

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЖОУ СІНЬЮЙ

УДК 378.016:[781.42:159.932]:780.616.432(477+510)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ В
ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії
в галузі знань 01 Освіта за спеціальністю
014 Середня освіта (музичне мистецтво)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

ЧЖОУ СІНЬЮЙ

Науковий керівник: **Щолокова Ольга Пилипівна**
доктор педагогічних наук, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжоу Сіньюй. Методика формування поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 01 Освіта за спеціальністю 014 Середня освіта (музичне мистецтво).

Зміст анотації

Дисертаційне дослідження присвячене висвітленню методики формуванню поліфонічного слуху майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки. У роботі здійснено ретроспективний аналіз поняття «поліфонія» та його розуміння в різні часи. Представлено сучасне філософське осмислення цієї дефініції, згідно якої поліфонією можна назвати вид багатоголосся, в якому кожен голос має свою цінність, виразність, а у поєднанні з іншими голосами утворює гармонійну цілісність. Зазначається, що основною формою, яка демонструє взаємодію поліфонії й гармонії, є fuga. Особливість музичного мислення у цій формі виявляється завдяки діалектичному сполученню його протилежностей – горизонтального та вертикального. Істотною складністю для сприйняття твору та роботи над його виконанням стає рух голосів у лінійній та вертикальній взаємодії.

На основі аналізу наукової літератури зазначається, що поліфонічний виклад в музичному творі відбувається за трьома основними принципами – безперервності, єдності та контрасту. Принцип безперервності проявляється у горизонталі, а принципи єдності і контрасту – у двох площинах (горизонталі і вертикалі), які постійно перетинаються. Основними чинниками контрасту у горизонтальній площині стає інтонаційно-ритмічна координація мелодичної лінії, а у вертикалі чинниками єдності стають висота звуку та міра руху.

Спираючись на численні наукові розробки автором доводиться, що поліфонія як особливий тип багатоголосного викладу музичного матеріалу зазнала тривалого історичного розвитку. Її ставлення та значення в музичному

мистецтві змінювалося відповідно до естетичних ідеалів, художніх завдань певної епохи, типом музичного мислення, а також з появою нових форм і жанрів. Відповідно виділено шість етапів розвитку поліфонії: перший етап – X-XII століття; другий етап – XIII-XIV століття; третій етап розвитку поліфонії – XV-XVI століття; на четвертому етапі – у XVII столітті – спостерігається зменшення інтересу до поліфонії, яка переходить на другий план. У цей час з'являються наукові відкриття нових якостей музичного звуку, обертонів та принципів організації музичного простору; п'ятий етап розвитку поліфонії (перша половина XVIII століття) став другим періодом її розквіту. На основі досягнень гомофонії XVII століття створюється поліфонія «вільного стилю», яка спирається на закономірності гармонії. Найвищого втілення це явище знайшло у творчості Й. Баха та Г. Генделя.

На останньому, шостому етапі – друга половина XVIII – XX ст. – поліфонія стає частиною складного багатоголосся, якому вона підпорядковується поряд із гомофонією та гетерофонією. Основною тематикою сучасної музики стає довічна боротьба світла і темряви, свідомого і підсвідомого, духовного та бездуховного. Такі всеосяжні філософські поняття стали головними образами музичних творів з використанням найсуттєвіших музичних виражальних засобів – зіставлення ладів, тембрів, ритмів, гармонії, нове використання акордів і цитат. У цей період поліфонічність перестає бути тільки якістю музичної фактури, вона набуває властивостей складових музичної мови – звуку, гармонії, ритму і форми. Поліфонізація музичної мови на засадах інтегрального мислення, її глибина й масштаби розкривають глибину і актуальність висвітлення питань стосовно ролі поліфонії у XX столітті у двох ракурсах – поліфонії як типу письма і як типу мислення.

У результаті вивчення наукової літератури зазначається, що вивчення та виконання поліфонічних творів композиторів різних епох допоможе майбутнім учителям музичного мистецтва сформувати музичне мислення та його найважливіший компонент – поліфонічний слух.

У роботі підкреслюється, що в сучасній системі вищої музично-педагогічної освіти актуальності набуло соціальне замовлення на педагогів, які володіють поліфонічним мисленням, мають широкі культурологічні знання і достатній виконавський рівень. Такий погляд на підготовку фахівців потребує модернізації освіти з урахуванням відповідних знань та умінь студентів. Одним із шляхів оновлення змісту навчання вбачається формування поліфонічного слуху студентів як найважливішого компонента поліфонічного мислення. Відповідно цей феномен у дослідженні розглядається у таких аспектах: музикознавчі та музично-педагогічні засади, закладені в основу поліфонічного мислення; основні педагогічні принципи українських і китайських педагогів-музикантів у роботі над поліфонічними творами; розгляд змісту навчальних програм музично-педагогічних навчальних закладів інструментально-практичного та музично-теоретичного блоків, вивчення яких впливає на комплексне формування поліфонічного слуху та інтегральне мислення студентів; основні напрямки роботи над поліфонічною літературою для збагачення музичного досвіду і використання його в практичній діяльності.

На основі вище зазначених наукових досліджень у дисертації зроблений важливий висновок, що складність формування поліфонічного слуху полягає, з одного боку, у необхідності формування у студентів одного з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який для поліфонії стає найважливішим показником стилю. З іншого боку, поліфонічний слух включає в себе здібності, що забезпечують сам процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність). Взаємозв'язок означених складових, які відображають наявність суто музичних здібностей та загальних психічних процесів у емоційно-образному сприйнятті логіки поліфонічних співвідношень, утворює сутність поліфонічного слуху.

Враховуючи ці характеристики у дослідженні зазначено, що складність роботи над поліфонічним твором у процесі фортепіанного навчання полягає не тільки в моторній, а й в інтонаційній стороні техніки, тобто у всіх її проявах

– динамічному, тембровому і артикуляційному. Відповідно заняття у фортепіанному класі в цьому напрямку створюють унікальні можливості для формування у молодих виконавців поліфонічного слуху.

Для визначення найбільш сприятливих умов формування поліфонічного слуху були окреслені особливості музичного навчання в Україні і КНР та основні принципи формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанного навчання, розглянуто змістове наповнення навчальних програм музично-теоретичного і практичного блоків, запропоновано ряд поліфонічних творів для розширення музичного репертуару студентів.

У результаті зроблено висновок, що на розвиток поліфонічного слуху впливають наступні фактори – розвиток творчої уяви та інтегративного мислення, наявність технічних навичок у виконанні декількох голосів одночасно, володіння «тембровим живописом». Перспективи для подальшого розвитку та удосконалення поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва вбачаються у розширенні виконавського музичного репертуару за рахунок поліфонічних творів композиторів різних епох й використання елементів поліфонії для їх аналізу.

У *другому розділі* представлено структуру поліфонічного слуху майбутнього вчителя та запропоновано організаційно-методичну систему його формування у процесі фортепіанного навчання. З цією метою були окреслені особливості музичного навчання в Україні і КНР та основні принципи формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанного навчання. У результаті зроблено висновок, що на формування поліфонічного слуху впливають наступні фактори – розвиток творчої уяви, наявність технічних навичок щодо виконання декількох голосів одночасно, володіння «тембровим живописом». Перспективи для подальшого розвитку та удосконалення поліфонічного слуху майбутніх учителів музики вбачаються у розширенні виконавського музичного репертуару за рахунок поліфонічних творів композиторів різних епох й використання елементів поліфонії для їх аналізу.

Поліфонічний слух майбутнього вчителя музичного мистецтва ми розуміємо як здатність диференційовано сприймати, співвідносити, виокремлювати та відтворювати горизонтальну складність мелодичних ліній, поєднаних між собою одночасним звуковим розвитком, уявляти функціональні зв'язки між звуками, виражати ставлення до музичної інформації, емоційно відгукуватися на музичні явища в яскравості й силі специфічних переживань. Відтак осмислення поліфонічної музики студентами вищих музично-педагогічних закладів не можливе поза успішного розв'язання завдань, спрямованих на розвиток поліфонічного слуху.

Враховуючи специфіку та принципові відмінності фортепіанної підготовки студентів України і Китаю, спираючись на визначення її структури, розроблено організаційно-методичну модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю, яка складається з трьох блоків: методологічно-цільового, процесуально-змістового, структурно-результативного. Змістом методологічно-цільового блоку є мета, завдання, наукові підходи та принципи. Метою є підвищення рівня сформованості поліфонічного слуху студентів. Реалізація даної мети можлива за умови виконання певних завдань: стимулювання мотивації студентів до опанування поліфонічних творів; розвиток поліфонічного мислення та рефлексивних можливостей; набуття необхідного виконавського досвіду.

У дослідженні аргументовано представлені наукові підходи даного процесу. Аксиологічний підхід створює підґрунтя для особистісного художньо-творчого світогляду майбутнього вчителя музичного мистецтва. Особистісно-діяльнісний сприяє цілеспрямованому сприйманню майбутнім педагогом-музикантом поліфонічних творів на заняттях по класу фортепіано. Акмеологічний підхід створює підґрунтя для послідовного саморозвитку й самореалізації фахівця як особистості. Компетентністний підхід забезпечує усвідомлену позицію студента у професійному становленні. Наскрізною ідеєю наукових підходів виступає поліфонічність музичного мислення у процесі виконавської діяльності. Обґрунтовано основні принципи формування

поліфонічного слуху майбутнього вчителя музики України і Китаю: опори на європейський музично-історичний досвід, емоційної захопленості навчальним матеріалом, рефлексивності та виконавської самореалізації.

Другий блок організаційно-методичної моделі – процесуально-змістовий – містить педагогічні умови, форми роботи, групи методів. Так, провідною педагогічною умовою стало цілеспрямоване керування розвитком поліфонічного мислення. До інших віднесено: стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори; практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання; врахування спеціальної музичної підготовки студентів України і Китаю. Реалізація педагогічних умов можлива за умов впровадження 4 груп методів: пошуково-дослідницьких, мотиваційно-емоційних, рефлексії з арт-терапевтичними прийомами, адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних. Останні виконують провідну роль у на всіх етапах методики. До основних форм роботи зі студентами віднесено індивідуальні та групові заняття, самостійну роботу, майстер-класи, творчі проєкти.

Структурно-результативний блок організаційно-методичної моделі охопив: компоненти та критерії поліфонічного слуху, рівні його сформованості, етапи педагогічного експерименту, результат впровадження методики. Передбачено, що реалізація складових організаційно-методичної моделі в навчальний процес фортепіанної підготовки сприятиме підвищенню рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України Китаю.

На підставі теоретичного опрацювання та аналізу наукових досліджень розроблено діагностичний інструментарій констатувального експерименту. Діагностування стану сформованості поліфонічного слуху відбувалася шляхом використання методів тестування, гармонічного аналізу музичного тексту, творчих завдань, аналізу тембрально-динамічних градацій, концертного виконання поліфонічних творів, участі в майстер-класах, а також методів математичного аналізу. Експериментальна перевірка ефективності

авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю здійснювалася у природних умовах перебігу навчального процесу та різних формах навчання.

Після закінчення експерименту виявлено статистично достовірну позитивну динаміку розвитку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання в експериментальній групі у порівнянні з контрольною. Обробка експериментальних даних методами математичної статистики за t-критерієм Стюдента виявилася статистично значимою. Це стало підставою стверджувати, що запропонована авторська методика формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю у процесі фортепіанного навчання є ефективною і може використовуватися у вищих музично-педагогічних навчальних закладах.

Ключові слова: мистецька освіта, вчитель музичного мистецтва, фортепіанне навчання, поліфонія, поліфонічний слух, інтегративне мислення, методика формування поліфонічного слуху.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у наукових фахових виданнях

1. Чжоу Сіньюй. (2019) Поліфонічна форма музики XX століття як тип письма та спосіб мислення. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. С.136-140 DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.22
2. Чжоу Сіньюй. (2021). Педагогічні умови формування поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (197), 217-220. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-217-220>
3. Чжоу Сіньюй (2021). Принцип опори на європейський музично-історичний досвід у формуванні поліфонічного слуху студентів з КНР у

- процесі фортепіанного навчання. *Молодь і ринок* N5-6 (191-192), 2021. с.172 -177.
4. Чжоу Сіньюй. (2024) Сутність та структура поліфонічного слуху майбутніх учителів музики. Науковий часопис УДУ імені М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 32, 98–105. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.13>
 5. Zhou Xinyu.(2021) Methods for Forming Polyphonic Hearing in Future Music Teachers // Intellectual Archive. – vol. 10, nam. 4. – Toronto, October-December, s. 142-150.
 6. Мистецька освіта в онлайн-просторі: пошуки та перспективи. Міжнародна науково-практична конференція. К.. 0.6.05. 2022 р.
 7. «Мистецька освіта XXI століття: виклики сьогодення», Тези X Міжнародної науково-практичної конференції 24-25 квітня 2025 року
 8. «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи». Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих учених. м. Кривий Ріг. 12 травня 2025 р.

SUMMARY

Zhou Xinyu. Methodology of formation of future polyphonic hearing music teachers of Ukraine and China in the process of piano training. – Qualifying research published in manuscript form. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of philosophy in the field of knowledge 01 Education / Pedagogy on a specialty 014 Secondary education (musical art)

Abstract content

The dissertation study is devoted to the coverage of the method of formation of polyphonic hearing of future music teachers in the process of piano training. The work includes a retrospective analysis of the concept of "polyphony" and its understanding at different times. A modern philosophical understanding of this definition is presented, according to which polyphony can be called a type of polyphony in which each voice has its own value, expressiveness, and in combination with other voices forms a harmonious whole. It is noted that the main form that demonstrates the interaction of polyphony and harmony is the fugue. The peculiarity of musical thinking in this form is revealed through the dialectical combination of its opposites – horizontal and vertical. The movement of voices in linear and vertical interaction becomes a significant difficulty for the perception of the work and work on its performance. Based on the analysis of scientific literature, it is noted that polyphonic presentation in a musical work occurs according to three basic principles - continuity, unity and contrast. The principle of continuity is manifested in the horizontal, and the principles of unity and contrast - in two planes (horizontal and vertical), which constantly intersect. The main factors of contrast in the horizontal plane are the intonation-rhythmic coordination of the melodic line, and in the vertical, the factors of unity are the pitch and the measure of movement.

Based on numerous scientific developments, the author proves that polyphony as a special type of multi-voice presentation of musical material has undergone a long historical development. Its attitude and meaning in musical art changed in accordance with the aesthetic ideals, artistic tasks of a certain era, the type of musical thinking, as well as with the emergence of new forms and genres. Accordingly, six stages of the development of polyphony have been distinguished: the first stage - the 10th-12th centuries; the second stage - the 13th-14th centuries; the third stage of the development of polyphony - the 15th-16th centuries; at the fourth stage - in the 17th century - there is a decrease in interest in polyphony, which fades into the background. At this time, scientific discoveries of new qualities of musical sound, overtones and principles of organizing musical space appear; the fifth stage of the

development of polyphony (the first half of the 18th century) became the second period of its flowering. On the basis of the achievements of homophony of the 17th century, “free style” polyphony was created, which was based on the laws of harmony. This phenomenon found its highest embodiment in the works of J. Bach and G. Handel.

At the last, sixth stage – the second half of the 18th – 20th centuries – polyphony becomes part of a complex polyphony, to which it is subordinated along with homophony and heterophony. The main theme of modern music becomes the lifelong struggle of light and darkness, conscious and subconscious, spiritual and non-spiritual. Such comprehensive philosophical concepts became the main images of musical works using the most essential musical expressive means – the juxtaposition of modes, timbres, rhythms, harmonies, the new use of chords and quotations. During this period, polyphony ceases to be only a quality of musical texture, it acquires the properties of the components of musical language – sound, harmony, rhythm and form. The polyphonization of musical language, its depth and scale reveal the depth and relevance of highlighting issues regarding the role of polyphony in the 20th century from two perspectives – polyphony as a type of writing and as a type of thinking. As a result of the study of scientific literature, it is noted that the study and performance of polyphonic works by composers of different eras will help future teachers of music to form musical thinking and its most important component - polyphonic hearing. The paper emphasizes that in the modern system of higher musical and pedagogical education, the social demand for teachers who possess polyphonic thinking, have broad cultural knowledge and a sufficient performing level has become relevant. Such a view of the training of specialists requires the modernization of education, taking into account the relevant knowledge and skills of students. One of the ways to update the content of education is seen as the formation of students' polyphonic hearing as the most important component of polyphonic thinking. Accordingly, this phenomenon is considered in the study in the following aspects: musicological and musical-pedagogical principles underlying polyphonic thinking; basic pedagogical principles of Ukrainian and

Chinese music teachers in working on polyphonic works; consideration of the content of the curricula of music-pedagogical educational institutions of instrumental-practical and musical-theoretical blocks, the study of which affects the comprehensive formation of students' polyphonic hearing; main areas of work on polyphonic literature to enrich musical experience and use it in practical activities.

