викладача юного піаніста.

Зауважимо, що першочерговим завданням педагога є розвиток у учнів умінь сприймати і розуміти основи будови поліфонічних творів, грамотно працювати з текстом, коректно і доцільно використовувати штрихи, динаміку, аплікатуру, виходячи з стильових особливостей музики великого митця.

Перед тим, як розпочинати роботу над поліфонією, викладач повинен пояснити учню, для яких інструментів писав клавірні твори Й. С. Бах – клавесин, клавикорд, орган. Викладач повинен ознайомити учня з звучанням цих інструментів (аудіо та відеозаписи), проілюструвати на фортепіано звучання старовинних інструментів тощо. Необхідно пояснити учню, що фортепіано є універсальним інструментом, на якому можна виконувати музику різних стилів та жанрів. Саме розвиток умінь відтворити стиль, епоху і має бути головним у розвитку виконавської майстерності музикантів різного віку, в тому числі і юних піаністів.

Основу збірки „Нотний зошит Анни Магдалени Бах” складають невеличкі за розміром, нескладні танцювальні п’єси – полонези, менуети, марші, куранти, які є прикладами різних видів поліфонічної фактури – підголоскової, імітаційної

та контрастної. Роботу над поліфонією можна умовно розділити на основні етапи:

1. Ознайомлення учня з поліфонічним твором (викладач повинен проілюструвати учневі музичний твір).
2. Визначення характеру, художнього змісту, тонального плану твору.
3. Розбір голосів окремими руками. На цьому етапі необхідно звертати увагу на штрихи, артикуляцію, голосоведення, закінчення фраз тощо.
4. Вивчення напам'ять окремих голосів.
5. Вивчення напам'ять твору двома руками.

Зауважимо, що надзвичайно важливим є опанування учнем штрихів і саме викладач повинен пояснити позначення штрихів у поліфонічних творах. Ліги виконують дві функції – вказують на зв'язний спосіб виконання (артикуляційні ліги) та вказують на наявність у музичному творі фраз. У поліфонічних творах Й. С. Баха ліги визначають дрібні одиниці музичної мови. Логіка застосування штрихів у поліфонічних творах повинна виходити з розуміння того, як звучать інструменти, для яких написані клавірні твори (клавесин, клавікорд, орган).

Не менш важливим в процесі опанування поліфонічними творами є артикуляція. Артикуляція – це спосіб виконання звуку при грі на інструменті або співі, аналогічний мовному спілкуванню [69, с. 5].

Ми вже говорили про те, що у творах Й. С. Баха абсолютно відсутні авторські вказівки. Це в повній мірі стосується і артикуляційних позначень. Відомий дослідник старовинної музики професор І. Браудо запропонував два правила застосування артикуляції в творах Й. С. Баха: правило восьмих і правило фанфари. Перше правило говорить про те, що музичний матеріал, викладений довгими тривалостями необхідно грати *non legato* (для прикладу, якщо один голос викладений восьмими, а другий шістнадцятими, то восьмі ноти граються *non legato*). Друге правило говорить про те, що якщо в голосі мелодія рухається плавно, а потім є стрибок на великий інтервал, то звуки стрибка граються також *non legato*.

В поліфонічних творах використовуються зазвичай *legato*, *non legato*, м'яке *portamento*, *staccato*. Звичайно, позначення *staccato* є дещо умовним, адже в старовинній музиці цей штрих не звучить так гостро, як ми звикли його чути.

Не можна не згадати і про опанування орнаментикою (з давньогрецької мелодія, спів), яка досить часто зустрічається в поліфонічних творах – це трелі, форшлагги, морденти, групето тощо. Зауважимо, що в „Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана” можемо знайти розшифровку деяких мелізмів, надані Й. С. Бахом. Педагог повинен відтворити мелізм на інструменті, щоб учень зміг прослухати і запам'ятати його, можна запропонувати учню проспівати мелізм, потім в повільному темпі, при дотриманні чіткої артикуляції учень повинен опрацьовувати мелізми, поступово збільшуючи темп.

Зауважимо, що існує розшифровка бахівської мелізматики. Наведемо основні її принципи:

1. Обов'язкове виконання прикрас за рахунок тривалості основного звуку.
2. Обов'язково починати виконувати прикрасу з верхнього допоміжного звуку (виключенням може бути лише перекреслений мордент).
3. Допоміжні звуки, з яких необхідно виконувати мелізм, знаходяться завжди на ступенях діатонічної гами (виключенням є випадки, коли автор вказує знаки альтерації, розташовуючи їх знизу або зверху мелізму).

