

### Теоретичні та методичні аспекти формування поліфонічного мислення майбутніх вчителів музики

У статті висвітлено теоретичні та методичні аспекти формування поліфонічного мислення у студентів-піаністів. Стверджується, що саме цей вид музичного мислення дозволяє виконавцю органічно сприймати архітектуру творів, чути й усвідомлювати закономірності лінійної структури поліфонічних опусів. Зазначається, що формування поліфонічного мислення є важливою складовою фахової підготовки майбутніх вчителів музики, в якій взаємодіють набуття знань про поліфонію як художнє явище музичної історії, досвід сприймання поліфонічної музики як феномена композиторського поліфонічного мислення, практика взаємодії піаніста з текстом твору як вияв виконавського поліфонічного мислення, опанування методичними прийомами роботи над поліфонічними творами. Розглянуто методичні рекомендації видатних педагогів-піаністів щодо інтерпретації поліфонічних жанрів канону і фуги від епохи бароко до творів сучасних українських композиторів.

**Ключові слова:** поліфонічне мислення виконавця, культура поліфонічного слуху, студенти-піаністи педагогічного профілю, фахова підготовка вчителів музики, методичні прийоми роботи з поліфонічними творами.

**Постановка проблеми у загальному вигляді...** Сучасні трансформації системи освіти України, зокрема, перехід до особистісноорієнтованої парадигми навчання та виховання, детермінують оновлення змісту і принципів підготовки студентів у вищому педагогічному навчальному закладі. Сьогодні можна констатувати впровадження гуманістичних ідей в освіті, що сприяє розвитку творчої індивідуальності, розкриттю та реалізації сутнісних сил особистості, створенню умов для пізнання власних можливостей, усвідомленню молоддю глибинного змісту музичного мистецтва минулих епох та сучасності. У масиві музично-педагогічних та мистецтвознавчих досліджень сучасних науковців увага приділяється проблемі формування та розвитку художнього, зокрема, музичного, мислення студента-виконавця та таким її аспектам як: історичні етапи розвитку художнього мислення, історія музичних стилів, виконавські принципи роботи над музичним твором, інтерпретаційні особливості втілення музичного образу, діяльнісні вияви музичного мислення, його понятійний спектр тощо, що корелює з ідеєю формування музичного інтелекту як основи професійної підготовки фахівця виконавського профілю.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій....** Масив наукової літератури з проблеми музичного (в тому числі і поліфонічного) мислення особистості представлений філософсько-естетичними, психолого-педагогічними, мистецтвознавчими розвідками П. Блонського, Ю. Борева, Т.Бондаренко, Л. Виготського, Г.Виноградова, Н.Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, Л. Діса, Р. Інгардена, І.Котляревського, Л. Левчук, О. Леонтєва, І.Ляшенка, В. Медушевського, І. Пяковського, С.Раппопорта, В. Роменця, С. Рубінштейна, В. Шинкарука та ін. Дослідженню проблеми формування фахової підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін присвячені роботи В.Андрущенко, Н. Гуральник, О. Ростовського, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової та ін. Музично-теоретична та виконавська підготовка майбутніх учителів музики і виконавців розглядалася О. Алексеевим, Л. Баренбоймом, Е. Гігельсом, О. Гольденвейзером, К. Гумновим, Н.Любомудровою, Б. Мілічем, Г. Нейгаузом, С. Ріхтером, З. Ринкявічусом, М. Ройтерштейном, С.Скрєбковим, С. Фейнбергом, К. Южаком та ін.

**Формулювання цілей статті...** Метою статті є презентація деяких теоретичних та методичних аспектів формування поліфонічного мислення у студентів-піаністів педагогічного профілю.

**Виклад основного матеріалу...** Відомо, що результатом творчості як характеристики діяльності, певної якості та рівня розвитку особистості, сфери відображення є створення нового і переусвідомлення сутнього. «Шлях до творчості в будь-якій сфері людської діяльності лежить через теоретичне мислення, де поліфонія виступає одним з моментів формування і розвитку його основ» [6, с. 5], відповідно, формуючи такий специфічний різновид мислення як поліфонічне. Поліфонічність в онтологічному ракурсі є проявом принципу полі- (діалектичний принцип єдності у різноманітті, відповідність методу пізнання змісту об'єкту пізнання), а поліфонія інтерпретується не тільки як один з найдавніших типів музичного складу у народному і професійному мистецтві, але й як особливий тип музичного мислення. Він характеризується складністю, інтеграцією

раціонального та емоційного начал, історичним розмаїттям форм та композиційних прийомів [8, с. 35].