Based on the above-mentioned scientific research, the dissertation makes an important conclusion that the complexity of forming polyphonic hearing lies, on the one hand, in the need to form in students one of the main attributes of musicality - a sense of rhythm, which for polyphony becomes the most important indicator of style. On the other hand, polyphonic hearing includes abilities that ensure the very process of any creative activity (memory, attention, imagination, creativity). The relationship of the specified components, which reflect the presence of purely musical abilities and general mental processes in the emotional-figurative perception of the logic of polyphonic relationships, forms the essence of polyphonic hearing. Taking into account these characteristics, the study indicates that the complexity of working on a polyphonic piece in the process of piano learning lies not only in the motor, but also in the intonational side of the technique, that is, in all its manifestations - dynamic, timbre and articulation. Accordingly, classes in the piano class in this direction create unique opportunities for the formation of polyphonic hearing in young performers. To determine the most favorable conditions for the formation of polyphonic hearing, the features of musical education in Ukraine and the PRC and the basic principles of the formation of polyphonic hearing in the process of piano training were outlined, the content of the curricula of the music-theoretical and practical blocks was considered, and a number of polyphonic works were proposed to expand the musical repertoire of students. As a result, it was concluded that the development of polyphonic hearing is influenced by the following factors: the development of creative imagination, the presence of technical skills in performing several voices simultaneously, and the mastery of "timbre painting". Prospects for the further development and improvement of polyphonic hearing of future teachers of musical art are seen in expanding the performing musical

repertoire at the expense of polyphonic works by composers of different eras and using elements of polyphony for their analysis.

The second section presents the structure of the polyphonic ear of the future teacher and proposes an organizational and methodological system for its formation in the process of piano training. For this purpose, the features of music education in Ukraine and the PRC and the basic principles of the formation of polyphonic ear in the process of piano training were outlined. As a result, it was concluded that the formation of polyphonic ear is influenced by the following factors - the development of creative imagination, the presence of technical skills for performing several voices simultaneously, and the possession of "timbre painting". Prospects for further development and improvement of polyphonic hearing of future music teachers are seen in expanding the performing musical repertoire through polyphonic works by composers of different eras and using elements of polyphony for their analysis. We understand the polyphonic ear of a future teacher of musical art as the ability to differentially perceive, correlate, isolate and reproduce the horizontal complexity of melodic lines connected by simultaneous sound development, to imagine functional connections between sounds, to express an attitude to musical information, to emotionally respond to musical phenomena in the brightness and strength of specific experiences. Therefore, the comprehension of polyphonic music by students of higher musical and pedagogical institutions is impossible without the successful solution of tasks aimed at the development of polyphonic ear. Taking into account the specifics and fundamental differences in the piano training of students from Ukraine and China, based on the definition of its structure, an organizational and methodological model of the formation of polyphonic hearing of future music teachers from Ukraine and China has been developed, which consists of three blocks: methodological-targeted, procedural-content, and structural-resultative.

The content of the methodological and target block is the goal, tasks, scientific approaches and principles. The goal is to increase the level of formation of polyphonic hearing of students. The implementation of this goal is possible subject to the fulfillment of certain tasks: stimulating students' motivation to master

polyphonic works; developing polyphonic thinking and reflective abilities; acquiring the necessary performing experience.

The study presents the scientific approaches of this process in a reasoned manner. The axiological approach creates the basis for the personal artistic and creative worldview of the future teacher of musical art. The personal and activity-based approach contributes to the purposeful perception of polyphonic works by the future teacher-musician in piano classes. The acmeological approach creates the basis for the consistent self-development and self-realization of the specialist as a person.

The competency-based approach ensures a conscious position of the student in professional development. The overarching idea of scientific approaches is the polyphonic nature of musical thinking in the process of musical and performing activity. The main principles of forming the polyphonic ear of a future music teacher in Ukraine and China are substantiated: reliance on European musical and historical experience, emotional involvement in educational material, reflexivity and performing self-realization.

The second block of the organizational and methodological model – procedural and substantive – contains pedagogical conditions, forms of work, groups of methods. Thus, the leading pedagogical condition was the purposeful management of the development of polyphonic thinking. Others include: stimulating students to master the skills of performing polyphonic works; practical orientation of mastering polyphonic works in the process of piano training; taking into account the special musical training of students from Ukraine and China. The implementation of pedagogical conditions is possible under the conditions of the implementation of 4 groups of methods: search and research, motivational and emotional, reflection with art-therapeutic techniques, adapted performing and articulatory and reproductive. The latter play a leading role at all stages of the methodology. The main forms of work with students include individual and group lessons, independent work, master classes, creative projects. The structural and result-oriented block of the organizational and methodological model covered:

components and criteria of polyphonic hearing, levels of its formation, stages of pedagogical experiment, result of implementation of the methodology. It is envisaged that the implementation of the components of the organizational and methodological model in the educational process of piano training will contribute to increasing the level of formation of polyphonic hearing of future music teachers in Ukraine and China. Based on the theoretical elaboration and analysis of scientific research, a diagnostic toolkit for an ascertaining experiment was developed. The diagnosis of the state of formation of polyphonic hearing was carried out using testing methods, harmonic analysis of musical text, creative tasks, analysis of timbre-dynamic gradations, concert performance of polyphonic works, participation in master classes, as well as methods of mathematical analysis. Experimental verification of the effectiveness of the author's methodology for the formation of polyphonic hearing of future music teachers of Ukraine and China was carried out in natural conditions of the educational process and various forms of training. After the end of the experiment, a statistically significant positive dynamics of the development of polyphonic hearing of future music teachers of Ukraine and China in the process of piano training in the experimental group was revealed in comparison with the control group. Processing of experimental data by methods of mathematical statistics according to the Student's t-test turned out to be statistically significant. This became the basis for asserting that the proposed author's methodology for the formation of polyphonic hearing of future music teachers of Ukraine and China in the process of piano training is effective and can be used in higher musical and pedagogical educational institutions.

Key words: art education, music teacher, piano training, polyphony, polyphonic hearing, integrative thinking, method of forming polyphonic hearing.

ЗМІСТ

Анотації.....	2
Вступ.....	17
Розділ I. ПОЛІФОНІЧНИЙ СЛУХ У ПОЛІЛОГОВІЙ МОДЕЛІ ОСВІТНЬОГО ДИСКУРСУ.....	23
1.1. Феномен музичної поліфонії в науковому полі сучасності.....	23
1.2. Особливості фортепіанного навчання майбутніх вчителів музики України та Китаю в контексті формування поліфонічного слуху.....	37
Висновки до першого розділу.....	61
РОЗДІЛ II. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І КИТАЮ В УМОВАХ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ....	63
2.1. Сутність і структура поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики...	63
2.2. Організаційно-методична модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання	
Висновки до другого розділу.....	88
Розділ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ УКРАЇНИ І КИТАЮ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ... 	122
3.1. Стан сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики..	122
3.2. Результати впровадження методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процес фортепіанного навчання.....	143
Висновки до третього розділу.....	194
Загальні висновки.....	199
Список використаної літератури.....	206
Додатки.....	218

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена потребами сучасної музично-педагогічної освіти в удосконаленні процесу фахової підготовки студентів різних спеціальностей. У Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті, в Законі України "Про вищу освіту" йдеться про необхідність модернізувати зміст і методичне забезпечення навчального процесу, застосовувати ефективні засоби педагогічного впливу на особистість майбутнього вчителя музики з метою підвищення його професійного рівня, загальної культури і творчого потенціалу. Останнім часом в музичній педагогіці більше уваги приділяється проблемі формування та розвитку якостей музиканта, які сприяють його професійному становленню. Відчувається необхідність виховання у студентів поліфонічного мислення, яке стає вагомим чинником створення достовірних інтерпретацій музичних творів.

Властивість поліфонії поєднувати одночасно декілька самостійних ліній і планів, об'єднаних з метою створення цілісного художнього образу, дозволяє розглядати музичні твори у їх "поліфонічності", тобто цілісної множинності як феномена художнього світосприйняття. Враховуючи ці позиції, поліфонічна музика вважається найскладнішою для сприйняття та виконання. Від студента-музиканта вона потребує сформованого комплексу відповідних знань, а також умінь та навичок їх практичного застосування.

Тривалий педагогічний досвід показує, що вивчення поліфонічних творів та їх самостійний аналіз викликає у студентів певні труднощі. Це зумовлено, з одного боку, складністю поліфонічної фактури, а з іншого - відсутністю відповідної довузівської підготовки студентів. Зазначимо, що курс поліфонії не викладається ані в музичних школах, ані в музично-педагогічних закладах I- II рівнів акредитації. Внаслідок цього у студентів спостерігається низький рівень художньо-образного сприймання та виконання поліфонічних творів. Набуття відповідних знань і навичок у навчальному

процесі й передбачає формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва.

У дослідженнях з музичної педагогіки привертається увага до питань формування звуковисотного, гармонічного, тембрового слуху, особливостей музичного сприйняття. Разом з тим, розвиток поліфонічного слуху залишається невирішеною проблемою, незважаючи на величезний розвивальний потенціал поліфонії, її здатність стимулювати креативне мислення та впливати на інтелект музиканта. У педагогічній практиці фахового музичного навчання сьогодні спостерігається не значна увага до розвитку у студентів поліфонічного слуху і поліфонічного мислення - складного, специфічного процесу, який вимагає спеціальних психолого-педагогічних умов й розробки ефективної поетапної методики. Недостатня розробленість цієї проблеми зумовила вибір теми нашого дослідження **«Методика формування поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання»**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація входить до плану науково-дослідної роботи кафедри фортепіанного виконавства і педагогіки мистецтва факультету мистецтв імені А. Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова і складає частину його наукового напрямку «Зміст, форми, методи удосконалення фахової підготовки здобувачів вищої мистецької освіти». Тему дослідження затверджено Вченою радою УДУ імені Михайла Драгоманова (протокол № 4 від 24.10. 2024 року).

Мета дослідження - теоретично обґрунтувати, розробити та експериментально перевірити методику формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики в процесі фортепіанного навчання.

Завдання дослідження:

- дослідити сутність категорії «поліфонія» в ретроспективі становлення та розвитку поліфонічної музики;

- окреслити особливості фортепіанного навчання майбутніх вчителів музики України та Китаю як умови формування поліфонічного слуху;

- обґрунтувати організаційно-методичну модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання;

- розробити та експериментально перевірити поетапну методику формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва України та Китаю в процесі фортепіанного навчання;

Об'єкт дослідження - процес фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Предмет дослідження - методика формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва України і Китаю в процесі фортепіанного навчання

Методологічну і теоретичну основу дослідження становлять наукові праці з проблем: психологічного аспекту музично- виконавської діяльності (D. Coffman, M. Adamek, S. Nadel, Т. Щербак);); вивчення поліфонічного слуху як музичної здібності (Н. Беліченко, С.Кваша, С. З. Рінкявічюс, М. Ройтерштейн, Г. Побережна, І. Чижик, Б. Теплов, С. Шип, Т. Щериця, К. Южак); розвитку поліфонічного мислення (Г. Гарбар, А. Дубінін, Г. Меліксетян, С. Пермінова, О. Полатайко, М. Сібірякова-Хіловська, Л. Степанова, С. Шип); історії розвитку поліфонії (М. Лобанова, В. Задерацька, С. Павлишин, Л. Кияновська, О. Козаренко, Н. Гуляницька, Б. Сюта).

Методи дослідження.

Достовірність та обґрунтованість отриманих наукових результатів забезпечується застосуванням таких **методів дослідження**:

теоретичні – контент-аналіз мистецтвознавчих, музикознавчих, музично-педагогічних та методичних джерел – з метою визначення методологічних засад і утворення теоретичної бази дослідження для розкриття понять “поліфонія” і «поліфонічний слух майбутнього вчителя музичного

мистецтва»; ретроспективний аналіз, систематизація та узагальнення наукових джерел з метою виявлення характерних рис класичної та сучасної поліфонії; теоретичне моделювання – для розроблення компонентної структури поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики; моделювання навчального процесу, спрямованого на підвищення рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики в процесі фортепіанного навчання; *емпіричні* – методи збирання інформації (спостереження, тестування, анкетування, порівняння, творчі завдання, бесіди, виконавський аналіз, експертна оцінка, що реалізовані у констатувальному експерименті для визначення рівнів сформованості поліфонічного слуху); педагогічний експеримент; методи математичної статистики – для визначення достовірності та значущості отриманих у процесі експерименту результатів; графічні методи для оформлення результатів дослідження у вигляді рисунків, діаграм, таблиць.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що

вперше:

- визначено поняття «поліфонічний слух майбутнього вчителя музики», виявлено його зміст та структуру;
- теоретично обґрунтовано організаційно-методичну модель процесу формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання
- розроблено методику формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання та експериментально перевірено її ефективність;
- розроблено критеріальний апарат та діагностичний інструментарій для з'ясування стану сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю, представлено змістову характеристику рівнів його сформованості;

конкретизовано:

- сутність категорії «поліфонія» в ретроспективі становлення і розвитку поліфонічної музики та в контексті фортепіанного навчання;
- особливості фортепіанного навчання майбутніх вчителів музики в Україні та Китаї як умови формування поліфонічного слуху;

подальшого розвитку набули теоретичні та методичні засади фахової підготовки студентів України і Китаю у вищих педагогічних закладах мистецького спрямування.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що його теоретичні висновки та експериментальні дані можуть бути використані для певної корекції та розробки методики розвитку поліфонічного слуху музикантів у музичних навчальних закладах різного рівня підготовки.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дослідження було представлено та обговорено на науково-практичних конференціях: III Міжнародна науково-практична інтернет-конференція “Професіоналізм педагога в умовах освітніх інновацій” , Слов'янськ, 26-27 вересня 2019 р.; VIII Міжнародна науково-практична конференція “Гуманістичні орієнтири мистецької освіти”, Київ, 23-24 квітня 2019 р.; I Міжнародна науково-практична конференція “Хореографічна культура і освіта: проблеми та перспективи”, Київ, 2019; Міжнародна науково-практична конференція “Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті” в рамках VIII Міжнародного конкурсу “ART-KLAVIER”, 8 лютого 2021р; на всеукраїнській науково-практичній конференції “Музикотерапія та арт-терапія у просторі сучасної мистецької освіти: інноваційні технології”, Київ, 13 грудня 2019 р.

Результати дослідження *впроваджено* в навчально-виховний процес Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П .Драгоманова (довідка № 127 від 31.05.2021), Факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету (№ 09/1-08/3 від 10.01.2022).

Публікації. Основні теоретичні положення, результати і висновки дисертаційного дослідження відображено у 6 одноосібних публікаціях, 3 з яких опубліковано в наукових фахових вітчизняних виданнях, 1 стаття – у закордонному виданні, 2 статті – у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Повний обсяг дисертаційної роботи – 234 сторінки.

Розділ І. ПОЛІФОНІЧНИЙ СЛУХ У ПОЛІЛОГОВІЙ МОДЕЛІ ОСВІТНЬОГО ДИСКУРСУ

1.1. Феномен музичної поліфонії в науковому полі сучасності

Загальновідомо, що музичну поліфонію розуміють як вид багатоголосся, в якому окремі голоси мають рівноправне значення при самостійному інтонаційно-ритмічному розвитку. Одночасне звучання мелодичних, ритмічних, гармонічних і тембральних голосів вимагає від виконавців, зокрема майбутніх вчителів музичного мистецтва розвиненості поліфонічного слуху та сформованості поліфонічного мислення,

На сучасному етапі розвитку музикознавства науковий інтерес до поліфонічної музики спостерігається у наукових працях Н. Беліченко, В. Задерацької, С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Козаренко, Н. Гуляницької, Б. Сюта та інших.

В системі музично-педагогічної освіти вивченням теоретичних питань розвитку поліфонії і поліфонічного мислення займалися З. Рінк'явічюс, Г. Побережна, О. Полатайко, М. Сибірякова-Хіхловська, Сяо Лі, Т. Щериця, К. Южак та інші. Окремі питання розвитку поліфонічного слуху та умов його формування знайшли відображення у працях О. Горожанкіної, С. Заверюхи, В. Дорофєєвої, Г. Меліксетян, С. Пермінової, В. Спиридонової, Л. Степанової та інших.

Науково-педагогічний досвід багатьох дослідників показав, що вивчення поліфонічних творів та їх самостійний аналіз викликає у студентів певні труднощі. Ця складність зумовлена двома причинами: відсутністю теоретичної підготовки студентів і складністю сприйняття та виконання поліфонічної фактури музичних творів різних часів. Безумовно, набуття відповідних знань з теорії поліфонії, а також навичок її сприйняття і виконання є основною умовою формування поліфонічного слуху та поліфонічного мислення майбутніх вчителів музичного мистецтва.

З урахуванням цієї позиції в контексті нашого дослідження вважаємо за необхідне розглянути поняття «поліфонія» та його розуміння у різні часи.