Загальноновизнано виконувати форшлагги за рахунок тривалості основного звуку (лише в окремих випадках за рахунок попереднього звуку), трелі виконуються з верхнього допоміжного звуку (лише в окремих випадках трель грається з основного звуку: коли перед нотою, над якою стоїть трель звучав верхній допоміжний тон; коли трель стоїть над органом пунктом; коли з трелі починається виклад музичного твору). Існує ще один вид мелізму, ускладнена трель – нахшлаг, який виконується лише тоді, коли на це є вказівки автора.

Існують також перекреслений та неперекреслений морденти. Перекреслений мордент виконується за рахунок того звуку, над яким він

виписаний, при його виконанні використовуються три звуки: з основного звуку – хід вниз на тон чи півтон (в залежності від ладу даного уривка) на допоміжний звук – хід до основного звуку. Неперекреслений мордент виконується як коротка трель при використанні чотирьох звуків з верхнього допоміжного звуку. В окремих випадках цей вид морденту може виконуватись за допомогою трьох звуків: основний – верхній допоміжний – основний звук. Таке виконання неперекресленого морденту має місце у випадках, коли перед нотою, над якою виписана прикраса вже є верхній допоміжний звук. Дуже рідко, виконавець аби дотриматись виразності при дуже швидкому темпі може також виконувати неперекреслений мордент з використанням трьох звуків.

Ще один вид мелізмів – группето, в основному виконується за рахунок чотирьох звуків: верхній допоміжний – основний – нижній допоміжний – основний звуки.

Важливим засобом музичної виразності в поліфонії є динаміка і саме розуміння динаміки розвитку і завершення музичних речень повинно бути пов'язаним з інтонаційними коливаннями гучності мовного спілкування. Порівнюючи динамічні засоби фортепіано, клавесину та клавикорду, можемо стверджувати, що на відміну від останніх, фортепіано позбавлене октавних подвоєнь та можливості використання різних звучностей за допомогою зміни регістрів та клавіатур з однієї сторони, з іншої ж сторони фортепіано володіє різнобарвною, рухливою динамікою, якою не володіють ні клавесин, ні клавикорд. З огляду на це, виникає питання, як виконувати на фортепіано поліфонічну музику, яка була створена для клавесину та клавикорду, використовуючи при цьому всі динамічні багатства фортепіано, якими не володіють старовинні клавішні музичні інструменти. Однією з основних виконавських якостей піаніста і є володіння засобами, необхідними для виконання творів різних стилів. Ми маємо на увазі не намагання імітувати звучання старовинних інструментів, не примітивне звуконаслідування, а

знаходження специфічних динамічних прийомів, необхідних для „правдивого” виконання клавірних творів Й. С. Баха.

Як відомо, виконавець на клавесині, не маючи можливості відчутно змінювати під час гри динаміку, перед виконанням встановлює необхідні регістри. Піаніст, на відміну від клавесиніста, уявляє необхідні йому фарби і в процесі виконання створює ці фарби. Таким чином, важливим завданням викладача є робота над формуванням та розвитком умінь інструментування на фортепіано, тобто умінь виконувати не випадкову, а певну, необхідну в даному випадку звучність. Надзвичайно корисним є використання образних асоціацій. Так, твір, який має святковий, урочистий характер можна порівняти з виконанням невеликого за обсягом твору для симфонічного оркестру, а мелодійний, задумливий поліфонічний твір – з виконанням твору для малого складу струнного оркестру.

Таким чином, вкрай необхідно виховувати культуру завершення фраз, коректне та обгрунтоване використання динаміки в поліфонічних творах.