У межах нашого дослідження формування поліфонічного мислення у студентів-піаністів педагогічного профілю виступає важливою складовою професійної підготовки майбутніх викладачів виконавського мистецтва, яка базується на вивченні законів поліфонії як шляху до пізнання композиторської та виконавської майстерності.

Міждисциплінарний характер сучасних досліджень з проблеми поліфонічного мислення дозволяє вивчати поліфонію як систему художніх символів (знакову), в якій сфокусувались загальнолюдські цінності, морально-естетичний зміст певних історичних періодів, зокрема, доби бароко, та універсальна музична мова. Г. Давидчик зазначає, що «створення науково-педагогічних основ формування поліфонічного мислення майбутніх професійних музикантів набуває особливого значення в контексті сучасних вимог музичного виконавства. Науковці, видатні виконавці та музиканти-практики одноставно стверджують, що з позицій музично-педагогічної теорії, виконавських тенденцій минулого і сьогодення кожному відомому артисту-музиканту властивий поліфонічний склад мислення. Саме цей вид музичного мислення дозволяє виконавцю органічно сприймати архітектоніку творів, у тому числі чути й усвідомлювати закономірності лінійної структури поліфонічних опусів» [3, с. 4].

На вигідних для розвитку поліфонічного слуху специфічних виражально-технічних засобах фортепіано загострює увагу Г. Ципін [10]. У визначенні поліфонічного слуху педагог наголошує на важливій ролі фактури у формуванні поліфонічного слуху по відношенню до слуху мелодичного. Вихованням поліфонічного слуху як важливої складової поліфонічного мислення вважається розвиток здібності учня розчленовано, диференційовано сприймати музичну тканину і відтворювати її на інструменті в одночасному поєднанні звукових ліній [10, с. 58]. Зауважимо, що феномен фактури у виконавському ракурсі інтерпретується науковцем широко, виходячи за межі суто поліфонічних структур. Найявність будь-яких, хоча б двох, комбінацій контрапунктуючих елементів музичного тексту (навіть мелодії на тлі одноголосного акомпанементу, які потрібно виділити «кольоровими» тонами) вже є прикладом нескладного функціонального прояву поліфонічного мислення виконавця [10, с. 59].

Виконавське опрацювання суто поліфонічних форм, за Г. Ципіним, вимагає від студента сформованої культури поліфонічного слуху, характеристиками якої виступають повне, усвідомлене слухання та сприймання поліфонії; здатність відтворювати на інструменті складні звукові комплекси, контрастні голоси; об'ємність, стійкість, сконцентрованість, й водночас, гнучкість, рухливість, розподіл слухової уваги. «Будь-який тематично розвинений голос у поліфонічному творі є індивідуальністю; підкреслити цю індивідуальність, не дати їй стушуватися, загубитися серед інших – одна з головних цілей піаніста» [10, с. 61].

Формування поліфонічного мислення у студентів-піаністів педагогічного профілю відбувається на основі набуття ними знань про поліфонію як художнє явище музичної історії, а також досвіду сприймання поліфонічної музики як феномена композиторського поліфонічного мислення. У процесі професійної підготовки студенти опановують жанри поліфонічної музики, а також знайомляться з поліфонічними техніками композиторів давнини і сучасності.

Так, досліджуючи проблему аутентичності стилю виконання музики Й. С. Баха видатними вітчизняними виконавцями, Г. Павлій розкриває питання специфіки мислення композитора і доходить до висновку про його унікальність, порівняно з композиторами-сучасниками. Науковець констатує, що «всі композитори бахівської епохи були виховані на зразках церковної поліфонічної музики. Проте лише для одного Баха поліфонія є стилем мислення, а не засобом пожвавлення фактури. На причину цього явища правильно вказав ще Форкель: «Не лише характер усіх цих зразків, більшість з яких були призначені для церкви, – говорить він, – але головним чином серйозність, що лежить в основі характеру Баха, спонукали його до розвитку перш за все серйозного і високого (тобто поліфонічного) стилю в музиці». Зазначена Форкелем серйозність, властива Баху, що мала величезний вплив на загальний характер його творчості, тісно пов'язана з інтравертним типом бахівського мислення на протигагу екстравертному типу мислення більшості композиторів того періоду, які виконували соціальне замовлення такої ж екстравертної за типом мислення епохи» [9, с. 36].