Сучасне художнє сприйняття навколишнього світу спрямоване на пізнання життя в його багатогранності та поліфонічності. Поліфонічний принцип усвідомлення та створення художніх образів проявляється практично у всіх видах мистецтва – музиці, літературі, образотворчому мистецтві, хореографії, екранних видах мистецтва. Відповідно їх твори можуть розглядатися за принципом "поліфонічності", який утворює можливість поєднувати окремі самостійні плани в загальному мистецькому образі, що, в свою чергу, забезпечує їх єдність та уможливорює цілісність їх існування в художньому творі як художнього феномену.

У науковій літературі часто підкреслюється, що наше життя є поліфонічним, тому властивістю сучасного світу стає багат шаровий підхід до його бачення і змісту. Разом з тим, не кожне багатоголосся можна розглядати як поліфонію, адже в поліфонії кожен голос має свою цінність і виразність, а поєднуючись з іншими голосами, утворює гармонійну єдність. Вчені зазначають, що людина постійно стикається з важливими інтегративними процесами, які відбуваються в традиційно організованому світі, зокрема, в єдності різноманіття.

Подібну точку висловила вчена К. Южак. Визначаючи відмінності меж поліфонічним та гомофонним складами як системними елементами, авторка зауважує, що ці системні елементи мають змінний характер і власну структуру. Дослідниця розуміє цю структуру як спосіб і зв'язок елементів цілого, а також як систему відносин між цими елементами. Вона також звертає увагу на плінність цих зв'язків, що відбуваються в музичному мистецтві на різних рівнях. Узагальнюючи свою думку, вона пише: «Поліфонія і гомофонія як загальні елементи містять голоси, а точніше, лінії, структурні зв'язки яких є діаметрально протилежними, що впливає на суттєві властивості самих голосів. [154,6-62].

Особливістю поліфонічної музики є плинність. Це проявляється в тому, що поліфонічний склад не містить ритмічних повторень і спільних цезур, а різний початок і закінчення звучання окремих голосів утворюють неперервність музичної думки. Спільна тема, яка об'єднує музичний матеріал, утворює поліфонічний ансамбль за рахунок взаємодії голосів, гармонічної, тональної та стилістичної єдності. Цю думку висловлювали такі відомі музиканти як Б. Міліч і Г. Курковський, які вважали поліфонію особливим видом музичної мови та музичного висловлювання, а також видом музичного мислення.

У поліфонічній музиці основною формою, яка розкриває взаємодію окремих голосів на основі імітації, є фуга. В цій формі музичне мислення виявляється у діалектичному сполученні горизонтальних і вертикальних протилежностей. Поліфонічне багатоголосся вважається найвищим рівнем музичної організації, а рух голосів у лінійній та вертикальній взаємодії стає істотною складністю для сприйняття цього твору та роботи над його виконанням.

Поліфонічний виклад в музичному творі відбувається за трьома основними принципами – безперервності, єдності та контрасту. Наприклад, принцип безперервності проявляється у горизонталі, а два інших принципа – єдності і контрасту – проявляються у горизонтальній та вертикальній площинах, які перетинаються. Чинниками єдності у вертикалі стають висота звуку та міра руху. У горизонтальній площині основними є чинники контрасту – інтонаційно-ритмічна координація мелодичної лінії [101].

Найважливішою основою фуги як форми залишається незалежність і виразна значущість кожного голосу. У цьому зв'язку Г. Побережна зазначає, що у розвинутих формах поліфонічної музики єдність різних голосів є головною, визначальною якістю, яка відповідає загальним і основним принципам поліфонії [67].

Поліфонія як особливий тип багатоголосного викладу музичного матеріалу зазнала тривалого історичного розвитку. Ставлення до поліфонії та

її значення змінювались відповідно до естетичних ідеалів, художніх завдань певної епохи, типом музичного мислення з появою нових форм і жанрів. Відповідно в музикознавчій літературі зустрічаються терміни, які застосовуються в якості синонімів – фактура, письмо, контрапункт, склад (поліфонічний, гомофонний, хоровий) тощо. Всі ці терміни позначають побудову музичної тканини з урахуванням характеру та співвідношення голосів. Автори пропонують розглядати види поліфонічної фактури в історичному хронологічному порядку саме так: ранній органум (діафонія), підголосковість, гетерофонія, імітаційна поліфонія, різнотемна та контрастна поліфонія, гомофонія, акордовий склад, гомофонно-поліфонічний склад, поліфонія пластів, пуантилізм та багатоголосся.

Відомо, що в кожній музичній культурі розвиток поліфонії відбувався зі своєю специфікою. Виявити ці відмінності або спільні риси поки не видається можливим. Проте, автори виділяють основні етапи розвитку поліфонії в європейській професійній музиці, які розглянемо нижче.

У багатолінійних культурологічних явищах, створених за поліфонічними законами різноманітності та діалогічності, застосовують метафору поліфонічності, яким проникнута реальність. Г. Завгородня зазначає, що саме поліфонізм як «... принцип мислення з реально-буттєвими закономірностями став основою художнього мислення епохи «поліфонічних стилів» [28]. Науковиця зазначає, що поява поліфонії як типу мислення стала результатом реалізації ідеї про звукове втілення числових відносин. В основі такого підходу лежить система взаємопов'язаних закономірностей, що стала самодостатнім способом відтворення музичних подій. Відомий нам «піфагорійській стрій» – музична система – насправді була створена за часів шумеро-вавілонської цивілізації, яка глибоко осягла природу звуку та інтервалів у числових та пропорційних вимірах. Числові музичні пропорції, ритмічність і циклічність процесів та симетрія структур були зрозумілі мислителям Давнього Сходу. Ці здобутки разом з гармонічною пропорційністю природи були більш глибоко усвідомлені в Античній Греції.

Вчена зазначає, що метод гармонічних пропорцій був основним у той час і визначив метро-ритмічність античної поезії та музики [28]. Саме це стало причиною приєднання музичного мистецтва до математичних наук. Цілком логічним виявилось продовження розвитку античної традиції в Середньовіччі, що проявилось у розвитку художнього мислення на основі пропорційності та симетрії. Його результатом стала поява готичної архітектури та поліфонії.

Перший етап розвитку поліфонії – X-XII століття. Г. Завгородня зазначає, що в цей час відбувся важливий перехід від монодії до поліфонічного стилю. Це стало ознакою народження нового звукового простору – рівномірно і пропорційно виваженого контрапункту в просторі та його розвиток у часі. Відбувається зародження первинних форм багатоголосся. Це проста гетерофонія, що лягла в основу розвитку поліфонії - двоголосся, де рух голосів відбувається паралельно і опосередковано. Порожньо звучать паралельні квартали і квінти, інколи терції. Зустрічається також і протилежний рух голосів у пізніх зразках поліфонічних творів. [28,21-40]. Однією з найдавніших форм багатоголосної музики вважають органум, де відбувалося дублювання верхнього голосу на кварту або квінту. У цих творах використовувався григоріанський наспів. Підголосковість та гетерофонія були подібні одне одному й властиві народному багатоголоссю [33].

На другому етапі – XIII-XIV століття – відбувається поступовий перехід від двоголосся до більшої кількості голосів (3-,4-,5-, і навіть 6 голосів). Посилюється контраст між мелодично розвинутими голосами, що звучать водночас, і це призводить до формування справжньої поліфонії. Такі дослідники як С. Григор'єв і Т. Мюллер зазначають, що в XIII столітті вже можна спостерігати перші випадки уведення до поліфонічної фактури імітаційного викладу та подвійного контрапункту. Поліфонічні твори раннього професійного багатоголосся вибудовувались за принципом ансамблевого поєднання голосів, де домінувала установка на їх єдність у злитті.

Третій етап розвитку поліфонії – XV-XVI століття. Композиційні норми готичного мистецтва архітектури, живопису та музики базувались на геометричних закономірностях симетрії та пропорції, що стало практичним втіленням закону «золотого перетину». Як зазначає Г. Завгородня, втілення законів світу засобами системності та конструювання художньої мови стало відбитком філософсько-математичної основи світосприйняття даної епохи. [28,42] Такий стан речей не міг не знайти свій прояв у стильових принципах поліфонічної школи «суворого стилю», зокрема розрахованих «двомірних інтервалів і різновисотних, різномасштабних інверсій єдиного «модуля» - основного наспіву (*cantus firmus*), а також горизонтальних (лінійних) та вертикальних (багатолінійних), дзеркальних та поверхневих, складно співставлених, зменшених та збільшених, з нашаруванням канонів і стрет» [39].

Епоха «суворого письма», або «суворого стилю» є першим в історії періодом «пишного розквіту та повної зрілості поліфонії в жанрах хорової музики» [28,21]. У ці часи поліфонія є основним принципом музичного висловлювання, провідним типом багатоголосся. Поліфонічні твори цього часу характеризувались строгістю, ясністю та структурністю. Музикознавці зазначають, що музичні твори цієї епохи збагачені різноманіттям та вигадливістю імітації та складного контрапункту.

Таким чином, відбувається поступове формування художньої виразності кожного окремого голосу, що визначило основні стилістичні принципи старовинної поліфонії. Сутністю цих принципів є створення виразності багатоголосної тканини на основі специфічних взаємовідносин між голосами, а не за рахунок їхньої тематичної значущості. Таким чином, голоси поліфонічного твору цієї епохи мають такі особливості:

- кожен голос виконує функцію індивідуально виражальної одиниці та розвивається у власній системі відліку;
- виражальна функція голосів визначається за її роллю у фактурному багатоголоссі, а не за мелодичною самостійністю кожного;

- самостійність голосів, груп голосів, чи мелодичних ліній фактури в процесі контрапункту виявляється в образно-інтонаційному, тематичному аспектах з тенденцією до функціональної самостійності.

Відтак процес розгортання інтонаційної образності поліфонічних текстів характеризується особливою інтенсивністю.

В епоху Відродження набуває великого значення конструктивність, а точність числових вимірювань у творі мистецтва вважається основним секретом досконалості. Отже, художня свідомість епохи Відродження вимагає нового розуміння художньо змістовної форми. Пріоритетним стає принцип композиційної логіки, що ґрунтується на філософському законі множинності в єдності. Актуальності набуває структурність музичної творчості та потреба в організації простору і часу в межах одного твору. Г. Завгородня зазначає, що композиційний процес супроводжувала математична логіка; вона визначала певні розрахунки, конструювання, моделювання форми за рахунок різноманітних числових комбінацій. Підтвердженням цього є жанрові традиції меси та мотету [38].

Разом з тим, математичний підхід до створення музичних поліфонічних творів цього часу не вплинув на емоційну якість цих творів на слухача. В. Протопопов зазначає, що поліфонія суворого стилю набула актуальності у другий половині XX століття, адже твори Дюфаї, Обрехта, Ж. Дебре, Орландо Лассо та Палестрини вражають піднесенням, «кришталевою чистотою естетичного почуття» [100]

На четвертому етапі – XVII століття – спостерігається зменшення інтересу до поліфонії, яка переходить на другий план. З'являються наукові відкриття нових якостей музичного звуку, обертонів та принципів організації музичного простору. Відбувається розвиток гомофонного складу, де основну художню та формоутворювальну роль відіграє гармонія. Тепер просторовий образ світу та чуттєва реальність через слухання стає новою звуковою образністю, втіленою через гомофонно-гармонічний склад. Відповідно провідними жанрами і формами музичного мистецтва стають опера та

інструментальні твори, в яких прийоми поліфонічного викладу тільки зустрічаються. Разом з тим, саме в цей час закладаються основи монотематизму, який можна зустріти у канцонах і ричеркардах.

П'ятий етап розвитку поліфонії (перша половина XVIII століття) став другим періодом її розквіту. Прагнення переосмислити старі форми та втілити у власних творах нові художні ідеї знайшло відображення і в поліфонічній музиці. В її сміливому та гнучкому викладу музичного матеріалу простежується зародження гомофонного мислення.

У цей час поліфонія «вільного стилю» створювалась на основі досягнень гомофонії XVII століття і спиралась на закономірності гармонії. Поліфонічний виклад матеріалу найчастіше зустрічається в жанрах інструментальної та вокально-інструментальної музики. Науковці відзначають, що вільний стиль дістав у спадщину від суворого рухомий контрапункт, який набув нових виражальних можливостей. Так, по-перше, «створення поліфонічної теми вимагало увиразнення її контрастним контрапунктувальним голосом у різних варіантах сполучення. По-друге, рухомий контрапункт став засобом тематичного розвитку за рахунок канонічних секвенцій. Вільний стиль надав нове тлумачення та застосування прийомам суворого стилю» [33, с.9]. Найкращого відбиття це явище знайшло в творчості Й. Баха та Г. Генделя.

Вивчаючи поліфонічну музику епохи Бароко, Н. Лисіна і О. Щолокова зазначають, що саме в творчості Й. Баха відбувся синтез творчих явищ Середньовіччя, Відродження та Бароко. Сила впливу його музики полягає в багатстві та різноманітності художніх образів, де відбувається гра світла і мороку в зіткненні протиріч [21,186]. Музика Баха насичена живим інтонаційним розвитком поліфонічного багатоголосся, що призводить до «... згущення і розрідження тканини, створюючи форму другого плану в рамках єдиної форми твору» [46, 112]. Вони підкреслюють жанровість та емоційність інтонацій Баха, що відчувається у пісенності, речитативності, танцювальності, фанфарності, лірично-філософському, урочистому, пасторальному та трагедійному звучанні.

Ще однією значною фігурою в музичному світі того часу став композитор і органіст Г. Гендель, який прагнув подолати усі перешкоди для вільного прояву творчої волі. Поліфонія Генделя, на відміну від поліфонії Баха, відзначається впливом гармонії та акордової координації, що сприяло появі поліфонічних тем «... з рельєфним ядром, рухом по звуках акорду, з чіткою гармонійною основою і групою контрастних мотивів» [33, 186].

Основною формою поліфонічної музики Генделя є fuga, яку композитор майстерно запроваджував до крупних форм - концертів, ораторій, сюїт тощо. Клавірні fugи Г. Генделя відрізняються вільним поводженням з голосами. Так, декі чотириголосні fugи містять додаткові голоси, або втрачають уже існуючі, що можна пояснити «оркестровою природою фактури клавірних fug. Саме в цій свободі включення і зникнення голосів полягає характерна властивість клавірних fug Г. Генделя» [33, 187].

Співставляючи творчість цих композиторів, науковці виділяють спільні риси у розмаїтті їх художніх інтонаційних образів. До них вони відносять:

- мелодійну співучість, широкий лінійний малюнок, застосування пісенних інтонацій, речитативність та декламаційність, артикуляційну свободу;
- повноту ладо-гармонійних функцій у різних модифікаціях - діатонічних і хроматичних, різноманітність відхилень, які ведуть до особливої мінливості ладового розвитку;
- розвинуте багатоголосся: інтонаційне багатство прихованих голосів та перенесення до них прийомів розвитку з основних голосів;
- варіаційність мотивного розвитку, що проявляється у секвенціях та інших елементах поліфонічного письма;
- різноманітність форм основної теми - від короткої афористичній до розгорнутої, характерної для класичного періоду.

Науковець А. Галигіна, аналізуючи творчість видатних композиторів Барокко, здійснює порівняльний аналіз їх поліфонії [13, 184-191]. Беручи її

міркування за основу, представимо порівняльну таблицю з характерними рисами фуг Баха і Генделя.

Таблиця 1.1

	Бах	Гендель
Тема фуги	моно- або полімотивна структура всієї фуги	рухома інтонаційно-ритмічна конструкція, що може мати додаткові або зникаючі мотиви
Контрапункт	Утриманий	Неутриманий
Експозиція	Строгий виклад теми. Голосоведення з вокально-хоровим типом фактури	Вільний виклад теми з оркестровим типом фактури у голосоведенні
Стиль	Зосереджений	Вільний, з елементами імпровізаційності

Таким чином, творчість Й. Баха і Г. Генделя стала вершиною розвитку фуги, а відтак і поліфонічної музики епохи Бароко.

На останньому етапі – друга половина XVIII – XX ст. поліфонія стає частиною складного багатоголосся, якому вона підпорядкована поряд із гомофонією та гетерофонією. Так, поліфонія віденських класиків почала виконувати нову художньо-виражальну роль. Вона збагачувалась інтонаційно-тематичними та жанровими елементами, притаманними гомофонно-гармонічній музиці. Із співставлення гомофонних та поліфонічних розділів поступово утворювалась «велика поліфонічна форма», яка стала продовженням різноманітного поєднання фактур, що спостерігалися у творчості композиторів епохи бароко.

Поліфонія цього часу об'єднала в контрапункті теми сонатної та рондо-сонатної форм. Контрапункт став об'єднувати контрастні й навіть антагоністичні теми-образи як в опері, так і в інструментальній музиці. Пояснюючи цю думку, звернемося до цитати О. Сєрова: «Поліфонію, у вищому її сенсі, треба розуміти гармонійним злиттям в єдине декількох

самостійних мелодій, що рухаються в різних голосах одночасно. У розумовому мовленні неможливо, аби декілька осіб говорили водночас, кожен своє, і щоб з цього не вийшло нісенітниця... У музиці таке можливо, і це складає одну з естетичних особливостей музичного мистецтва» [75,1613]. Особливу увагу віденські класики надають фугам, які стали заключною частиною сонатного або варіаційного циклу. Все це знайшло виразний прояв у музиці Гайдна, Моцарта і Бетховена.