В процесі розучування поліфонічних творів необхідно звертати увагу і на аплікатуру, яка слугує для кращого виконання музичного полотна. Мова йде про так звану „бахівську аплікатуру”, яка дещо відрізняється від аплікатури, що використовується іншими композиторами. Для прикладу - якщо у виконанні гамоподібних пасажів останні орієнтуються на техніку підкладання першого пальця, то в „бахівській аплікатурі” використовується перекладання довгого пальця через короткий, так звана „німа” підміна пальців на одному звуці, зіскользування пальця з чорної на білу клавішу. [41, с.15 ]. Інколи педагог спрощує оригінальну аплікатуру нотного тексту, мотивуючи тим, що учневі технічно незручно її виконувати. На наш погляд це є великою помилкою, необхідно привчати юного піаніста до тієї аплікатури, яка зазначена в нотному тексті, бо це стимулює юного музиканта мислити, сприяє розвитку його виконавських та технічних навичок, покращує голосоведення. Виключенням

можуть бути тільки випадки, коли у виконавця дуже маленька рука і він фізично не в змозі виконувати оригінальну аплікатуру.

Ще одним важливим аспектом в роботі над поліфонією є звуковидобування, яке повинно імітувати спів – наспівність, логічна кульмінація та її підтримка підголосками. Саме підголоски в поліфонічних творах допомагають в розкритті змісту твору, підкреслюють насиченість та мелодійність фактури.

Аби домогтися гарного звуковидобування, плавного, „текучого” legato , необхідно всю роботу над голосоведенням проводити під постійним слуховим контролем. Надзвичайно корисним у роботі над поліфонією є асоціація голосів музичного твору з голосами людей у хоровому колективі – розподіл на чоловічі та жіночі голоси, що мають відмінну тембральну характеристику чи забарвлення. В більш старшому віці учня можна використовувати асоціацію голосів поліфонічного твору з звучанням різних інструментів симфонічного оркестру, що також стимулює розвиток поліфонічного та тембрального слуху піаністів.

Говорячи про методику поступового опанування поліфонічними творами, не можна оминати увагою такий важливий аспект як педалізація. Безумовно, не можна ігнорувати можливості фортепіано, але до використання педалі у поліфонічних творах треба ставитись з великою обережністю. Слід мінімізувати використання педалі, брати педаль лише в кадансових закінченнях або для більш яскравого підкреслення артикуляційних зворотів. В фугах Й. С. Баха виникає необхідність використання педалі у випадках, коли неможливо лише пальцями плавно провести мелодичну лінію на legato. В будь-якому випадку педаль в поліфонічних клавірних творах не повинна створювати обертонні колористичні звучання, а, навпаки, бути непомітною, виконувати зв'язуючу функцію.

В перекладах органних поліфонічних творів для фортепіано роль педалі дещо ускладнюється та розширюється: педаль може виконувати зв'язуючу функцію, а може бути більш гармонічно насиченою, більш „густою”, що

викликає велику кількість обертонів, аби передати всю велич та неперевершеність органного звучання.

Зауважимо, що у всіх випадках використання педалі повинно відбуватись під неусипним слуховим контролем аби не порушити лінійного розгортання фактури, що є абсолютно важливим навіть у гармонічних фігураціях поліфонічної музики. Для цього в арсеналі піаніста є багато різноманітних прийомів педалізації: часта підміна педалі, взяття полупедалі, різна глибина натиску лапки педалі тощо.

Педагоги-практики не радять використовувати педаль на ранніх етапах опанування поліфонічними творами аби не заважати учневі прослуховувати розвиток голосів, ясність, чіткість і прозорість поліфонічної фактури.

В рамках нашого дослідження необхідно зупинитись ще на одній важливій проблемі виконання старовинної поліфонічної клавірної музики. Мова йде про темп виконання. З цього приводу у викладачів завжди виникають питання: в якому ж темпі слід виконувати учневі означені поліфонічні твори. Необхідно зауважити, що у часи Й. С. Баха темпи дещо відрізнялись від сучасного трактування: темп *allegro* не був таким швидким, а темп *andante* таким повільним. Не слід вимагати від учня надто швидких та надто повільних темпів. З огляду на те, що сам Й. С. Бах створював свої нескладні клавірні твори не для концертних виступів, а саме для навчальних (конструктивних) цілей, темп при виконанні цих творів повинен бути „зручним” для юного піаніста, таким, який є більш корисним для нього на даному етапі навчання. Але, при цьому, ми не повинні розглядати повільний темп виконання лише як підготовку до виконання в більш швидкому темпі. Виконання поліфонічних творів юними піаністами в зручному темпі – це, в першу чергу, підготовка до розуміння поліфонічної музики, можливість „вслухатися” в поліфонічну тканину, контролюючи якість звучання. Часто в педагогічній практиці бувають випадки, коли учень не може перейти з швидкого темпу і зіграти твір в повільному темпі. Ми вважаємо це

абсолютною помилкою педагога, який не повинен допускати виконання в швидкому темпі, якщо ще не досягнуте гарне виконання в повільному темпі.