Загальновідомо, що композитор глибоко замислювався над філософськими, релігійними, морально-етичними проблемами буття, здобувши статус мислителя за природою. Не дивно, що серйозність, емоційно-образна опосередкованість музичного стилю Баха є результатом загального ладу його мислення, яке пропускало усі думки через глибокий відбір-аналіз, «внутрішні зв'язки», на яких тримається зміст та форма жанрових інваріантів поліфонічної музики. Лінійно-поліфонічний стиль письма композитора, заснований на особливому типі звуковідчуття, пов'язаний з глибоким внутрішнім переживанням музичного імпульсу. Отже, семантика звучання у Баха, порівняно із творчістю Вівальді, Скарлатті, Куперена, збагачена емоційно-смісловим

навантаженням, глибинним змістом, домінуванням опосередкованого способу висловлювання над безпосередністю почуття. «З цієї ж причини замість емоційного оголення жанрової моделі Бах звертається до образів узагальненої енергії» [9, с. 39].

Г. Ципін, розглядаючи формування музичного мислення у процесі навчання гри на фортепіано, зокрема, у питаннях принципів розвивального навчання у фортепіанній педагогіці, читання творів з аркуша, теорії та його методики як шляху для виховання деяких розумових якостей піаніста, ескізного розучування твору та його методики, доходить до дискурсу про шляхи інтелектуалізації навчально-освітнього процесу підготовки піаніста. У цьому контексті опанування жанрами поліфонічної музики супроводжується зростанням ролі пізнавального аспекту заняття з фортепіано, кількості та змістової ваги теоретичних знань; увагою педагога до абстрактно-логічного, понятійного рівня поліфонічного мислення студента; поповненням його загального та професійного кругозору; аналізом твору, його форми, прийомів контрапунктування, модуляційної техніки; специфічною манерою викладання з домінуванням раціонального над емоційним; практикою демонстрації (наглядно-ілюстративний метод) та словесним поясненням виконуваного фрагменту твору. Все це, в свою чергу, сукупно сприяє аналітичному усвідомленню матеріалу, впливає на створення виконавської інтерпретації поліфонічного твору через досвід розуміння, глибинне усвідомлення панівних стильових та конструктивно-логічних закономірностей музики [10, с. 159-163].

Настанови Г.Ципіна використовувались багатьма викладачами різних музичних закладів. Так, видатний виконавець, викладач-педагог Кишинівської державної консерваторії Т.О.Войцеховська (1915-1976), спадкоємиця школи професора Флорика Музическу, володіла здатністю перетворювати заняття з фортепіанної гри на заняття з мистецтва через прищеплення учням широти музичних інтересів. Під час своїх занять викладач зачитувала учням яскраві думки композиторів, музикознавців, письменників про виконуваний твір; залучала до заняття прослуховування виконання твору видатними піаністами; часто наводила вислів В.Софроніцького про те, що поміж пальцями та клавішами «повинен виникати електричний струм». Відомо, що музика І. С. Баха посідала центральне місце в репертуарі учнів корифея. Зокрема, Т. О. Войцеховська працювала над розвитком вміння студентів диференційовано трактувати художні можливості прелюдійно-імпровізаційних побудов, гомофонних та суто поліфонічних форм в музиці композитора. У «Хроматичній фантазії та Фузі» вона радила відтворювати уявні гармонічні фігурації органу (кульмінаційні зони Фантазії), а при розучуванні Прелюдії C-dur з першого тому ДТК пропонувала відтворювати тихі і дещо лункі перебори струн лютні. Як зазначає В. В. Аксенов, у роботі над бахівськими фугами Т. О. Войцеховська рекомендувала не лише рельєфний показ теми, проведеної в різних голосах, але й наполягала на виразному звучанні протискладань та інтермедій. Вона зазначала, що всі прошарки поліфонічної фактури повинні бути однаково чітко чутними у будь-який момент. З цією метою, зазначає В. В. Аксенов, й було обмежено використання правої педалі, яка мала підкреслити кульмінацію, «підсилити відчуття плинності, плавності переходів звуків та співзвуч, але не затьмарювати ефекту одночасного руху багатьох мелодичних ліній. На прикладах бахівських фуг (особливо у повільному темпі) Т. Войцеховська навчала студентів мистецтву голосоведення, саме на цих зразках вироблялися найбільш міцні навички гри legato» [1, с. 39].