Простежуючи становлення і розвиток музичного мислення та способи організації музичної тканини за принципом сполучення самостійних голосів-ліній, знаходимо відмінності та спільності. Спільним є лінійний метод мислення твору, де лінійно розвинені голоси сполучаються між собою, створюючи певну семантику звукового простору. Норми співвідношення голосів, ступінь відмінності та подібності між ними видозмінювалися відповідно до культурно-стильового ідеалу епохи. Узагальнюючи попередній матеріал, представляємо схему відмінностей в принципах мислення та організації музичного тексту в поліфонічних творах різних епох (за Завгородньою)



Рис. 1.1. Принципи організації музичної тканини в поліфонічних творах різних епох.

У тематиці сучасної музики відбилася нове відчуття життя, людини та Всесвіту, а відтак й ставлення до мистецтва, історії та культури минулих часів як актуального знання. Такі глибокі філософські поняття як боротьба світла і темряви, свідомого і підсвідомого, духовного та бездуховного стають головними образами музичних творів у перебігу музичних виражальних засобів – зіставлення ладів, технік, тембрів, ритмів, гармонії, поліфонії, використання акордів, цитат тощо[90].

Розвиваючись за законами сучасного життя, в музичному мистецтві ХХ століття зміни відбилось на особливостях стилю, жанру та форми музики, а також торкнулися не лише категорій простору і часу, але й техніки письма та музичних виражальних засобів. У цьому контексті домінятною рисою мистецтва ХХ століття постає спрямування на «принципову раціоналізацію творчого процесу» [30] . Саме це обумовило підвищений інтерес до окремого художньо-виражального елемента як структурної одиниці, що містить закодований змістовий або структурний потенціал. Смысл художнього твору тепер визначає окремий звук, колір або елементарна форма.

Таким чином художня творчість спиралась на ідеї структуралістів, що сприяло раціоналізації музичного мислення та обумовило роль конструкції як основного елемента музичного тексту. Відповідно, текст стає системою просторової організації музичного полотна та кожного з його елементів. З цього приводу Г. Завгородня зазначає, що критерій художності полягає не у виражальності музики, а в розкритті її структури [28].

Пошуки композиторів ХХ століття спрямовувалися на переосмислення звуку та його безпосереднього звучання, на прагнення оформити звуковий простір, що сприяло підвищенню інтересу до тембральної драматургії музичного полотна. В їх творчості використання класичних структур та видів поліфонії (підголоскової, імітаційної, контрастної) зазнало особливої індивідуалізації. Використовуючи традиційні форми, композитори шукали та створювали індивідуальну форму. «Прагнення до поліфонізації, вбачання

множинності поєднувалось з орієнтацією на межу індивідуалізацію». Для композиторів виявляється важливою універсальна спрямованість на полістилістику: поєднання в одному творі елементів музичної мови від бароко до сучасного шлягеру. Вони підкреслюють в музиці „позачасові" й діалектичні елементи, оскільки все розвивається, інтегрується та не зникає безслідно.

На зміну гомофонно-гармонічному складу прийшла лінеарність, яка знайшла яскраве виявлення у додекафонній системі з опорою на техніку старої школи. Яскравим прикладом такого використання став тематизм, згорнутий до одного звуку/крапки. Його застосування уможливило виникнення нової організації тематизму, гармонії й фактури музики ХХ століття – пуантилізму. Розкриваючи цю особливість, китайська дослідниця Сяо Лі зазначає: «подрібнення мелодичних контурів, фрагментарність фактури, проникнення речитативності в інструментальний тематизм – ці фактори яскраво проявилися у розвитку системи засобів виразності музики ХХ століття» [88,274].

Більш глибоко в цьому плані розкриває свою думку українська дослідниця Д. Дувірак. Вона пише: «сучасне музичне мистецтво утворило новий тип письма, який поєднує такі види «музичної тканини: 1) лінія: мелодична, ритмічна, тембральна; 2) крапка (або „штрих"): звукова, ритмічна, темброва; 3) комплекс: кластерна стрічка (смужка), пласт, блок (пляма)». Ці види музичної тканини успішно використовуються композиторами в сучасних видах, засобах та методах музичного письма, до яких науковці відносять: пуантилізм, сонористику, додекафонію, гемітонику, колаж [26, с. 48].

Отже, поліфонічність стає не лише якістю музичної фактури, а й властивістю окремих складових музичної мови – звуку, гармонії, ритму, форми. Вона по-новому розкриває музичну думку, її глибину і масштаб, підвищує актуальність питання щодо поліфонії ХХ століття у двох ракурсах, а саме: поліфонії як типу письма і як типу мислення. Відтак поліфонічна спрямованість композиційного мислення в інструментальній музиці часто стає домінуючим фактором, репрезентуючи музичний твір як систему співвідношень і функцій окремих компонентів, що розвиваються одночасно.

Із багатьох видів фактури в творчості сучасних ко композиторів виділяють: ритмічну поліфонію; поліфонію тембрів; мікрополіфонію; надбагатоголосся. Розглянемо їх детальніше.

Так, багатогранність і динамічна сила різноманітних ритмічних прийомів, існуючих у різних музичних культурах, утворили підґрунтя для виникнення явища, яке отримало назву ритмічна поліфонія. На перший план у фактурі такого типу висувається дія ритму та підкреслюється його роль в організації різних голосів. Відтак на перший план виходить ритмолінія, яка представляє компонент тканини, в якій основним засобом музичного розвитку виявляється ритмічний малюнок. У такому випадку мелодизм ліній залишається в тіні, а на перший план висувається ритм. Відтак загостреність ритму стає основою ритмічної поліфонії, а засобами яскравого ритмічного контрасту - поліритмія і різнопланова акцентуація [90].

Якщо ритмічна поліфонія виникає у зв'язку з наданням ритму тематичного значення, то підкреслення тембру в умовах поліфонічного контрапункту утворює тканину, яку можна назвати тембровою (сонорною) поліфонією. Темброве звучання стало провідним в сонорній музиці, яка відмовилась від гармонії в акордовій фактурі та від логіки розвитку мелодичної лінії. Роль функціональності, організованого ритму та висотності інтонації зникає в полі сонорної музики. Відтак основною віссю нового музичного мислення постає самодостатність звука (sound of sound). Музикант може скористатись нотою, що насправді є частиною цілого звукового об'єкта.

Тембр звуку посідає окреме важливе місце і вбачається часткою звуку, що передбачає не лише інструментальний колорит або сукупність колоритів, пов'язаних між собою спільним характером, але й швидкість, артикуляцію, фразування. Тепер авторська інтенція втілюється переважно у форму та конструктивно-логічну ідею музичного тексту, нехтуючи емоційною образністю та програмністю. При цьому важливим виявляється конструктивний задум музичного твору, назва якого стає елементом тексту. Відповідно поліфонічне мислення ґрунтується на «раціонально-логічних

комбінаціях звукової матерії». Разом з тим, зазначає Г. Завгородня, основні принципи поліфонічного багатоголосся, а саме: розсіювання та концентрування, приховане голосоведення, ритмічна і тематична компліментарність - відіграють провідну роль у множинному звуковому просторі музики ХХ століття[28].

Музика тембрів стала специфічним явищем, а тембр почали трактувати як важливий матеріал для утворення композиції в усіх її елементах і параметрах. Безумовно, поліфонія тембрів пов'язана з виявленням неповторних тембрових барв, які виникають під час гри різних музичних інструментів у незвичайному використанні, іноді можуть проявлятися у створенні індивідуальних груп чистих тембрів. Але своєрідність тембру як тематичного матеріалу досягалася цілим рядом спеціальних прийомів, зокрема контрапункту тембрових пластів – одного з найбільш розповсюджених форм сонорної поліфонії, оскільки в ній за умов дотримання необхідної контрастності і самостійності голосів виникає менше втрат через інтонаційну беззмістовність або в'ялість тематизму.

Ще один тип поліфонічної фактури контрапункт – належить до одного з фундаментальних принципів поліфонії. В сучасній музиці він набув радикальних змін, пов'язаних не тільки з перетворенням мелодичної лінії, а і з поступовим розширенням музичного матеріалу. Тобто відбулося проростання контрапункту в сучасні гармонічні системи, які взаємодіють з новими принципами формоутворення, ритміки, тембровими барвами і конфігураціями музичного простору.

У поліфонії ХХ століття виразним новаторством стало особливе викладення тематичного матеріалу. При цьому основна тема представлена не у вигляді одноголосної мелодичної лінії, а декількома лініями, які мають гетерофонний характер. При цьому тематичний матеріал в інших голосах може викладатися з невеликими ритмічними змінами. Така мікроканонічна техніка, яка вперше була застосована для представлення тем фуги, тепер часто

використовується різними композиторами. Відтак жанр фуги у XX столітті продовжує зберігати своє значення як вищої поліфонічної форми.

На переконання Г. Завгородньої, індивідуальні стилі кожного з композиторів XX століття мають спільні риси, а саме:

- інтегрованість «логіки музичного мислення з поліфонічними принципами організації звукового простору»;
- певне корегування поліфонічних прийомів згідно з раціональною установкою композитора;
- відсутність строго обмеженої теситури голосів та їхнє інтервальне перехрещування при розгортанні;
- наявність пауз, що порушують неперервність музичної фрази;
- темброве варіювання окремих фрагментів кожного голосу [28].

Представлені у переліку риси є також чинниками порушення сприйняття та ідентифікації кожного з голосів музичної тканини. Такий поліфонічний твір сприймається слухом з орієнтацією на тембральні особливості та ритмічний малюнок, що разом складають сукупність якостей музичного полотна[28].

Таким чином, підсумовуючи викладене зазначимо, що вивчення та виконання поліфонічних творів композиторів різних епох допоможе майбутнім учителям музичного мистецтва сформувати музичне мислення та його найважливіший компонент – поліфонічний слух. Особливості його формування у процесі фортепіанного навчання студентів педагогічних університетів розглянемо у наступному підрозділі.

1.2. Особливості фортепіанного навчання майбутніх вчителів музики України та Китаю в контексті формування поліфонічного слуху

Визначені на початку нашого дослідження сучасні трактування понять «музична поліфонія» та «поліфонічний слух», дозволяють обґрунтувати особливості формування поліфонічного слуху студентів вищих музично-

педагогічних навчальних закладів у процесі фортепіанного навчання. В цьому контексті зупинимось на таких ключових аспектах:

- музикознавчі та музично-педагогічні засади, закладені в основу поліфонічного мислення;
- основні педагогічні принципи українських і китайських педагогів-музикантів у роботі над поліфонічними творами;
- розгляд змісту навчальних програм музично-педагогічних навчальних закладів інструментально-практичного та музично-теоретичного блоків, вивчення яких впливає на комплексне формування поліфонічного слуху студентів;
- основні напрямки роботи над поліфонічною літературою для збагачення музичного досвіду і використання його в практичній діяльності.

У музикознавстві загальновідомим є той факт, що уся фортепіанна музика має властивості поліфонічності. Навіть гомофонію, в якій не існує провідних голосів, а зустрічаються тільки голоси, які доповнюють мелодію гармонійно, ритмічно і тембрально, можна розглядати як багат шарову побудову. Але при цьому мелодія займає перший план, а бас стає опорою гармонії. Сукупність середніх голосів разом з басом утворює темброво-гармонійний та ритмічний фон, на якому розквітнується мелодія.

На відміну від гомофонії, в якій окремі голоси виконують різні функції, у поліфонії голоси переплітаються і виконують однакове мелодичне завдання. Цього виявляється достатнім, аби протипоставляти поліфонію і гомофонію як два види музичної мови і, відповідно, два способи музичного мислення. Різниця виявляється як у властивостях музичного матеріалу, так і в закономірностях розвитку і побудови твору.

Складність формування поліфонічного слуху проявляється, з одного боку, необхідністю формування таких специфічних музичних здібностей: мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній види музичного слуху, а також один з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який стає найважливішим показником поліфонічного стилю.

Разом з тим поліфонічний слух спирається на загальні здібності, які в цілому забезпечують процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність). До таких здібностей потрібно ще додати мислення, з яким асоціюється будь-яке усвідомлене сприймання. Завдяки усім цим складовим відбувається аналіз поліфонічної тканини, а також осмислення логіки поліфонічних співвідношень. Взаємозв'язок означених складових, відображаючи музичні здібності та загальні психічні процеси емоційно-образного сприйняття поліфонічних співвідношень, утворює сутність поліфонічного слуху.

Отже, дослідження сучасної музичної педагогіки доводять, що поліфонічний слух утворюється завдяки необхідним складовим, які є специфічними, і навіть обов'язковими для фахової музичної діяльності: мелодійному, гармонічному, темброво-динамічному, вокальному слуху. Серед них домінуючим виступає один з основних атрибутів музикальності – чуття ритму, який у поліфонії вважається головним показником стилю. Разом з тим, як ми вже зазначали, поліфонічний слух включає також здібності, що забезпечують сам процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, які пов'язані в свідомості з процесом мислення). У цьому блоці якостей необхідно особливо виділити процес мислення, з яким пов'язане будь-яке усвідомлене сприймання, і завдяки якому стає можливим аналіз поліфонічної тканини, осмислення логіки поліфонічних співвідношень. Відтак сутність поліфонічного слуху утворює взаємозв'язок означених складових, які відображають суто музичні здібності та загальні психічні процеси у емоційно-образному сприйнятті поліфонічних творів.

Для сприймання та виконання поліфонічне багатоголосся є набагато складнішим, ніж гомофонічне звучання. Це пояснюється тим, що для сучасної людини рідною мовою, на якій виховується її слух, є гомофонічна мова. Відповідно створення мелодії на темброво-гармонічному фоні не вимагає розчленованої уваги. Людина під час прослуховування музичного твору чує не мелодію плюс фон, а їх органічну єдність: зафарбовану мелодію, яка

поглиблюється відповідним фоном. При цьому фон може сприйматися і виконуватися як щось зовнішнє по відношенню до мелодичного висловлювання, а може виражати внутрішній стан митця. Але і в першому і в другому випадках фон утворює єдність з мелодією.

Наприклад, виконання мелодичного рисунка на фоні простого одноголосного акомпанементу вимагає рельєфного виділення теми і приглушеного супроводу, тобто певного розподілу звукової замальованості фортепіанної тканини, контрастного використання кольорових тонів, які неможливо зробити, не маючи відповідних функціональних проявів поліфонічного слуху.

Інша картина спостерігається у поліфонічному творі. Йому не властиве намагання передавати гнучкість тем, відображати мінливість, протиставлення, які утворюються у боротьбі різнохарактерних тем. Завданням композитора-поліфоніста стає не боротьба між темами, а їх узгодженість та суголосність. Замість розгортання «по горизонталі» у поліфонічному творі панує «вертикальне» поєднання мелодичних утворень.

У найбільш розвинутій і досконалій формі поліфонічної музики – у фузі розгортаються різні стани майже незмінних образів. Щодо протистоянь, то вони, безумовно, відіграють певну роль, але не вступають у боротьбу з основною темою. Їх роль набагато скромніша, вони начебто висвітлюють тему з різних боків, поглиблюють зміст, але не змінюють її. Більш цікавими у тематичному плані виглядають фуги, у яких проводяться не одна, а дві або навіть три різнохарактерні теми.

Необхідність належним чином почути поліфонію, тобто повністю її зрозуміти, а потім відтворити на інструменті пред'являють особливі вимоги до цього різновиду музичного слуху. Виконавцю потрібна стійкість, слухова увага, здатність до концентрації і одночасно гнучкість та рухливість, а також розсередженість – цей найважливіший параметр, який характеризує якість поліфонічного слуху.

Для того, щоб поліфонічний твір був сприйнятий слухачем, виконання має бути перш за все чітким і точним. Недостатність цих якостей не може компенсуватися ані емоційністю, ані різноманітністю динаміки. Натомість знайдені виконавцем характеристики тематичного матеріалу зберігаються напротязі всього твору. Враховуючи ці характеристики зазначимо, що складність роботи над поліфонічним твором у процесі фортепіанного навчання полягає не в моторній, а в інтонаційній стороні техніки, у всіх її проявах – динамічній, тембровій і артикуляційній. Відповідно заняття у фортепіанному класі створюють унікальні можливості для формування і розвитку у молодих виконавців поліфонічного слуху.