Бувають випадки, коли учень може якісно виконувати твір як в повільному, так і в швидкому темпі, а виконання у середньому темпі для нього стає проблематичним. Це також говорить про недоробку педагога. Наголошуємо, що робота над поліфонічним твором повинна відбуватись у процесі плавного переходу від повільного – через середній – до швидкого темпу.

Як відомо, стриманого темпу вимагає як стремління до стійкого виконання всіх ритмічних долей, так і стремління до сприйняття мелодійної лінії твору. Учень повинен усвідомлювати кожне проведення теми, кожен пасаж, кожную прикрасу як мелодичний рух. Надзвичайно корисним, на нашу думку, є намагання учня уявити всі теми твору, як би вони звучали у вокальному викладі, проспівувати їх вголос або внутрішнім слухом.

З іншої сторони, гра в повільному темпі повинна бути цікавою виконавцю, він повинен отримувати від неї естетичне задоволення, гра в повільному темпі завжди повинна передбачати мелодичний рух вперед.

Надзвичайно корисним вчити учня грати окремі епізоди поліфонічних творів під метроном, адже невміння координувати своє виконання з відліком метроному слід вважати недоліком, який потребує корекції.

Важливим аспектом роботи над поліфонічними творами є виховання самостійності учня. Викладач поступово повинен зменшувати частку репродуктивного впливу, тим самим виховуючи прагнення до мислення, аналізу та розуміння поліфонічних творів.

Основним завданням педагога є навчити юного піаніста „ вивчити граматику бахівської мови, навчити вірній вимові бахівських тем, стрункому викладу експозиції бахівської фуги, вірній будові всієї фуги в цілому, вірній фортепіанній інструментовці, розумінню танцювальних ритмів в бахівських

сюїтах та партитах, граматично вірній вимові мотивів – цими об'єктивними моментами пронизано все навчання бахівської клавірної музики...” [14].

Вершиною поліфонічної клавірної майстерності є, звичайно, 24 прелюдії та фуги з двох томів Добре темперованого клавіру Й. С. Баха. Проблема виконання ДТК постає перед виконавцями щонайменше у двох аспектах: з однієї сторони – вона цілком знаходиться в межах, зумовлених особливостями клавірного мистецтва часів Й. С. Баха. З іншої – вона весь час має справу з фактами та явищами, які виходять за ці історичні межі. ДТК є сплавом клавесинних, клавікордних та органних уподобань Баха, його геніальним прозрінням майбутнього.

Абсолютно вірним є той факт, що стиль виконання творів Й.С. Баха повинен бути безумовно узгоджений з їх змістом та формою. Знайти ключ до цього змісту, правильно його зрозуміти – це і значить знайти ключ до правильного та глибокого розуміння та виконання поліфонічних творів генія.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

На основі аналізу науково-педагогічної, мистецтвознавчої та методичної літератури у другому розділі магістерського дослідження визначаються та обґрунтовуються педагогічні умови щодо розвитку поліфонічного мислення у галузі фортепіанного навчання, які, на наш погляд, спроможні забезпечити ефективність навчального процесу. До них відносяться:

- цілеспрямований та наполегливий розвиток мотивацій та внутрішніх установок на оволодіння поліфонічними вміннями;
- активізація виконавської діяльності учня.

Враховання у навчальному процесі визначених педагогічних умов дозволяє з більшим успіхом стимулювати процес формування та розвитку поліфонічних умінь та поліфонічного мислення піаністів в процесі навчання гри на фортепіано.

Виходячи з мети та завдань магістерського дослідження, ґрунтуючись на основних положеннях розвитку поліфонічного мислення, музикознавчої та науково-методичної літератури, а також власному педагогічному досвіді, у другому розділі магістерського дослідження було запропоновано методику поетапної роботи над удосконаленням поліфонічних здібностей в процесі фортепіанного навчання, здатну забезпечити ефективність навчальної роботи піаністів. В її основу покладено реалізацію визначених педагогічних умов, варіативне використання комплексу загально дидактичних та спеціальних методів у навчанні, використання різноманітних форм організації виконавської діяльності, що стимулює формування та розвиток поліфонічного мислення піаністів.

## ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні викладено розв'язання проблеми формування та розвитку поліфонічного мислення піаністів в процесі навчання гри на фортепіано, яке підтверджується аналізом та систематизацією загальних положень науково-педагогічної, методичної літератури та власним педагогічним досвідом. Це дозволило зробити наступні висновки.

Динамічні зміни, що відбуваються у всіх сферах соціально-політичного, економічного, культурного життя країни, стимулюють до формування у особистості, як носія певної культури, здатності до ведення діалогу або полілогу (поліфонії) у соціокультурному середовищі.

Присутність поліфонічної фактури у музичних творах різних жанрів та форм вимагає підготовленості виконавців. З огляду на це, розвиток поліфонічного мислення є пріоритетним завданням сучасної фортепіанної педагогіки.

Існування значного масиву наукових розробок в цій площині говорить про складність та різноплановість означеного феномену. Аналіз філософської, психолого-педагогічної літератури з питань поліфонії дає нам підстави стверджувати про її міждисциплінарний характер. Феномен поліфонії зустрічається не лише в музиці, а й в філософії, літературі (творчість Ф. Достоєвського, М. Цвітаєвої, П. Тичини та ін.), образотворчому мистецтві (М. Чюрльоніс, Ф. Купка, Р. Фальк та ін.), хореографії, що проявляється у проведенні різних ліній у рухах.

У першому розділі магістерського дослідження доводиться, що основною функцією поліфонії є формування діалогічної свідомості, яка в свою чергу може

розвиватись лише в процесі поліфонічного мислення. Нами з'ясовано, що поняття „поліфонічне мислення” зустрічається лише в площині мистецтвознавства, музично-педагогічна наука не оперує цим терміном. Між тим, елементи поліфонії зустрічаються в різних жанрах та музичних формах (народні пісні, фуги, класичні сонати, романтичні п'єси, хорові твори тощо), що вимагає опанування поліфонічними уміннями.

На основі аналізу мистецтвознавчої, педагогічної літератури в першому розділі магістерського дослідження прослідковується шлях розвитку поліфонії в історичній ретроспективі.

На основі узагальнення існуючих наукових розробок, в роботі визначається та обґрунтовується структура поліфонічного мислення. Доводиться, що поліфонічне мислення, це феномен, який формується та розвивається лише в процесі цілеспрямованого розвитку. Поліфонічне мислення є сукупністю різних музичних здібностей. Поліфонічне мислення має складну та багаторівневу структуру, в яку входить: **музичний слух у всіх його різновидах; почуття ритму, метру, темпу; артикуляція та штрихи; музикальність; розподіл уваги, координація рухів; здатність стильової інтерпретації; наявність знань (теоретичних, історичних, методичних) для здійснення інтерпретації поліфонічної тканини; особистісні якості (естетичні смаки, сформований загальний та музичний тезаурус, світогляд, розвинена мотиваційна сфера тощо).**

У другому розділі наукової роботи визначаються та обґрунтовуються педагогічні умови щодо розвитку поліфонічного мислення у галузі фортепіанного навчання, які, на наш погляд, спроможні забезпечити ефективність навчального процесу. До них відносяться:

- цілеспрямований та наполегливий розвиток мотивацій та внутрішніх установок на оволодіння поліфонічними уміннями;

- активізація виконавської діяльності учня.

Врахування у навчальному процесі визначених педагогічних умов дозволяє з більшим успіхом стимулювати процес формування та розвитку поліфонічних умінь та поліфонічного мислення піаністів в процесі навчання гри на фортепіано.