Формування поліфонічного мислення студентів-піаністів педагогічного профілю відбувається й через пізнання жанрів культури поліфонічного мислення, зокрема, канону та фуґи, які, існуючи упродовж століть розвитку історії музики, зберігають статус жанрових архетипів й до сьогодні, влітаючись до палітри сучасних композиційних технік. Досліджуючи канон як категорію музичної мови, К. Іванова наголошує на двох основних аспектах – семантичному і структурному, останній з яких вимірюється через звуковисотний, фактурний та композиційний рівні. Зважаючи на багатий досвід висвітлення у музикознавчій літературі канону як музично-структурного феномена, наявну систематизацію апробованих у музичній практиці конструктивних прийомів, науковець визначає семантичну розрізненість двох гілок старовинної музичної культури. Перша (ігрові пісні типу «шас», «кача»<sup>1</sup>) використовувала імітаційно-канонічну техніку як зображальний художній прийом, а інша (піфагорейське вчення) – до творчого завдання відносила створення арифметичних конфігурацій між звуковими лініями. «Це звуковий – прояв симетрії та пропорційності усвідомлює як прояв загального закону пропорційних співвідношень космосу...Реалізована в ньому ідея порядку і принцип структурної цілісності є втіленням піфагорейської ідеї гармонії «як музики небесних сфер». Цікаво, що музиканти минулого це ясно усвідомлювали і не ототожнювали поняття канону з пісенними жанрами» [5, с. 7].

<sup>1</sup> Жанр французької багатоголосної пісні або інструментальної п'єси, що зображає сцени полювання (вигуки мисливців, гавкання собак тощо) найчастіше у формі канонічної імітації. Подібний жанр існував в Італії та Іспанії (кача).

Семантика канону інтерпретована дослідницею в опорі на наукові доробки В. Протопопова, Ю.Холопова, Ф. Марпурга, І. Гауфа, А. Маркса, Л. Буслера, І. Фукса, Й. Лобе, О. Болька, Ф.Кордера, С. Ядассона, Х. Рімана як імітаційно-композиційна структура, покладена до основи фуги. Таке старовинне тлумачення фуги як жанрового архетипу поліфонічної музики передбачає наявність сталих ознак, а саме: строгість імітування (строго та вільна поліфонія), гармонічний інтервал вступу ріспости (від унісону до нони), часова відстань між пропостою та ріспостою, кількість голосів (від двоголосся до багатоголосся), принцип часового розгортання (кінцевий, нескінченний), кількість пропост (однотемна, подвійна, потрійна і т.д.), фактурний контекст (без супроводу голосів, із супроводом голосів) [5, с. 9-14].

Феномен фуги – складно організованого, довершеного історико-культурного явища – в еволюційному аспекті досліджений І. Васирук. Вважаючи фугу репрезентантом епохи бароко з розквітом її як символ, еталона, уособлення зразка, відповідного найвищим художнім критеріям, у творчості Баха і Генделя, науковець наголошує на подальшій історичній трансформації жанру, адаптації до нових умов, прищепленні до різних національних ґрунтів. Фуга як жанровий архетип композиторського поліфонічного мислення відкривається сучасному слухачу та виконавцю через сюжетно-подієву й просторово-часову роль у контексті цілісної композиції; естетичний світ із власним простором і часом, системою цінностей, зі своїми нормами поведінки (К. Южак), процесуальність як головну якість становлення форми (С. Скребков), сюжетність (Б. Кац); форму-схему, в якій відобразився світогляд композитора (І. Цахер) та ін. «Відображаючи образно-змістовні тенденції сучасного музичного мистецтва, фуга у вітчизняній музиці, спираючись на сформовані раніше традиції, відкрита до оновлення аж до радикального експериментування, в результаті чого розширюється поле її художньої образності, і вона стає здатною відбивати багатомірність культурного простору сучасності» [2, с. 7].