Ретроспективний аналіз музично-педагогічної і методичної літератури свідчить, що поліфонічне мислення як компонент фортепіанної майстерності піаніста завжди був предметом уваги музикантів-виконавців і педагогів. У своєму розвитку воно знаходилося у прямій залежності від накопичення виконавцем духовно-естетичного досвіду, розвитку клавірних музичних інструментів та осмислення їх можливостей у виконавському процесі, пов'язувався зі стильовими змінами в музиці й новими етапами розвитку музичної культури. Результати методичних напрацювань видатних музикантів-педагогів щодо формування поліфонічного мислення відбилися у створених напротязі декількох століть методичних посібниках.

У сучасній практиці підготовки вчителя музичного мистецтва до найважливіших напрямків поліфонічного навчання належить формування відповідного мислення, в основі якого знаходиться поліфонічний слух. Адже музично-виконавська діяльність спрямовується на формування у студентів естетичних цінностей музичної культури, адаптації до того або іншого стилю; забезпеченні творчої самореалізації у процесі інтерпретації музичних творів. готовності до різних видів виконавської діяльності,. Усе це вимагає досконалої поліфонічної підготовки студентів, яка може бути реалізована лише за умов розвинутого поліфонічного слуху.

Завдяки багаторічному педагогічному досвіду видатних педагогів-музикантів у системі фортепіанного навчання були отримані позитивні результати щодо формування поліфонічного слуху учнів-піаністів. Відповідно відпрацьовувалися певні принципи роботи над поліфонічними творами. Наприклад, К. Ігумнов, Б. Міліч, Є Сливак, Г. Нейгауз, В. Топілін вважали, що будь-який тематично розгорнутий голос у поліфонічному творі є індивідуальністю, тому однією з головних задач піаніста має стає увага до кожного голосу, не дати кожному з них зникнути, загубитися серед інших голосів.

Так, на початку роботи виконавцю важливо з'ясувати для себе образно-інтонаційний характер теми, оскільки обране заздалегіть виразне трактування накладає свій відбиток на жанрову характеристику всього твору. Необхідно ретельно відчувати усі звукові тонкощі виконання теми, починаючи з першого її проведення. Натомість педагогу необхідно спрямувати сприймання свого учня на ті інтонаційно-ритмічні та гармонічні звороти теми, які знаходять подальший розвиток на протязі всього твору або у певних його частинах. У першу чергу необхідно виділяти артикуляцію і динаміку, які є найбільш яскравими засобами виконавського розкриття поліфонічної тканини.

Після з'ясування особливостей виконавської інтерпретації основної теми починається основна фаза засвоєння поліфонії – прослуховування мелодичних ліній, які розвиваються одночасно. Елементарною формою такого твору є двоголосний виклад, який може бути самостійною поліфонічною структурою або створювати епізод у більш розгорнутій три – або чотириголосній фактурі. На матеріалі різних інвенцій, фуггет і фуг учень відчуває появу нових за контрастом тем, які називають протискладанням. У розвитку поліфонічного мислення і навичок володіння різними голосами значна увага надається такому протискладанню, яке зберігає повністю або частково свій інтонаційно-ритмічний рисунок на протязі всього твору. Отже, артикуляція належить до найважливіших джерел розкриття образності поліфонічного твору.

Але не меншого значення набуває й використання динаміки. Її своєрідність у поліфонічних творах полягає в тому, що цим творам не властива дрібне, хвилясте її застосування, тобто кожний з голосів може бути відмічений власним рівнем динамічного втілення. Поступовий перехід до роботи від двоголосних до триголосних поліфонічних творів сприяє збільшенню та інтенсивності слухової уваги та її гнучкого розподілення на найбільш складних епізодах багатоголосся.

Вивчаючи питання основних видів музичного письма та залучення поліфонічних творів до роботи з учнями різного віку, вони також виділяють три основних принципи поліфонії – безперервність (проявляється у горизонталі), єдність та контраст (проявляються у двох площинах, що перетинаються), незалежність та виразна значущість кожного голосу. [148]. Дотримання цих принципів вимагає концентрації уваги і розвинутого поліфонічного слуху.

Складність цієї проблеми посилюється інтенсивністю перетворення музичної мови у творчості композиторів, що відбувалася протягом ХХ століття і продовжуються в наш час. Вивчення їх творчості дозволило музикознавцям визначити такі поняття як «звуковий світ» та «звуковий образ» фортепіано, які характеризують звуковий матеріал, відібраний з різних акустичних спектрів фортепіано і організований певним способом. Тим самим науковці виявили нові функціональні можливості цього інструменту, обумовлені сонорно-кolorистичними, фактурними та композиційно-драматургічними особливостями.

Дослідження вчених довели, що сучасна композиторська творчість представлена різноманітним і разом з тим індивідуальним спектром фортепіанних звуків: від сонорно-кolorистичного трактування фортепіано з неокласичними прийомами до авангардних експериментів поєднання фортепіанного звуку з шумовим та електронним звучанням. Тому для виконання сучасних фортепіанних творів стало необхідним виявлення індивідуального трактування інструменту кожним композитором, яке

відображає нову технологію і методи звуковидобування і разом з тим розвиває у новому напрямку поліфонічне мислення молодих виконавців.

Розгляд основних методичних положень, які висуваються провідними педагогами-музикантами у роботі над поліфонічними творами і розвитку поліфонічного слуху, дозволив Б. Мілічу систематизувати їх таким чином:

1. програвання по-одному з кожних голосів поліфонічного твору, осмислення їх мелодійної самостійності;
2. програвання окремих пар голосів (сопрано-бас, сопрано-тенор, бас-тенор тощо). При цьому вимоги до артикуляції залишають такими ж самими: виявлення індивідуальної мелодичної характеристики кожного голосу;
3. Програвання на одному або на двох музичних інструментах педагогом разом з учнем поліфонічного твору по голосах;
4. Проспівування вголос або про себе одного з голосів твору, а інші голоси одночасно грати на фортепіано;
5. Виконання вокальним ансамблем, створених з учнів (дуетом, тріо, квартетом) усіх голосів поліфонічного твору;
6. Програвання поліфонічного твору з концентрацією уваги на одному з голосів, підкреслено експресивно виконувати його і в той же час приглушувати інші голоси. [53].

Зазначимо також, що вивчаючи питання основних видів музичного письма та залучення студентів до роботи з поліфонічними творами, вони також звертають увагу на три основні принципи поліфонічного мислення – безперервність (проявляється у горизонтальному відчутті основної теми), єдності та контрасту (проявляються у двох площинах, що перетинаються), незалежність та виразна значущість кожного голосу. Останній принцип потребує особливої уваги виконавця і ретельної роботи над кожним голосом окремо.

Підсумовуючи думки музикантів-педагогів стосовно роботи над поліфонічними творами можна зробити висновок, що застосування цих методичних прийомів і принципів у процесі фортепіанного навчання значною

мірою сприятиме формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Разом з тим, обговорюючи основні педагогічні принципи педагогів-музикантів у роботі над поліфонічними творами зазначимо, що в умовах інтеграції освіти сучасного Китаю у світовий культурний простір нагальною проблемою визначилась підготовка кваліфікованих фахівців й упровадження нових науково-педагогічних досліджень цільового спрямування у практику підготовки педагогічних кадрів. Ці положення відбилися у таких освітніх документах: «Стратегія розвитку освіти в Китаї у XXI столітті», «Реформи розвитку базової освіти у КНР» та «Мета розвитку мистецької освіти у Китаї».

У цих документах підкреслюється, що одним із найважливіших і перспективних завдань сучасної музичної освіти Китаю стало залучення учнівської молоді до загальнолюдських культурних цінностей, оволодіння необхідними навичками в галузі музичного виконавства шляхом осмислення і узагальнення кращих світових надбань, використання ефективних технологій, розроблених провідними фахівцями. Унікальність цього процесу полягає в можливості обмінюватись знаннями в галузі музичної педагогіки, надавати майбутнім викладачам комплекси інтегрованих знань, умінь і навичок навчально-виконавської діяльності, спрямовані на збагачення їх музичної культури.

Зазначимо, що професійна діяльність учителя музики вважається однією з найбільш інтегрованих і складних видів творчої діяльності. Як в Україні, так і в Китаї в навчальних планах щодо підготовки студентів у педагогічних вузах передбачається навчання різним видам музично-виконавської діяльності. Методичні аспекти вдосконалення фортепіанної підготовки студентів складають неабиякий інтерес як для вчених-дослідників, так і для викладачів-практиків.

Музична освіта Китаю поступово включається у процес еволюції світового музичного простору, а її значну частину складає навчання учнівської молоді гри на фортепіано. На протязі свого довготривалого розвитку цей вид

музичної діяльності поступово вкорінювався у свідомості китайської спільноти і досяг певного розвитку як у виконавському процесі, так і методиці викладання гри на даному музичному інструменті.

Увага до зазначених проблем значно зросла у контексті становлення і модернізації музично-педагогічної освіти Китаю, адже професія «вчитель музики» у цій країні є відносно новою, вона увійшла до переліку спеціальностей педагогічних університетів тільки у 1987 році. В зв'язку з цим їх важливим завданням стало забезпечення загальноосвітніх та мистецьких шкіл дипломованими спеціалістами, розширення переліку дисциплін для кваліфікованої підготовки фахівців даного напрямку, створення відповідного навчально-методичного забезпечення.

Відтак сучасна китайська музична педагогіка намагається впроваджувати новітні, прогресивні форми навчання, створювати власні методики з метою оновлення навчально-виховного процесу і підвищення його ефективності. Разом з тим, високо оцінюючи безсумнівні успіхи у розвитку музичної освіти в КНР варто наголосити, що рівень фортепіанного навчання, а відтак поліфонічного мислення як умови розвитку поліфонічного слуху ще не досягнув бажаного результату.

Так, сучасний науковець Чень Кай вважає, що в системі музично-педагогічної освіти виконавська діяльність студентів має набути універсального характеру. Автор зазначає, що саме у зазначеній діяльності акумулюються базові функції (інформаційна, освітня, дослідницька і праксеологічна). Науковець пропонує організувати навчальний процес таким чином, щоб поетапне формування мистецького досвіду студентів стало «каталізатором якості освіти у вищому навчальному закладі»[98, 123].

У контексті становлення і модернізації музично-педагогічної освіти Китаю, зазначає Лань Сінцзюнь, важливим завданням стає забезпечення шкіл різного типу спеціалістами та створення відповідного навчально-методичного забезпечення. Авторка робить припущення щодо впливу ряду умов на наступність фортепіанного навчання китайських студентів. Серед них вона

виділяє: «стимулювання інтересу до музичного виконавства, інтеграційної спрямованості фортепіанного навчання, варіативності форм і методів навчання, використання вітчизняного і зарубіжного досвіду фортепіанного навчання» [43, 6].

Разом з тим, авторка вказує на суттєвий вплив, який мали сучасні піаністи-педагоги КНР на розвиток фортепіанного мистецтва. Вона зауважує, що саме ці педагоги, які отримали європейську освіту, заклали основу фортепіанного мистецтва Китаю. Так, у італійського педагога М. Пачі брали уроки такі китайські піаністи як Юй Бяньмін, У Ілі, Чжу Гун-і, Чжан Цзюньвей, Чжоу Гуанжен, Фу Цун. На навчання до США мали змогу поїхати Ван Жуйшан та Лі Еньке. Піаніст та педагог Сяо Юмей навчався у Німеччині, а Ян Цунчжі отримав класичну музичну освіту у Франції. Відтак, вважає науковець, саме ця плеяда провідних музикантів разом із педагогами інших країн зробили великий внесок у становлення та розвиток китайської фортепіанної педагогіки [44, 48].

Група науковців (Лянь Лю, Ван Бін, Шугуан та інші) у своїх наукових дослідженнях зауважують, що в китайських вищих музичних навчальних закладах існує проблема неузгодженості навчальних планів музичних закладів різних рівнів. Так, на думку Лянь Лю, варто переглянути зміст навчальних предметів та оновити програми вищих музичних навчальних закладів Китаю. Дослідниця акцентує увагу на тому, що основна увага при підготовці китайських музикантів зосереджена на практичній діяльності, а теоретичні навчальні дисципліни («Теорія музики», «Поліфонія», «Сольфеджіо») потребує якісного перегляду. Така ситуація, зазначає Лянь Лю, зумовила зсув пріоритетів у процесі фахової підготовки. Відповідно головною метою стало практичне набуття професійних фортепіанних навичок, а не теорія [44, 36 – 42]. Відтак, музичним розвитком учнів і студентів займаються викладачі-практики, які готують їх до фортепіанних конкурсів.

Підсумовуючи викладене зауважимо, що система китайської музичної освіти та фортепіанного виконавства зокрема, мала якісну динаміку розвитку і включала наступні аспекти:

- підбір та побудова репертуару здебільшого на національному фольклорі, чільна увага приділялася народній одноголосній музиці;
- збагачення дидактичного інструментарію музичної теорії та виконавської фортепіанної практики;
- ознайомлення з музичними дисциплінами під час вивчення яких, студенти вивчали багатоголосні музичні твори, зокрема фортепіанні. Вони були включені в навчальні програми у музичних навчальних закладах і пропонувалися для вивчення студентам;
- посилення європейського впливу на музичне мистецтво Китаю зі збереженням національних китайських музичних традицій, для яких більш характерним було виконання одноголосних творів;
- заснування професійних музичних навчальних закладів (Пекінське жіноче музичне училище, факультет музичного мистецтва в складі Пекінського училища мистецтв, консерваторія в Шанхаї, Токійська школа музики) в яких обов'язковим був курс спеціального фортепіано. Він включав музичний досвід вивчення європейських поліфонічних творів.
- розвиток фортепіанної китайської школи, яка поєднувала найкращі вітчизняні та європейські музичні здобутки: Шен Шінгун, Цзень Чжимінь, Лі Шутон. Традиції сучасного фортепіанного виконавства заклали Хуан Пін, Ван Шуйшан, Лі Єньке, Ян Цунчжі, які отримали музичну освіту в Парижі та Америці.
- створення китайської композиторської школи, представники якої часто використовували елементи поліфонії та багатоголосся у авторських композиціях;
- використання європейських методик викладання та створення своїх навчальних посібників («Контрапункт строгого стилю», «Нариси з техніки фуги»)

- неузгодженість навчальних програм та дисциплін у вищих музичних навчальних закладах КНР
- превалювання у навчальному процесі практики над теорією.

Отже, китайські вчені вважають, що до першочергових завдань, які стоять перед сучасними музично-педагогічними навчальними закладами Китаю, відноситься подолання студентами у процесі фортепіанної підготовки розриву між художніми задумами і технічними можливостями, формування усіх виконавських якостей на основі розуміння різноманітних музичних жанрів та стильових напрямків, зокрема й такого складного як поліфонія. Вирішення цих завдань сприятиме удосконаленню фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. За таких умов особливого значення набуває проблема формування поліфонічного слуху майбутніх фахівців на основі компетентнісного підходу.

Наукові розвідки цих дослідників суголосні з поглядами українських вчених. Вивчаючи питання фахової підготовки музикантів в Україні та Китаї, зазначені науковці також акцентують увагу на слабкому рівні музичного досвіду та музичного мислення китайських студентів. Вони зауважують, що здобуваючи музичну освіту в Україні, студентам-іноземцям важко досягнути всі складнощі співу на фортепіано відповідно до певного художнього образу музичного твору, що виконується. [77, 87, 92].

Не меншою є й складність виконання для китайських студентів поліфонічних творів, оскільки пісенний фольклор Китаю (який мав вплив і на розвиток фортепіанного мистецтва) характеризується одноголосним викладом мелодії. Відповідно, у студентів часто виникають протиріччя між недостатньою кількістю теоретичних знань та вмінням використовувати їх на практиці під час вивчення поліфонічних творів, між недостатньо розвинутим поліфонічним слухом та потребою проведення декількох мелодичних ліній однією рукою, тощо.

Отже, виявилася важливість спільних досліджень у галузі музичної педагогіки китайських та українських науковців, яка впливає на процес

навчання студентів та професійну підготовку майбутніх вчителів музики. Виокремлюються як схожі тенденції в українській та китайській вищій музичній освіті, так і приховані резерви, які відкриваються у процесі взаємодії. Сучасні позиції українських та китайських науковців у галузі навчання музичному мистецтву представлені у наукових дослідженнях М. Антошко, Вей Тинге, Лань Сінцзюнь, Лань Шуньшін, О. Ребрової, М. Сибірякової-Хіхловської, Хань Ле, Цзи Шаньшань, Чень Кай, О. Щолокової та інших авторів. Значна увага цих дослідників зосереджується на удосконаленні фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва та його виконавській майстерності. З цією метою важлива роль відводиться вивченню фортепіанного репертуару різних стилів і жанрів у процесі фортепіанної підготовки.