Виходячи з мети та завдань магістерського дослідження, ґрунтуючись на основних положеннях розвитку поліфонічного мислення, музикознавчої та науково-методичної літератури, а також власному педагогічному досвіді, у другому розділі магістерського дослідження було запропоновано методика поетапної роботи над удосконаленням поліфонічних здібностей в процесі фортепіанного навчання, здатну забезпечити ефективність навчальної роботи піаністів. В її основу покладено реалізацію визначених педагогічних умов, варіативне використання комплексу загально дидактичних та спеціальних методів у навчанні, використання різноманітних форм організації виконавської діяльності, що стимулює формування та розвиток поліфонічного мислення піаністів.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. До перспективних напрямків подальшого наукового пошуку відносяться питання формування поліфонічного мислення піаністів в інших сферах їх фахової підготовки та подальшої виконавської діяльності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шресєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. В 2-х ч. Київ : Мистецтво, 1984. Ч. 2. 310 с.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ ст. : монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
3. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 2000. 20 с.
4. Белікова В. Музична мова Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. Наукові записки БДПУ. Серія Педагогічні науки. Бердянськ : БДПУ, 2019. С.20-27
5. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму. Київ : Поліграфіст, 1997. 321 с.
6. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ: Музична Україна, 1972. 39 с.
7. Булкін Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів; Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 1997. 60 с.
8. Гаран К.М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство. С. 24-31 URL : <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/159816/159071> (дата звернення : 19.02.2023)
9. Грінченко М. О. Вибране. / упор. та ред. М. Гордійчука. Київ. 1959. 531 с.
10. Довгаленко Н.С. Українська музика ХХ століття: нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
11. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Київ. 1957. Ч. 1. 237 с.
12. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ. 1958. 134 с. 52

13. Жуковська І. Л. Кастальське джерело традиції (пам'яті видатного українського композитора Володимира Птушкіна). URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37304/Zhukovska.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення : 05.02.2023)
14. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ-Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
15. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 587 с.
16. Історія української радянської музики. / ред. Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко, О. С. Зінкевич. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.
17. Калашнікова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ століття: дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 225 с.
18. Кияновська Л. Мирослав Скорик : людина і митець : монографія / Л. Кияновська. Львів: Видавництво журналу «Ї», 2008. 592 с.
19. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 340 с.
20. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
21. Корній Л. Історія української музики. ХІХ ст. Підручник. Київ-Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 480 с.
22. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 1998. 22. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. / упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
23. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. / упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.

24. Милич Б. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ, 1961. 104 с.
25. Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді / Н. Нижанківський. -- Львів: СУПром, 1935. с. 12.
26. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96> (дата звернення : 17.02.2023)
27. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наукова думка, 1979. 104 с.
28. Ольховський Ю. А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
29. Принцип жанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2011. №5. С. 176-179
30. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2004. 31 с.
31. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник. Харків : Видавництво Бровін О. В., 2010. 258 с.
32. Свіридовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.) : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 164 с.
33. Скорик М. Твори для фортепіано : навчально-методичний посібник / М. Скорик. -- Львів: Сполом, 2008. -- 220 с.
34. Соломонова О. Б. Вторинність оперної традиції як чинник іронічної дескрипції культури / О. Б. Соломонова // Часопис Національної музичної 54

академії України імені П. І. Чайковського. - 2013. - № 2. - С. 60 – 69. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2013\\_2\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_2_9)

35. Соломонова О. Б. Психокреативні аспекти викладання музичнотеоретичних дисциплін (молодші діти). Методичні рекомендації. Київ : КДАМ, 2013. 13 с.

36. Таран І. М. Феномен мініатюри в контексті сучасної фортепіанної музики. Українська музична культур на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 124-128

37. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 160 с.

38. Тимощук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.

39. Фортепіанні твори українських композиторів: навчальний посібник / упор. Гринчук І., Горбач О. Тернопіль : Астон, 2015. 96 с.

40. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 25 с.

41. Фрайт О. В. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич, 2010. 94 с. 55

42. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композицій для дітей: історія і сучасність /О. Фрайт. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І.Франка, 2010. 94 с.

43. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначені національно-стильової специфіки музики. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В.Нежданової “Музичне мистецтво і культура”. Вип. 10. Одеса : “Друкарський дім”, 2009. С. 87-98.

44. Шевченко Н. Виконавська інтерпретація творів барокової доби. Київ: Музична Україна, 2016. 220 с.
45. Шевчук О. Методи викладання гри на фортепіано посібник. Київ: Музична Україна, 2018. 198 с.
46. Шипілова Т. Композиційний аналіз творів Баха. Київ: Музична Україна, 2015. 168 с.
47. Щолокова О. Інтерпретація музичних творів. Харків: Видавництво ХНУМ, 2018. 220 с.
48. Яковенко В. Основи музичної педагогіки . Київ: Академія, 2015. 240
49. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): підручник. Ч. I. Тернопіль: Астон, 1999. 208 с.
50. Ярема Н. Теорія і практика музичного аналізу. Львів: Світ, 2016. 230 с.

# ДОДАТКИ

Додаток А

**Додаток Б**