Еволюційним змінам підлягають найважливіші конструктивні елементи жанру та його художньо-змістовний план в цілому. Розширення художнього простору фуги ХХ – початку ХХІ століть відбувається за рахунок оновленого розуміння композиторами феномена теми і характеризується переважно відсутністю інтонаційних моделей, типових для фуг попередніх століть. Зважаючи на ускладненість сучасного музичного мислення, постмодерністську «відкритість» музичної форми до нескінченного інтерпретування, можна розуміти сучасну фугу як процес моделювання форми з множинних перетворень теми, втіленого через розмаїття її відношень з іншими композиційними компонентами [2, с. 8].

О. Кузьмук, дослідниця стретно-імітаційної техніки Б. Лятошинського (на матеріалі Третього квартету і Четвертої симфонії), наголошує, що в музиці українських композиторів ХХ століття відбувається якісне інтонаційне оновлення, яке характеризує сучасний музичний простір. В його контексті актуалізується проблема поліфонії у вільній атональній та серійній музиці. «Поліфонічні засоби в музиці Б. Лятошинського максимально концентрують хроматичні явища, витісняючи діатоніку. Інтонаційні комплекси також концентрують найбільш граничне вираження емоційно-загострених почуттів» [7, с. 303].

Здійснивши аналіз поліфонічного мислення композитора, науковець дійшла висновку, що стретно-імітаційна поліфонія – виразник поліфонічного тематизму – домінує як в музичних культурах ренесансу і бароко, так і сучасності. Зокрема, у стретно-імітаційній техніці Б.Лятошинського поліфонічне мислення збагачено новими якостями, зокрема, звуковими напруженнями дисонуючих інтервалів та концентрованими хроматизмами дванадцятитонові системи [7, с. 304].

Досліджуючи трактування жанру, специфіку інтонаційної драматургії прелюдій і фуг М.Скорика, А.Задерацька висуває гіпотезу, що автор п'яти мажорних прелюдій і фуг мав задум створення повного циклу в 24-х тональностях за принципом «Добре темперованого клавіру» Й.Баха або власної "авторської" системи тональної логіки твору. Проте художня цілісність стилю п'яти прелюдій і фуг уможливила аналіз ставлення митця до жанрового архетипу доби бароко [4, с. 143].

В аналізованому дослідницею матеріалі присутні «підказки» для виконавців, що йдуть від розуміння нею інтонаційної, тонально-ладової специфіки музики, трактування поліфонічного циклу композитором. Сильова специфічність фуг детермінується вибором певного пануючого технічного прийому, зокрема, дзеркальної інверсії. Композиційний задум фуги (це є стильовою інновацією композитора) зводиться не тільки до дзеркальної форми існування, але й водночас сама інверсійна форма має свій сюжет та логіку проведень. Індивідуальності творів, їх піаністичній привабливості й репертуарній популярності сприяють яскраво виражена спрямованість до кульмінації (динамічна та регістрова хвиля), оригінальність її фактурного вирішення у створенні барвистого сонорного ефекту без акордової гармонії, крайне розведення регістрів. «Усі п'єси написані без знаків альтерації при ключі. Знайти саме мажорний відтінок при 12-тизвуківому складі інтонації (усі прелюдії і фуги оголошені як мажорні, і цю умову дотримано) – є для композитора спеціальним художнім завданням» [4, с. 145].