Вивчаючи питання фахової підготовки музикантів в Китаї, зазначені науковці теж акцентують увагу на слабкому рівні музичного досвіду та музичного мислення китайських студентів. Дослідники зауважують, що здобуваючи музичну освіту в Україні, студентам-іноземцям важко досягнути всі складнощі співу на фортепіано відповідно до певного художнього образу музичного твору, що виконується [72,75 – 80]. Також не менш важливою є складність виконання поліфонічних творів. Оскільки пісенний фольклор Китаю (який мав вплив і на розвиток фортепіанного мистецтва) характеризується одноголосним викладом мелодії. Відповідно, у студентів часто виникають протиріччя між: недостатньою кількістю теоретичних знань та вмінням використовувати їх на практиці під час вивчення поліфонічних творів відповідно до програмових вимог з дисципліни «Основний інструмент-фортепіано»; між недостатньо розвинутим поліфонічним слухом та потребою ведення декількох мелодичних ліній однією рукою, тощо.

Цікавим у цьому плані є дослідження М. Антошко. Аналізуючи проблему розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї, вона відзначає вплив східної філософії на музичне мистецтво і китайську фортепіанну музику зокрема. У своїх наукових розвідках авторка відзначає вплив на становлення

китайської фортепіанної школи та своєрідність методики фортепіанного навчання не лише національного фольклору й музичної традиції східного одноголосся, а також європейської музики зокрема. [2, <file:///C:/Users/Smart/Downloads/196566-Article%20Text-438282-1-10-20200223.pdf>]

Вивчення історії розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї дозволило дослідниці виявити, що значний вплив європейської класичної музики на китайську фортепіанну школу відбувся з появою гастролей європейських митців та приїздом до Китаю європейських музикантів-педагогів. Відтак, вже на початку XX століття почали створюватися передумови для розвитку китайського професійного фортепіанного мистецтва й освіти. В цей період, зазначає науковиця, виокремлюється когорта представників першої китайської фортепіанної школи (Дін Шан-де, Лі Цуй-чжень, Лі Сянь-мін, Фань Цзи-сень). Вони дотримувалися своїх національних традицій (вплив фольклору, народної пісні, одноголосся, пентатоніки), зосереджували увагу на вираженні духовності, а не технічній майстерності («гра іцзін»), приділяли чільну увагу свободі в музичному виконавстві, намагалися побудувати техніку виконавства на розвитку асоціативного ряду, вважали недоцільними зайві рухи тіла під час гри на фортепіано, використовували у своєму репертуарі фортепіанні твори, у яких були розкриті теми природи й краси. Разом з тим вони включали у свій репертуар й твори європейських композиторів, зокрема їх поліфонічні фортепіанні твори.

У зв'язку з цим в системі музичної освіти з'явилась потреба у методичних посібниках та підручниках. Досягненням китайських музикантів-педагогів вважається підручник «Початковий курс гри на музичному інструменті цінь». Згодом вийшли друком методичні посібники гри на фортепіано. У репертуарі піаністів все частіше починають з'являтися поліфонічні твори. Саме питанням поліфонії приділяє свою увагу Чен Мінчжі. Він пише роботи «Вчення про поліфонічні елементи в китайській народній музиці» та «Про 24 прелюдії і фуги Д. Шостаковича».

Наукові праці вчених підкріплювалися створенням композиторами фортепіанних творів з використанням поліфонічних елементів. Так, відомі китайські композитори починають звертатися не лише до народних мотивів, одноголосної мелодики та використання пентатоніки, а й включають у створені фортепіанні композиції поліфонічні елементи. В цьому плані можна виділити творчість наступних композиторів: Чен Мінчжі (будучи не лише науковцем, а й композитором, він стає автором ракохідної фуги, додекафонної прелюдії і фуги та восьми п'єс для фортепіано з елементами поліфонії; Сан Тун (автор музичної композиції «Нічний пейзаж» з використанням акордово-поліфонічної фактури), Тан Дунісім, який написав п'єси у стилі Хунань для фортепіано та інші.

Наприклад, високо оцінюючи розвиток музичної освіти Китаю, Лань Сінцзюнь однак відмічає відсутність системного теоретико-методичного забезпечення фортепіанного навчання. Спираючись на наукові дослідження своїх сучасників - Ван Бін, Лю Цяньцян, Шугуана - авторка за допомогою математичної статистики доводить, що відсоток музично-теоретичної обізнаності українських абітурієнтів та їх вступу до ВНЗ становить 33%. В свою чергу 53% з них закінчили музичні коледжі, спеціалізовані музичні школи-інтернати, або дитячі музичні школи. Однак в китайські ВНЗ вступає тільки 10% -20%. А довузівська підготовка знаходиться на недостатньому професійному рівні [44,68-69].

Відтак вважаємо за доцільне звернути увагу на зміст програм з фахових дисциплін практичного циклу та музично-теоретичних дисциплін, що вивчаються у музично-педагогічних навчальних закладах України, і виокремити ті складові, які прямо або опосередковано впливають на розвиток поліфонічного слуху студентів.

У даному аспекті для нас певний інтерес представляє дослідження Лу Тао, яка, окреслюючи особливості фортепіанного навчання студентів Китаю в музично-педагогічних вищих навчальних закладах, звертає увагу на змістове наповнення навчальних програм. Відтак вона окреслює зміст навчальних

програм за дисциплінами практичного циклу, а саме: «Основний музичний інструмент – фортепіано», «Додатковий музичний інструмент – фортепіано», «Концертмейстерський клас та ансамбль», підготовлених українськими

Дослідниця відмічає, що у тематичних планах цих програм представлені теми модулів, які пов'язані з удосконаленням навичок виконання поліфонічних творів та розвитку поліфонічного слуху (наприклад, «Розвиток інтерпретаторських умінь у роботі над поліфонічними творами», «Робота над стилістичними особливостями поліфонічних творів» тощо. В кожному семестрі передбачено вивчення та виконання поліфонічних творів.

Намагаючись сформувані виконавські уміння в галузі поліфонії, що сприяють розвитку поліфонічного слуху, автори зазначених програм пропонують цілий ряд поліфонічних творів композиторів різних епох, зокрема такі: Й. С. Бах. Прелюдії та фуги з I та II томів ДТК, Г. Гендель. Алеманда з сюїти f-moll, М. М'яковський. Фуга у старовинному стилі, М. Чюрльоніс. Фугета h-moll, Ф. Шопен. Фуга a-moll, Д. Шостакович. Прелюдії з циклу «24 прелюдії та фуги», С. Губайдуліна. «Чакона для фортепіано», В. Кирейко. «Канон gis-moll», Ю. Буцко. Прелюдія і фугетта d-moll, С. Франк. Прелюдія, хорал і фуга h-moll, С. Губайдуліна. «Інвенція», М. Дремлюга «Інвенція», М. Скорульський. «Фуга d-moll», Р. Щедрін. «Прелюдія і фуга Des-dur», П. Хіндеміт. «Фуга in D», Ю. Юцевич. «Фуга e-moll» тощо) [Хань Ле, дис.https://sspu.edu.ua/images/2019/manual/dis_%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D1%8C_%D0%9B%D0%B5_17_08_b49ee.pdf С.272-277].

Відзначаючи доцільність опрацювання цих творів для формування поліфонічного слуху студентів, також додаємо перелік творів, якими можна збагатити музичний репертуар, призначений для виконання. Серед них пропонуємо: Фуга e-moll Дж. Фрескобальді, Соната № 28 (ор. 101) (фінал) Л. ван Бетховена, «Канон» Л. Ревуцького, Інвенції Є. Юцевича, Прелюдія та фуга Д. Букстехуде, прелюдії та фуги Ю. Щуровського.

Для студентів з більш слабкою фортепіанною підготовкою можна використовувати не важкі фортепіанні поліфонічні твори зі збірки В.

Шумейко «Поліфонічні п'єси для фортепіано»); три поліфонічні п'єси Е. Юцевича; «Канонічна імітація» Ж. Колодуб; «Чотири поліфонічні п'єси» В. Подвали; Український наспів, Контраданс та Прелюдія і fuga, Ю. Іщенко. Фугетта та Інвенція; С. Павлюченка «Фугетта та двохголосна канонічна інвенція»; А. Мухи. «Двох-та трьохголосні канони»; А. Коломойця. «Канон в народному стилі»; А. Левич. «Маленька інвенція»; М. Дремлюги. «В старовинному стилі (інвенція)»; Е. Ленка. «Інвенція № 2»; М. Степаненка. «Інвенція»; Г. Саська. «Поліфонічна фантазія»; Ю. Щуровського. «Хроматична прелюдія і fuga»; В. Бібіка. Цикл з «34 прелюдій і фуг для фортепіано» .

Але ми вважаємо, що розвиток поліфонічного слуху може відбуватися й завдяки вивченню п'єс з елементами підголоскової та імітаційної поліфонії, наприклад під час опанування п'єс А. Штогаренка «Плясова», С. Людкевича «Листок з альбому», Р. Шумана «Новелетта», Ф. Шопена «Етюд f-moll, op. 10, № 9».

Спираючись на наукові дослідження Чжоу Сіньюй, вважаємо за доцільне використовувати у репертуарі студентів-піаністів твори сучасних композиторів, серед яких «Хорал», «Скерцо», етюди І. Стравінського, «20 поглядів на немовлятка Ісуса», ритмічні етюди, «Cantéyodjayâ», «Каталог птахів», «La fauvette des jardins» О.Мессіана, «Інвенція» Д. Легеті та ін. Ці композитори у своїх творах використовують ритмічну поліфонію, поліфонію тембрів, мікрополіфонію та надбагатолосся. Включення їх у перелік музичних творів програм для виконання з дисципліни «Основний музичний інструмент – фортепіано» сприятиме комплексному розвитку поліфонічного слуху

[102<file:///C:/Users/Smart/Downloads/367-Article%20Text-1850-1-1020200223.pdf>].

У змісті програми з навчальної дисципліни «Додатковий музичний інструмент – фортепіано» пропонуємо збільшити кількість поліфонічних творів та творів з елементами поліфонії, використовуючи збірку фортепіанних творів І. Берковича «Поліфонічні п'єси для фортепіано» (на основі

українських народних пісень). Цей музичний матеріал можна використовувати й для аналізу фрагментів поліфонічних творів у процесі вивчення курсу «Теорія музики».

Також можна використати нескладні фортепіанні поліфонічні твори зі збірника «Поліфонічні п'єси для фортепіано»: В. Шумейко, Три поліфонічні п'єси, Е. Юцевича. Канонічна імітація, Ж. Колодуб. Чотири поліфонічні п'єси, В. Подвали. Український наспів, Контраданс та Прелюдія і fuga, С. Павлюченко, Фугетта та Інвенція, Ю. Іщенко. Фугетта та Двохголосна канонічна інвенція, А. Мухи. Двох-та трьохголосні канони, А. Коломієць. Канон в народному стилі, А. Левича. Маленька інвенція, Н. Дремлюги. В старовинному стилі (інвенція) Е. Ленка. Інвенція № 2, М. Степаненка. Інвенція, Г. Сасько. Поліфонічна фантазія, Е. Гнатовської. Маленька прелюдія і фугетта, Ю. Щуровського, Хроматична прелюдія і fuga, В. Бібіка. Цикл з «34 прелюдій і фуг для фортепіано (зошит 1)».

Пропонуємо також збагатити музичний репертуар дисципліни «Концертмейстерський клас та ансамбль». На нашу думку, цікавим експериментом для розвитку поліфонічного слуху студентів буде виконання творів сучасних композиторів, зокрема сонати для скрипки і фортепіано А. Шнітке, творів Д. Легеті («Три весільні танці» (для двох фортепіано), пісні з вокального циклу на слова Ш. Вереша та А. Йозефа)).

Відтак вважаємо, що розширення музичного репертуару для виконання з дисциплін практичного циклу забезпечить безперервний процес розвитку та комплексного формування поліфонічного слуху музикантів. Однак підкреслюємо, що для розвитку поліфонічного слуху не менш важливого значення набуває й опанування музично-теоретичних дисциплін. В цьому плані підтримуємо думку дослідниці В. Дорофєєвої, яка зосередила свою увагу на вивченні специфіки викладання музично-теоретичних дисциплін у вищій школі та їх впливу на комплексне формування фахових компетентностей студентів. Авторка вважає, що варто виявити ті аспекти, що залишаються сталими і традиційними, а також окреслити інноваційні. Останні,

вважає науковець, якісно впливають на формування фахової компетентності студентів, розвиток музичних здібностей та підвищення рівня засвоєння музичного матеріалу [24].

Спираючись на наукові розвідки А. Горемичкіна («Основи музичної мови»), Д. Шайхутдинової (інновації викладання музично-теоретичних дисциплін), М. Долгушиної (застосування сучасних технологій у вивченні історії музики), авторка окреслює широкий спектр музично-теоретичних дисциплін, який доповнює та поглиблює отримані з основного музичного інструменту знання студентів. Відтак науковиця виділяє окремий блок дисциплін, а саме: «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Гармонія», «Поліфонія», «Аналіз музичних творів», «Музично-теоретичний практикум», «Історія та теорія фортепіанного навчання». Зазначені дисципліни прямо чи опосередковано впливають на формування поліфонічного слуху музиканта.

Натомість у робочій програмі з «теорії музики» (автор І. Ягодзинська), окрім ознайомлення з музично-виразовими засобами, правилами нотного письма, вдосконаленням вміння визначати особливості метро-ритмічної та ладової організації твору на слух, студенти знайомляться з елементами поліфонії на відповідних музичних прикладах, вивчаючи музичні жанри та стильові особливості кожної епохи [115].

Розглянемо також зміст програми, створеної Ю. Локаревою, яка побудована відповідно до загальноприйнятої тематики курсу в такій послідовності: «"звук", "ритм і метр", "лади", "тональності", "гами", "інтервали", "акорди". Всі теми цієї програми об'єднані у окремі розділи за загальним змістом: "Музична фонетика", "Нотна графіка", "Музична морфологія» "[45].

Зауважимо, що автор використовує для аналізу фрагменти творів з елементами поліфонії, але відмічає, що для цього в навчальних програмах відведено мала кількість годин. До прикладу, для формування поліфонічного слуху на занятті з «теорії музики» після засвоєння студентами елементарних навичок, викладач поступово розширює ознайомлення студентів з різними

видами фактур (зокрема поліфонічною), пропонує аналізувати невеликі фрагменти поліфонії (канони, контрастні та імітаційні дво-триголосся. При цьому зразки підголоскової та імітаційної поліфонії розглядається на прикладах таких творів: П. Чайковський "Баркарола", "Березень", "Пісня жайворонка"; Ф. Шопен «Етюд № 19», Р. Шуман «Wagum?». Авторка використовує також фрагменти музичних композицій Г. [Генделя](#), Й.С. Баха, П. Хіндемита, І. Стравінського та Д. Шостаковича)

[https://www.cuspu.edu.ua/images/art/doc/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D1%96_%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F.pdf].

Важливим у розкритті питання щодо формування поліфонічного слуху вважаємо розгляд змістового наповнення ще одної навчальної програми з курсу «Поліфонія», яка входить до музично-теоретичного блоку музичних дисциплін ВНЗ.

Так, науковець З. Яропуд у цій навчальній програмі виділяє три змістовні модулі: «З історії розвитку багатоголосся», «Двоголосся різнотемне. Складний контрапункт» та «Імітація». Вивчаючи дану дисципліну, студенти поглиблюють свої знання з історії розвитку багатоголосся та знайомляться з різновидами поліфонічних формоутворень. За допомогою поданих схем, вони навчаються створювати і аналізувати поліфонічну музику на конкретних прикладах. Програма передбачає також виконання творчих завдань (серед яких: у відповідності зі строгим стилем мелодії дописати до неї другий голос, створити за заданою музичною послідовністю канон з використанням допоміжних звуків, створити канонічну сиквенцію, тощо [\[moodle.kpnu.edu.ua > course > overviewfiles\]](https://moodle.kpnu.edu.ua/course/overviewfiles)

У свою чергу, В. Драгарчук та М. Шурдак у власній програмі з дисципліни «Поліфонія» звертають більше уваги на розвиток вмінь студентів гармонізувати мелодію (бас), вдосконалення практичних навичок створювати та відтворювати різні види сиквенцій, розширення знань для аналізу

поліфонічних творів, розвиток вмінь створювати поліфонічні твори, або їх фрагменти та використовувати отриманий досвід для вивчення поліфонії на індивідуальних заняттях з «Основного інструменту – фортепіано» й концертній діяльності. Але автори програми, на жаль, не пропонують прикладів нотного матеріалу музичних творів.

[\[https://vnu.edu.ua/sites/default/files/Files/osnovi_teoretichnogo_muzikoznavstva_bakalavr_2r_ignatova_l.p..pdf \]](https://vnu.edu.ua/sites/default/files/Files/osnovi_teoretichnogo_muzikoznavstva_bakalavr_2r_ignatova_l.p..pdf).

Науковці О. Різник та Ю. Бедна розширюють змістові блоки дисципліни «Поліфонія». Вони вважають за доцільне розкласти зміст цієї навчальної дисципліни на 4 модулі: «Монодія. Підголоскова поліфонія», «Контрастна поліфонія», «Імітаційна поліфонія» та «Фуга). Використовуючи для закріплення матеріалу цікаві завдання, вони звертають увагу на створення аранжування музичних творів за допомогою використання підголоскової, контрастної та імітаційної поліфонії. Створюючи завдання для самостійної роботи, автори орієнтують студентів на аналіз поліфонічних творів таких композиторів як Й. Бах, В. Моцарт, С. Танєєв, Д. Шостакович, Г. Свиридов, С. Слонимський, П. Хіндеміт. Також добирають фрагменти творів для аналізу поліфонічних варіацій Б. Бартока, В. Лютославського, М. Регера, І. Стравінського, В. Торміса та інших сучасних композиторів.