Звернемо увагу на об'єктивні інтерпретаційні вимоги для виконання творів, розпорошено визначені А. Задерацькою, зокрема: необхідність виявлення, підкреслення та збереження виконавцем утриманого протискладання фуги До мажор з урахуванням його композиційної ролі контртеми з власним штриховим маркуванням та стійким колоритом; колористичне висвітлення прошарків з їх регістровим розведенням у першій інтермедії, чіткий показ вступу теми у передкульмінаційній стреті фуги Ре-бемоль мажор; регістрове розведення голосів (гра регістрів) у великих інтермедійних зонах з ефектом «дзеркала», виконавське підкорення жорсткій графіці письма, безпедальному різноманітному звуковеденню; токатність у фузі Ре мажор; відчуття композиційної напруженості у трактуванні стрети з дзеркальною інверсією у пропості та димінуцією – у ріспості в середній частині фуги Мі-бемоль мажор; втілення ковзної спрямованості форми, її внутрішньої рухливості, аугментації теми в басу на кульмінації фуги Мі мажор тощо [4, с. 146-154]. «Прелюдії і фуги Скорика – самобутнє привнесення в сучасні поліфонічні жанри. При тому, що вони узагальнюють багато чого з усталених уявлень про сучасне трактування жанру, ці п'єси несуть яскравий відбиток авторської індивідуальності. Для виконавця вони привабливі яскраво вираженою концертністю стилю. Твори ці вимагають активного виконавського відношення, яке, проте, повинно базуватися не на спонтанному виборі, а на ретельному аналізі об'єктивних передумов стилю» [4, с. 154].

**Висновки...** Отже, на підставі вищевикладеного, можна зробити висновок, що формування поліфонічного мислення у студентів-піаністів педагогічного профілю є цілеспрямованим процесом, важливою складовою професійної підготовки майбутніх фахівців, в якій взаємодіють набуття знань про поліфонію як художнє явище музичної історії, досвід сприймання поліфонічної музики як феномена композиторського поліфонічного мислення, практика взаємодії піаніста з текстом твору як вияв виконавського поліфонічного мислення, опанування методичними прийомами роботи над поліфонічними творами.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Аксенов В. В. Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики / В.В.Аксенов // Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства / Ред. И.Н.Черникова. - Кишинев, 1990. – С.38–50.
2. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф.дисс. на соискание науч.степени канд.пед.наук: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] /И.И.Васирук. – Саратов, 2008. – 21 с. Режим доступа до журн.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
3. Давидчик А. Б. Формирование полифонического мышления начинающего пианиста: автореф.дисс. на соискание науч.степени канд.пед.наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения (по отраслям знаний и уровням образования)» [Электронный ресурс] /А. Б. Давидчик. – СПб., 2008. – 21 с. Режим доступа до журн.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
4. Задерацкая А. Ф. Прелюдии и фуги М. Скорика: трактовка жанра, специфика интонационной драматургии / А. Ф. Задерацкая // История и теория музыкального исполнительства /Коллектив авторов под рук. проф. В. А. Дженкова. – К.: Киевская государственная орден Ленина консерватория им. П. И.Чайковского, 1989. – С.143–154.
5. Иванова Е. В. Музыкальная форма кан она в творчестве композиторов ушедшего столетия: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. пед. наук : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] /Е. В.Иванова. – М., 2006. – 20 с. Режим доступа до журн.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
6. Корешкова М. Е. Воспитание теоретического (постигающего) мышления старшеклассников в процессе освоения полифонической музыки: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. .наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения (по отраслям знаний и уровням образования)» [Электронный ресурс] / М. Е. Корешкова. - М., 2002. – 21 с. Режим доступа до журн.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
7. Кузьмук Олена. Структурні особливості політранспозиційної стретно-імітаційної техніки в музиці Б. Лятошинського / Олена Кузьмук // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип 37. – К., 2007. – С.293–306.
8. Осипова В. Д. Полифония: учебное пособие: В 2 ч. часть 1. Полифонические приемы [Электронный ресурс] / В. Д. Осипова. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. – 134 с. Режим доступа до журн.: [window.edu.ru/catalog/pdf2txt/](http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/)
9. Павлий Г. И. Аутентичный стиль исполнения и музыка М. С. Баха / Г. И. Павлий // История и теория музыкального исполнительства /Коллектив авторов под рук. проф.В.А.Дженкова. – К.: Киевская государственная орден Ленина консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. – С.31–40.

10. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 174 с.

**Транслітерований список літератури:**

1. Aksenov V. V. T. A. Vojcehovskaya: principy fortepiannogo ispolnitel'stva i pedagogiki, Voprosy teorii, istorii i metodiki fortepiannogo iskusstva, Red. I. N. Chernikova, Kishinev, 1990, pp. 38-50.
2. Vasiruk I. I. Hudozhestvenno-soderzhatel'ny'e osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov poslednej treti XX veka: avtoref. diss. na soiskanie nauch. stepeni kand. ped. nauk: spec. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» Saratov, 2008. – 21 p. Rezhym dostupu do zhurn.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
3. Davidchik A. B. Formirovanie polifonicheskogo myshleniya nachinayushhego pianista: avtoref. diss. na soiskanie nauch. stepeni kand. ped. nauk: spec. 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya (po otraslyam znanij i urovnyam obrazovaniya)», SPb., 2008, 21 p. Rezhym dostupu do zhurn.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
4. Zaderackaya A. F. Preljudii i fugi M. Skorika: traktovka zhanra, specifika intonacionnoj dramaturgii, Istoriya i teoriya muzykal'nogo ispolnitel'stva, Kollektiv avtorov pod ruk. prof. V. A. Dzhenkova, Kiev, Kievskaya gosudarstvennaya ordena Lenina konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1989, pp.143-154.
5. Ivanova E. V. Muzykal'naya forma kanona v tvorchestve kompozitorov ushedshego stoletiya: avtoref. diss. na soiskanie nauch. stepeni kand. ped. nauk: spec. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo», Moskva, 2006, 20 p. Rezhym dostupu do zhurn.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
6. Koreshkova M. E. Vospitanie teoreticheskogo (postigayushhego) myshleniya starsheklassnikov v processe osvoeniya polifonicheskoy muzyki: avtoref. diss. na soiskanie nauch. stepeni kand. nauk: spec. 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya (po otraslyam znanij i urovnyam obrazovaniya)», Moskva, 2002, 21 p. Rezhym dostupu do zhurn.: <http://www.nbu.gov.ua/articles/2003/03klinko.htm>.
7. Kuzmuk Olena. Strukturni osoblyvosti politranspozyciinoi stretno-imitatsiinoi tekhniki v muzytsi B. Liatoshynskoho, Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Vyp 37, Kyiv, 2007, pp. 293-306.
8. Osipova V. D. Polifoniya: uchebnoe posobie: V 2 ch. chast' 1. Polifonicheskie priemy - Omsk: Izdvo OmGU, 2006. – 134 p. Rezhym dostupu do zhurn.: [window.edu.ru/catalog/pdf2txt/](http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/)
9. Pavlij G. I. Autentichny'j stil' ispolneniya i muzyka M. S. Baha, Istoriya i teoriya muzykal'nogo ispolnitel'stva, Kollektiv avtorov pod ruk. prof. V. A. Dzhenkova., Kiev Kievskaya gosudarstvennaya ordena Lenina konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1989, pp. 31-40.
10. Cy'pin G. M. Obuchenie igre na fortepiano. Uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskix institutov, Moskva, Prosveshhenie, 1984, 174 p.

**Аннотація**

**Теоретические и методические аспекты формирования полифонического мышления будущих учителей музыки**

**Сяо Ли**

*В статье освещены теоретические и практические аспекты формирования полифонического мышления у студентов-пианистов. Утверждается, что именно этот вид музыкального мышления позволяет исполнителю органично воспринимать архитектуру произведений, слышать и осознавать закономерности линейной структуры полифоническихopusов. Отмечается, что формирование полифонического мышления является важной составляющей профессиональной подготовки будущих учителей музыки, в которой взаимодействуют: приобретение знаний о полифонии как художественном явлении музыкальной истории, опыт восприятия полифонической музыки как феномена композиторского полифонического мышления, практика взаимодействия пианиста с текстом произведения как проявление исполнительного полифонического мышления, овладение методическими приемами работы над полифоническими произведениями. Рассмотрены методические рекомендации выдающихся педагогов-пианистов по интерпретации полифонических жанров канона и фуги от эпохи барокко до произведений современных украинских композиторов.*

**Ключевые слова:** полифоническое мышление исполнителя, культура полифонического слуха, студент-пианисты педагогического профиля, профессиональная подготовка учителей музыки, методические приемы работы с полифоническими произведениями.