[\[https://fm.npu.edu.ua/navchalni-prohramy/kafedra-teorii-ta-istorii-muzyky/rp-polifoniia \]](https://fm.npu.edu.ua/navchalni-prohramy/kafedra-teorii-ta-istorii-muzyky/rp-polifoniia)

Отже, окресливши особливості музичного навчання в Україні та КНР, визначивши вплив пісенності кожного народу на поліфонічність у її фортепіанному мистецтві, розглянувши змістове наповнення навчальних програм практичного та музично-теоретичного блоків дисциплін та запропонувавши твори для розширення музичного репертуару зазначаємо наступне. Формування поліфонічного слуху студентів у вітчизняних вищих музично-педагогічних закладах має:

- відбуватися комплексно (за наявності у навчальному процесі практичних й теоретичних дисциплін);

- залежати як від суб'єктивних обставин (належність народних традицій одноголосся або багатоголосся в музиці, ментальність, організація музичної освітньої системи країни, тощо) та об'єктивних (музичний виконавський та слуховий досвід сприйняття поліфонічних творів, рівень розвитку музичного слуху (зокрема поліфонічного), а також наступних факторів – розвитку творчої уяви (різне тембральне забарвлення кожного з голосів поліфонії), наявності технічних навичок проведення двох і більше голосів в одній руці, тощо);

- володінні «тембровим живописом» (образного або кольорового сприйняття кожної теми поліфонії;

- наявності перспективи для подальшого розгляду та удосконаленню поліфонічного слуху завдяки розширенню виконавського музичного репертуару за рахунок поліфонічних творів композиторів різних епох, та використання елементів поліфонії для їх аналізу.

Висновки до першого розділу.

На підставі аналізу наукових джерел визначено, що в музикознавстві поліфонією вважають вид багатоголосся, в якому окремі голоси мають рівноправне значення. Одночасне звучання мелодичних, тембральних, ритмічних і гармонічних пластів музичного твору вимагає сформованого поліфонічного слуху і відповідного мислення як слухача, так і виконавця, зокрема, майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Здійснено ретроспективний аналіз поняття «поліфонія» та його розуміння в різні часи. Представлено сучасне філософське осмислення цього поняття, згідно якого поліфонією можна назвати таке багатоголосся, в якому кожен голос має свою цінність, виразність, а у поєднанні з іншими голосами утворює гармонійну цілісність. Зазначається, що основною формою, в якій відбувається взаємодія поліфонії й гармонії на основі імітації, є fuga. Особливість музичне мислення у цій формі виявляється у діалектичному сполученні його протилежностей – горизонтального та вертикального. Також підкреслюється, що поліфонічне багатоголосся вважається найвищим рівнем музичної організації. Рух голосів у лінійній та вертикальній взаємодії стає істотною складністю для сприйняття музичного твору та його опрацювання для виконання.

На основі аналізу наукової літератури зазначається, що в поліфонічному творі виклад музичного матеріалу відбувається за трьома принципами – безперервності, єдності та контрасту. Вони проявляються у горизонтальній і вертикальній площинах, які постійно перетинаються. У горизонтальній площині основними чинниками контрасту стають інтонаційно-ритмічні мелодичні лінії, а у вертикалі – висота звуку та міра руху.

Спираючись на численні психолого-педагогічні наукові розробки автором доводиться, що поліфонія як особливий тип багатоголосного викладу музичного матеріалу зазнала тривалого історичного розвитку. Її ставлення та значення в музичному мистецтві змінювалося відповідно до естетичних ідеалів, художніх завдань певної епохи, типом музичного мислення, а також з

появою нових форм і жанрів. Відповідно виділено шість етапів розвитку поліфонії: перший етап – X-XII століття; другий етап – XIII-XIV століття; третій етап розвитку поліфонії – XV-XVI століття; на четвертому етапі – у XVII столітті – спостерігається зменшення інтересу до поліфонії, яка переходить на другий план. У цей час з'являються наукові відкриття нових якостей музичного звуку, обертонів та принципів організації музичного простору; п'ятий етап розвитку поліфонії (перша половина XVIII століття) став другим періодом її розквіту. На основі досягнень гомофонії XVII століття створюється поліфонія «вільного стилю», яка спирається на закономірності гармонії. Найкращого втілення це явище знайшло у творчості Й. Баха та Г. Генделя.

На останньому, шостому етапі – друга половина XVIII – XX ст. – поліфонія стає частиною складного багатоголосся, якому вона підпорядковується поряд із гомофонією та гетерофонією. Основу тематики сучасної музики утворює вічна боротьба свідомого і підсвідомого, духовного та бездуховного. Такі глибокі філософські поняття стали головними образами музичних творів і виражаються сучасними виражальними засобами – зіставленням ладів, тембрів, ритмів, гармонічних послідовностей, цитуванням. У цей час принцип поліфонічності перестає стає не лише якістю музичної фактури, а й властивістю таких складових музичної мови як звук, гармонія, ритм, форма. Така поліфонізація музичної думки, її глибина й масштаб розкриття дозволяють розглядати питання щодо поліфонії XX століття у двох ракурсах – поліфонії як типу письма і як типу мислення.

У результаті зазначається, що опрацювання та виконання поліфонічних творів композиторів різних епох в процесі фортепіанного навчання допоможе майбутнім учителям музичного мистецтва сформувати музичне мислення та його найважливіший компонент – поліфонічний слух.

У роботі підкреслюється, що в сучасній системі вищої музично-педагогічної освіти актуальності набуло соціальне замовлення на педагогів, які володіють поліфонічним мисленням, мають широкі культурологічні

знання і достатній виконавський рівень. Такий погляд на підготовку фахівців потребує модернізації освіти з урахуванням відповідних знань та умінь студентів. Одним із шляхів оновлення такого змісту вбачається формування поліфонічного слуху студентів як найважливішого компонента поліфонічного мислення. Відповідно цей феномен у дослідженні розглядається у таких аспектах: музикознавчі та музично-педагогічні засади, закладені в основу поліфонічного мислення; основні педагогічні принципи українських і китайських педагогів-музикантів у роботі над поліфонічними творами; розгляд змісту навчальних програм музично-педагогічних навчальних закладів інструментально-практичного та музично-теоретичного блоків, вивчення яких впливає на комплексне формування поліфонічного слуху студентів; основні напрямки роботи над поліфонічною літературою для збагачення музичного досвіду і використання його в практичній діяльності.

На основі вище зазначених наукових досліджень був зроблений висновок, що складність формування поліфонічного слуху проявляється, з одного боку, необхідністю формування таких специфічних музичних здібностей як: мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній види музичного слуху, а також один з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який для поліфонії стає найважливішим показником стилю. З іншого боку, розвиток поліфонічного слуху забезпечують загальні здібності, характерні для будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність). Взаємозв'язок означених складових, які допомагають емоційно-образному сприйманні поліфонічних співвідношень, утворює сутність поліфонічного слуху.

Отже, дослідження сучасної музичної педагогіки доводять, що поліфонічний слух включає в себе ряд складових, необхідних для музичної діяльності: мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, вокальний види слуху, чуття ритму. Серед них домінуючим виступає один з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який у поліфонії вважається головним показником стилю. Крім того, розвиток поліфонічного слуху вимагає

здібностей, що забезпечують сам процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, які пов'язані у свідомості з процесом мислення). У цьому блоці якостей особливо виділяємо процес мислення, з яким пов'язане будь-яке усвідомлене сприймання. Саме завдяки йому стає можливим аналіз поліфонічної тканини, осмислення її поліфонічних співвідношень. Взаємозв'язок означених складових, які відображають суто музичні здібності та загальні психічні процеси під час емоційно-образного сприйняття поліфонічних творів, утворюють сутність поліфонічного слуху.

Необхідність належним чином почути поліфонію, тобто повністю її зрозуміти, а потім відтворити на інструменті, пред'являють особливі вимоги до цього різновиду музичного слуху. Виконавцю потрібна стійкість, слухова увага, здатність до концентрації і одночасно гнучкість та рухливість, а також розсередженість – цей найважливіший параметр, який характеризує якість поліфонічного слуху.

Враховуючи ці характеристики у дослідженні зазначено, що складність роботи над поліфонічним твором у процесі фортепіанного навчання полягає не в моторній, а в інтонаційній стороні техніки, у всіх її проявах – динамічному, тембровому і артикуляційному. Відповідно заняття у фортепіанному класі створюють унікальні можливості для формування і розвитку у молодих виконавців поліфонічного слуху.

Для визначення найбільш сприятливих умов формування поліфонічного слуху були окреслені особливості музичного навчання в Україні та КНР та основні принципи формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанного навчання, розглянуто змістове наповнення навчальних програм практичного та музично-теоретичного блоків дисциплін та запропоновано ряд поліфонічних творів для розширення музичного репертуару студентів.

У результаті зроблено висновок, що формування поліфонічного слуху студентів у вітчизняних вищих музично-педагогічних закладах відбувається найбільш ефективно за умов необхідного комплексу теоретичних і практичних навчальних дисциплін; залежить від суб'єктивних обставин (приналежності

студента до народних традицій одноголосся або багатоголосся в музиці, ментальності, організації музичної освітньої системи в країні тощо) та об'єктивних (музичний виконавський та слуховий досвід сприйняття поліфонічних творів, рівень розвитку музичного слуху (зокрема поліфонічного).

На розвиток поліфонічного слуху впливають також наступні фактори – розвиток творчої уяви (різне тембральне забарвлення кожного з голосів поліфонії), наявність технічних навичок проведення двох і більше голосів в одній руці, тощо); володіння «тембровим живописом» (образного або кольорового сприйняття кожної теми поліфонії; перспективи для подальшого розвитку та удосконалення поліфонічного слуху завдяки розширенню виконавського музичного репертуару за рахунок поліфонічних творів композиторів різних епох й використання елементів поліфонії для їх аналізу.

РОЗДІЛ II. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І КИТАЮ В УМОВАХ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

2.1. Сутність та структура поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики

Комплексна фахова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва - це тривалий процес. В ньому вагоме місце відведено сприйняттю та виконанню поліфонічних творів, що передбачає наявність поліфонічного слуху.

У наукових працях сучасності спостерігається тенденція фокусувати увагу на поліфонічному слухові не лише як специфічному виді музичного слуху, а й як на особливій здатності, котра вимагає додаткового вивчення та створення належних умов для цілеспрямованого розвитку. Відомо, що поліфонічний слух переважно розглядають у двох аспектах – психологічному та музикознавчому. Відсутність єдиного визначення цього поняття викликає наш науковий інтерес, особливо в контексті підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва не лише України, а й Китаю, де традиція формувати та розвивати поліфонічний слух знаходиться лише на стадії становлення.

Поліфонічний слух як самостійний термін часто вживаний не тільки викладачами дитячих музичних шкіл, а й вищих спеціальних музичних закладів, адже вони мають справу зі специфікою слухового сприйняття і виконавського трактування поліфонічних творів. Скористалися даною дефініцією також відомі педагоги-піаністи Г. Нейгауз, О. Гольденвейзер, В. Топілін та їх учні: С. Ріхтер, О. Снегирьов, О. Холодна та ін.

Термін «поліфонічний слух» переважно використовується у музично-педагогічній літературі, зокрема такими авторами: Е. Ансерме, Н. Беліченко, А. Галиніна, Г. Гарбар, Г. Гриценко, Б. Міліч, Г. Дубініна, С. Пермінова, Б. Теплов, Л. Степанова.

Зазначимо, що поняття «поліфонічний слух» вони трактують по-різному. Наприклад, Б. Теплов вбачав у категорії «поліфонічний слух» певну музичну здібність, котра дає можливість почути «горизонтальну багатоскладність» музичного тексту. Педагог і музичний теоретик О. Давидова розуміє поліфонічний слух як здатність виокремлювати окремі голоси багатоголосся. Натомість С. Пермінова, досліджуючи можливості формування навичок сприйняття хорового багатоголосся у студентів вузів культури на заняттях сольфеджіо, вважає поліфонічний слух «здатністю цілісно сприймати специфічні риси поліфонічної музики» [65,9].

В іншому ракурсі розглядає поліфонічний слух відомий педагог і музичний психолог Г. Гарбар. Вона характеризує поліфонічний слух як здатність розчленовано, диференційовано сприймати і відтворювати у музично-виконавській дії декілька сполучених між собою в одночасному розвитку звукових ліній. Крім того, наявність у музиканта поліфонічного слуху уможливорює його виконавську діяльність як таку, а за його відсутності, вона просто неможлива [14, с.58].

Досліджуючи проблему поліфонічного сприйняття молодшими школярами, З. Рінкявічюс зазначає, що поліфонічний слух є здатністю чути, відстежувати та співвідносити рух декількох мелодій, мелодичних ліній, ширше – фактурних пластів, які розгортаються одночасно»[70]. Л. Степанова, вивчаючи проблему формування поліфонічного слуху молодших школярів, визначає поліфонічний слух як «здібність розчленовано сприймати, співвідносити, відтворювати фактурну горизонтальну (лінеарну) багатоскладність музики» [80, 84]. Також науковиця акцентує увагу на можливості розвитку поліфонічного слуху лише в активній діяльності, тобто за наявності діяльнісного підходу. Погодимося з цією думкою, адже лише у продуктивній діяльності людини можуть бути розвинені усі музичні задатки. Активна діяльність, що полягає у сприйманні та засвоєнні та виконанні поліфонічної тканини проявляється через «уміння чути, аналізувати та

узагальнювати специфічні властивості поліфонічного багатоголосся» [81, 83-88]

Значення слуху неоціненно в психічному розвитку повноцінної особи, позаяк завдяки йому пізнаються звуки природи та звукової дійсності. Без звуку неможливі мовні спілкування між людьми, людьми і тваринами, між людьми і природою, без нього не могли з'явитися і музичні твори. [11]

На погляд багатьох музикантів-педагогів музичний слух має безліч якісних проявів, звідси спостерігається багато його різновидів, що й говорить про складність цієї здатності.

Характерною особливістю сучасної музичної педагогіки є трактування музичного слуху як здатності повноцінно сприймати музику. Така здатність характеризується умінням визначати, розуміти, уявляти функціональні зв'язки між звуками, виражати ставлення до музичної інформації. Саме ця особливість зумовила необхідність розгляду музичної діяльності та психіки людини у взаємозв'язку, про що свідчать праці з психології музичного сприймання (О. Костюк, С. Науменко, А. Сохор, Б. Теплов, та ін.), дослідження в галузі психології музично-виконавської діяльності (Д. Юник).

Завдяки музичному слуху всі люди слухають музику, але чує її кожен по-своєму, тому що музичний слух буває *абсолютним* та *відносним*. Абсолютний, в свою чергу, поділяється на активний і пасивний. Одні власники абсолютного слуху можуть називати звуки оркестрових інструментів, водночас вагаючись у визначенні висоти вокальних звуків. Хтось взагалі визначає звуки тільки одного інструменту, з яким працює. Таке явище пояснює зонна теорія М. Гарбузова, акустичні дослідження якого показали, що для слуху людини велику роль відіграють зони звукочастотних коливань. Як з'ясувалося, слух людини сприймає не всі звуки, а лише певний діапазон. Крім того, всередині цього діапазону слух має зони кращої та гіршої чутливості..

Точність музичного слуху сильно зростає у процесі навчання і професійної діяльності. Природу музичного слуху досліджували: Є. Мах, К. Штумпф, М. Мейє, В. Келлер, Г. Ревеш, К. Сішор, Б. Теплов, та інші

дослідники. Вони з'ясували, що музичний слух складається з компонентів, спрямованих на сприйняття звуковисотної, тембрової, динамічної, ритмічної та інших сторін музики. Це дає підстави розрізняти такі види музичного слуху: мелодичний, гармонічний, тембро-динамічний, "архітектонічний", поліфонічний та ін.

Разом з тим поліфонічний слух також виявляється складним явищем, яке має розгалужену структуру і поєднує в собі багато компонентів, спрямованих на сприйняття музичного твору. Зокрема деякі педагоги, визначаючи складові поліфонічного слуху, включають до їх числа мелодичний гармонічний, тембро-динамічний різновиди слуху, а також почуття ритму і музичної логіки, здатність охоплювати форму твору, можливість внутрішнього уявлення складних узагальнених комплексів, а також певні властивості пам'яті та уваги за умови їх активної внутрішньої взаємодії.

Натомість З. Рінкявічюс розглядає поліфонічний слух в контексті поліфонічного мислення, наголошуючи, що лише за наявності поліфонічного мислення у слухача створюється уявлення стосовно поліфонічного твору та його "полімелодичний комплекс" [70].