**Summary**

**Theoretical and Methodological Aspects of Polyphonic Thinking of Future Music Teachers**

Xiao Li

*In the article the theoretical and practical aspects of polyphonic thinking of students-pianists have been cleared out. It is stated that this kind of thinking allows the performer to perceive the architectonics of works organically, to hear and understand the regularities of linear structure of polyphonic opuses. It is noted that the formation of polyphonic thinking is an important part of professional preparation of the future teachers of music, in which interact: the acquisition of knowledge of polyphony as an artistic phenomenon of musical history, experience of perception of polyphonic music as a phenomenon of the composer's polyphonic thinking, practice of interaction between the pianist and the text of the music work as a manifestation of the performing polyphonic thinking, mastering methodological techniques of the work on polyphonic music. Methodical recommendations of the outstanding pedagogues-pianists as for the interpretation of polyphonic genres of canon and fugue from Baroque epoch to works by contemporary Ukrainian composers have been studied.*

**Keywords:** polyphonic thinking of the performer, culture of polyphonic hearing, students-pianists of pedagogical profile, professional training of music teachers, teaching techniques with polyphonic works.

УДК 7.072.3:82.09(477) «1917/1921»(09)

Телячий Ю.В.,

доктор історичних наук, професор  
(м. Хмельницький)

### Активізація українського мистецтвознавства як складової культуротворчого процесу революційної доби (1917–1921 рр.)

У статті охарактеризовано розвиток українського мистецтвознавства, важливої складової культуротворчого процесу в революційні часи (1917–1921 рр.). Визначено вплив національно-культурного відродження на українське мистецтво загалом та мистецтвознавчу сферу зокрема. Виокремлено актуальні проблеми розвитку мистецького життя в часи УЦР, гетьманату Павла Скоропадського, Директорії УНР, систематизовано найбільш важливі результати в галузях українського мистецтвознавства й мистецтвознавчої критики. Зазначено провідну тематику мистецтвознавчих досліджень. Проаналізовано зміст низки мистецтвознавчих розвідок, контингент дописувачів, найбільш актуальні матеріали. Встановлено особистий внесок у розвиток вітчизняної мистецтвознавчої науки таких дослідників, як Д. Антонович, М. Біляшівський, М. Голубець, Ф. Ернст, Г. Лукомський, М. Макаренко, В. Модзалевський, М. Петров, Г. Павлуцький, В. Січинський, М. Сумцов, С. Таранушенко, К. Широцький, Ф. Шміт, В. Щербаківський, Д. Щербаківський та ін. Узагальнено, що українське мистецтвознавство в 1917–1921 рр. виступало важливою складовою вітчизняного культурного процесу з орієнтацією на національне відродження.

**Ключові слова:** мистецтвознавство, мистецтвознавча критика, українська культура, національно-культурне відродження, революція.

**Постановка проблеми у загальному вигляді...** Українське мистецтвознавство було взаємопов'язане з розвитком і станом образотворчого мистецтва, архітектури та інших галузей мистецтва, який існував в Україні напередодні 1917 р. Початок Української революції в 1917 р. спричинив якісні зміни в мистецькій сфері, що відбилися в мистецтвознавчих розвідках тогочасних вітчизняних дослідників. У сучасних умовах розвитку національної культури важливим є практичне врахування історичного досвіду, набутого в 1917–1921 рр., часи боротьби українців за утвердження державності, що об'єктивно набули визнання й характеристики як період національно-культурного відродження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій....** Тема історії мистецтва періоду Української революції 1917–1921 рр. певним чином знайшла відображення в працях істориків, мистецтвознавців, культурологів. Аналіз критичних матеріалів, присвячених проблемі культуротворчої діяльності української інтелігенції, які вийшли друком упродовж 1917–1921 рр., свідчить про їх тісний зв'язок із журналістикою, спеціальною літературно-мистецькою пресою. Мистецька критика повною мірою характеризується як важливий різновид публіцистики революційної доби [19, с. 183]. Окремі аспекти мистецтвознавчої сфери років революції (1917–1921) стали предметом наукового вивчення сучасних вітчизняних дослідників: Є. Антоновича, С. Білоконя, С. Побожій, Ю. Телячого, І. Удріс, Р. Шмагала та ін. [2; 4-5; 24; 37; 39; 51].

Незважаючи на наявність праць, присвячених загальному контексту історії розвитку мистецтва та української культури революційних років, у науковому полі залишилися невирішеними низка проблем, серед них – стан мистецтвознавства в загальному контексті національно-культурного відродження 1917–1921 рр.