Отже, в науковій літературі «поліфонічний слух» розглядають як здатність:

- сприймати специфічні риси поліфонічної музики;
- чути горизонтальну множинність музичної фактури;
- виокремлювати та співвідносити рух декількох мелодій, мелодичних ліній, що розгортаються одночасно;
- відтворювати під час музично-виконавських дій декілька сполучених між собою у одночасному розвитку звукових ліній.

Використання досвіду та наукових розробок, представлених науковцями, а також нашого авторського визначення дає підстави для розкриття змісту та структурування поняття «поліфонічний слух майбутнього вчителя музики». На нашу думку, поліфонічний слух утворюється з чотирьох компонентів (див.

рис.2.1.): інтонаційно-гармонічного; тембрально-динамічного; артикуляційно-відтворювального, логіко-драматургічного.



Рис. 2.1. Структура поліфонічного слуху майбутнього вчителя музики

Розглянемо зміст кожного компонента детальніше.

Інтонаційно-гармонічний компонент поліфонічного слуху. Треба зазначити, що інтонаційний або мелодичний слух розглядається музикознавцями як первинний прояв музичної обдарованості. За визначенням Б. Теплова мелодичний слух є якісною своєрідністю сприйняття мелодії, який проявляється в особливостях самого сприйняття, у впізнаванні та відтворенні мелодій, в чутливості до точної інтонації. Саме у здатності сприймати мелодію і емоційно реагувати на неї виявляються музичні здібності людини. Мелодичний слух проявляється в сприйнятті мелодії саме як музичної лінії, а не як ряду наступних один за одним звуків. Мелодичний слух формується мимовільно в різних видах музичної діяльності, починаючи з найпростішої - слухання музики.

Що стосується інтонації, то у науковій літературі існують різні її трактування. Вперше термін «інтонація» з'являється у 1908 році в науковому дослідженні Б. Яворського «Побудова музичного мовлення». Вчений розумів інтонацію як найменшу частку музики, втілюючи її життєвий смисл. За його визначенням це найменша основна звукова форма в часі, яка є співставленням двох різних за тяжінням звуків тритонові системи – інтонація, виразність мовлення, передавання її смислу та характеру» [114]

Спираючись на позицію Б Яворського, Г. Консон таким чином виділяє сутність інтонації:

- це закінчене за формою слово музичного мовлення, що виражене певним числом звуків;
- складова цілого твору, що однаково виражає характер, закінченість форми, точне відображення задуму;
- одиниця смислового поділу музичного мовлення (вербального чи інструментального);
- функція вираження;
- конструкція, динамічний акт, найвищу точку звучання, темпераментність інтонаційного метру, артикулювання, психологічний акт, емоційний вольовий посыл звуку [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Konson.pdf].

Таким чином, продовжує Г.Консон, Б. Яворський розуміє інтонацію як формо-змістовну одиницю образно-смислового поділу музичного мовлення, що ґрунтується на функціональному тяжінні. Цікавою також є класифікація інтонації, яку Б. Яворський здійснює на основі принципів ладового тяжіння, змістового, метро-ритмічного та конструктивного принципів.

Проте засновником теорії інтонації вважається Б. Асаф'єв, який розвинув ідеї Б. Яворського та Г.Консона. Основними в ній стали наступні тези:

- інтонація формується на основі народної мови, пісні та материнського голосу;

- інтонація є ознакою певного музичного стилю;
- інтонація є способом спілкування, транслявання почуттів і музичної специфіки мовлення;
- інтонація є емоційно-осмисленим, живим звукорядом.

Таким чином, Б. Асаф'єв виділяв такі ознаки інтонації – емоційну наповненість, напруженість, попередню заданість, смислову навантаженість, інтуїтивність. Водночас інтонація, характеризує музичний стиль або напрям, спосіб комунікації, перетворення буття на твір мистецтва тощо. Усі ці характеристики підкреслюють семантику інтонації. Відтак логічним є твердження музикознавця, що музика – це мистецтво інтонованого змісту.

Розглядаючи це питання з різних точок зору, музичний енциклопедичний словник дає таке визначення інтонації: «музично та акустично правильна передача висоти й характеру звуків, головним чином на інструментах із вільним та рухомим строем, а також ступінь акустичного вирівнювання строю та тембру.

Проте, чи не найважливішим залишається розуміння інтонації як базового елементу музики, що виконує формоутворювальну функцію шляхом пов'язання звуковисотності, динаміки, ритму, фразування тощо. Саме це лягає в основу розуміння музично-інтонаційного слуху, мислення і сприяє розвитку поліфонічного слуху, зокрема. [4].

Сучасні науковці розглядають інтонацію у зв'язку з формуванням і розвитком драматургічного (В. Крицький) та інтонаційного (А. Галыгіна) мислення, розвитку музичного слуху (Т. Грищенко, Г. Завгородня, О. Спіліоті та інші).

Наприклад, О. Спіліоті, досліджуючи проблему формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики зазначає, що музична інтонація – це музична виразність і природа музики як мистецького явища. Спираючись на ідеї Б. Яворського та Б. Асаф'єва, дослідниця розглядає інтонацію як окремий засіб художньої комунікації, транслявання та вираження емоційно забарвленої думки для озвучення форми просторово-

часового руху. Таке розуміння поняття «інтонація» може допомогти майбутньому вчителю музичного мистецтва в «осягненні стилю, жанру та музичної мови, які відображають музично-інтонаційне мислення композитора». [78].

Досліджуючи інтонаційний слух майбутніх вчителів молодших класів, С. Олійник вважає музичну інтонацію будівельним матеріалом музичного мистецтва, а виражену в звуках думку – неповторним та унікальним шляхом збереження й трансляції культурно-історичного змісту кожної епохи. [61]. Підтвердження знаходимо у філософській праці Т. Шелупахіної. Авторка розглядає музичну інтонацію як „співвідношення звуків, здатне локалізувати, актуалізувати і переактуалізувати культурно - історичний смисл завдяки специфічному відображенню у звучанні художньої і світоглядної сутності цілої епохи" [102,40].

Разом з інтонацією згадаємо про мелодичний слух (горизонталь), що у процесі сприймання поліфонічних творів дозволяє чути та розрізняти притаманне їм "нашарування" мелодій. Крім того, в поліфонічних творах можуть одночасно звучати різні мелодії, різні фрагменти або варіанти однієї мелодії, що вимагають уміння простежувати, впізнавати та відрізняти основні елементи мелодичного матеріалу [65].

Відзначимо, що саме мелодичний слух дає можливість реципієнту виокремити тематичний матеріал у контрастній та імітаційній поліфонії, мелодію основного голосу у підголосковій. Саме "верховенство лінійно-мелодичного начала зумовлює принцип *безперервності* поліфонічного викладу - його специфічну плинність, тривкість" [75].

Виконавець, який активно інтонує у своїй свідомості, здатний накопичувати багатий запас слухових вражень. Учень, працюючи над інтонацією, легше і міцніше вчить напам'ять, ніж той, який вчить напам'ять за слуховою інерцією. Що стосується роботи над інтонацією в класі фортепіано, то піаніст внутрішньо уявляє собі кожен музичний зворот, кожен музичний

думку по-своєму, в той час як виконавець, позбавлений цієї важливої якості, чує «як усі» і цим задовольняється.

Наприклад, Л. Степанова музичне висловлювання порівнює з промовою оратора. Вона вважає, що воно повинно розвиватися логічно і послідовно, при цьому важлива роль належить засобам виразності - зміні темпів і характеру руху, гнучкості мелодійної лінії, динаміки тощо. Таким чином інтонування - це не тільки слуховий, але й розумовий процес. Інтонування на інструменті з фіксованим ладом не вимагає всебічно розвиненого інтонаційного слуху. Так, деякі дослідники вважають, що у тих осіб, які грають на інструментах з фіксованою висотою звуків, інтонаційний слух розвинений слабкіше.

Разом з тим потрібно зазначити, що найважливішим компонентом слухо-інтонаційної культури учня (виконавця) вважається внутрішній слух. Його ще називають передчуттям, тобто слуховим мисленням, яке випереджає пальці. Адже у піаніста дещо поглиблений натиск на клавішу пов'язаний в уяві з плавним звуком, який ллється. Рухові, пластичні, відчутні уявлення не відокремлюються від чисто слухового сприйняття виразності інтонації. У зв'язку з цим Г. Нейгауз зазначав, що пальці піаніста мов би чують великі і малі відстані між звуками, а інтонування сприяє вивільненню рухового апарату - з'являється подих кисті, свобода та пластика [74].

Наступним елементом інтонаційного компоненту є гармонічний слух. Як і мелодичний, гармонічний слух є одним з компонентів музичного слуху і також безпосередньо пов'язаний з функціонуванням внутрішнього слуху. Зазначимо, що в практиці музичного навчання термін «гармонічний слух» з'явився лише наприкінці XIX ст. Вперше на нього звернув увагу М. Римський-Корсаков. Він зазначав, що в його основі лежить слух строю і слух ладу (слух гармонічний) та слух ритмічний або ритмічне почуття. Але найбільш повного, чіткого і професійного його визначення надали сучасні музиканти-педагоги - С. Кваша, О. Кокорева, О. Полатайко. Вони характеризують гармонічний слух як уміння розрізняти три або чотири одночасно взятих звука, відчувати красу

їх співзвуччя, а також мати ясне поняття про тризвук як основу гармонічної музики.

Отже, гармонічний слух – це здатність слухати гармонічні співзвуччя – акордові поєднання звуків у їх послідовності, а також відтворювати в розгорнутому вигляді голосом або на будь-якому музичному інструменті. Зазначимо, що під час з'єднання декількох голосів один з них не може бути головним. Більше того, не можна і не потрібно сприймати кожне співзвуччя у вигляді акорду – він є лише результатом голосоведення, яке включається в логіку горизонтального руху, тобто "мелос створює цю гармонію як інтонацію" [4].

Гармонічна вертикаль сприяє виявленню ладових, тональних та тембрових характеристик поліфонічного твору, проте вона може стати складною для сприйняття, якщо у творі з'являються більше, ніж два голоси. На думку багатьох сучасних музикантів-педагогів, гармонічний слух потрібен для сприйняття будь-якої багатоголосної музики.

Схожої думки дотримується О. Полатайко. Вона визначає гармонічний слух як відчуття фонічного забарвлення акордів, сприйняття множини звуків у єдиному цілому, відчутті строю, ансамблю та функціональних зв'язків. Тому, зазначає дослідниця, виражальні можливості гармонії є різноманітними. Вони, як правило, виступають у синтезі – одна й та ж гармонія має множинний художній сенс [89].

Педагоги-музиканти визнають, що у формуванні та удосконаленні гармонічного слуху провідне місце належить музично-теоретичним дисциплінам, зокрема курсу сольфеджіо. Увага до проблематики цього питання зосереджена у роботах багатьох сучасних дослідників, зокрема В. Дорофєєва, С. Кваша, Г. Любомирський, Ю. Локарева, С. Пермінова, Сяо Лі, Хань Ле. Завдяки їх методичним розробкам сучасна навчальна дисципліна «сольфеджіо» перестала відігравати допоміжну роль. Залишаючись практичною прикладною дисципліною, вона перетворилася в самостійну галузь музикознавства.

Ряд експериментальних досліджень показав, що гармонічний слух у багатьох випадках розвивається пізніше за мелодичний. Причиною такого відставання вчені вважають те, що в життєвій практиці гармонічний слух тренується значно менше, ніж мелодичний. Він активно розвивається лише під час «музикування на «гармонічних» інструментах (фортепіано, гітара, баян та інші), гри в ансамблі, співі, багатоголосному хорі...» [75, 98].

Але сама по собі гра на фортепіано, без систематичного введення таких форм роботи як імпровізація, аранжування, підбір акомпанементу тощо не дає гарантії активного розвитку гармонічного слуху. Ще Б. Теплов у своїх роботах відмічав наступне. Деякі студенти із слабо розвиненим гармонічним слухом бувають байдужими, не реагують на невірну або фальшиву гармонізацію, а іноді вона їм навіть більше подобається, ніж правильний супровід. Таке явище вчений пояснював тим, що на початкових ступенях розвитку гармонічного слуху мелодія значно легше визначається слухом, ніж фальшивий супровід.

Отже ця сторона гармонічного слуху – сприймання та виявлення ладо-гармонічних функцій співзвуччя – найчастіше розвинена менше і потребує систематичного відпрацювання і постійної уваги до ладо-тональних зв'язків. На цій особливості наголошували також композитори і піаністи К. Мартінсен, Й. Гофман, О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Б. Стоянов, виділяючи необхідність постійно вслуховуватися в сукупність усіх голосів, всієї вертикальної лінії.

Розглядаючи гармонічний слух як компонент поліфонічного слуху, зазначимо, що особливої користі для його розвитку набуває практика співу в ансамблі. Вона сприяє «осмисленню гармонії як цілісної системи звуково-висотної організації: усвідомлення голосоведіння, розуміння функції голосів у процесі гармонічного розвитку, осмислення гармонічної вертикалі, тембрового чуття» [98.]. Тому в курсі сольфеджіо потрібно приділяти постійну увагу роботі над ансамблем, ретельно перевіряти інтонацію кожної партії, контролювати загальне звучання, добиваючись точного і красивого з'єднання голосів». [65, 87, 111]

Як зауважує В. Файнер, гармонічний слух у своєму розвитку може дуже відставати від мелодичного [98]. Дійсно, практика доводить, що деякі учні можуть вільно відтворити мелодію, але в той же час відчують труднощі зі слуховим орієнтиром у багатоголосі гармонічного складу. Досвід роботи з подібними учнями дозволяє зробити висновки, що, як правило, гармонічний слух не формується сам по собі, а вимагає відповідної роботи педагога. Таким чином, *гармонічний слух* є важливим компонентом поліфонічного слуху.

Наступний, компонент поліфонічного слуху - *тембрально-динамічний*. Проблема тембральності в музиці пов'язана з акустичними явищами фізики. Як відомо, тембр (фр. *timbre*) - термін, що визначає якість звуку, його забарвлення, характер, особливий колорит. Ці характеристики, в свою чергу, дозволяють диференціювати музичні і не музичні (мовні) звуки однакової висоти, які виконуються на різних інструментах або різними голосами. Тембральність - забарвлення звуку - має деякі аналогії з колоритом у живописі, з тоном, характером мови, визначаючи індивідуальність людини.

З точки зору акустики, тембр є результатом коливань і вібрацій повітряних потоків. Тому в широкому сенсі тембр опиняється поза рядом, утвореним висотою, гучністю, тривалістю і просторовою локалізацією. Його ставлення до них є не координаційним, а субординаційним, тобто тембр вибирає ефекти усіх інших властивостей і характеризує звучання в цілому. Отже, тембр є головною властивістю звукового джерела, а не лише одного звуку. [75].

Як правило, формування гармонічного слуху вимагає відповідної роботи педагога. З цього приводу Л. Степанова зазначає, що одночасне звучання декількох голосових ліній створює, окрім гармонічних вражень, ще й темброві, оскільки гармонія й тембр виступають у нероздільній єдності. Музично-темброве сприймання декількох мелодичних ліній в одночасному звучанні передбачає звуко-висотну і тембровому диференціацію. Адже саме тембр перш за все визначає забарвлення і характер звуку. Він стає тією якістю, завдяки якій вухо людини розрізняє звучання окремих музичних інструментів

та голосів. Таким чином, великого значення набуває темброво-динамічний слух, який передбачає розпізнавання тембру і динаміки кожного голосу, що суттєво впливає на визначення образного характеру твору. На думку К. Мартінсона, тембр і динаміка - це той матеріал, яким, насамперед, творить виконавець.

Динаміка, як відомо, є силою звучання. Її можна порівняти з інтенсивністю контрастів на полотні художника, з яскравістю театральних та танцювальних костюмів. Динаміка безпосередньо характеризує образ: тихий, безтурботний, витончений, умиростворений - градації від *pp* до *ppp*. Яскравий, бурхливий, що закликає до боротьби, образ виконується у відповідній динамічній шкалі - від *mf* до *fff*. Тут тембр стає швидше засобом акустичної уяви: що саме звучить у закодованому композитором тексті: фанфари, дзвони, речитативний заклик тощо. [75].

У педагогічній практиці для розвитку темброво-динамічного слуху найчастіше викликають в уяві звучання різних інструментів симфонічного оркестру та вдаються до їх імітації. Й. Гофман зазначав, що такий підхід дає можливість досягти успіху. У розвитку тембрового виду слуху велику роль відіграє також опис слухових відчуттів у термінах і поняттях інших видів відчуттів. Звук може бути не тільки гучним і тихим, але й соковитим, м'яким, ніжним, шляхетним, густим тощо [111].

Інтерес до темброво-динамічного слуху виявляється в дослідженнях Дянь Хайен, Г. Любомирського, С. Пермілової. На цьому аспекті фокусували свою наукову увагу О. Гольденвейзер, М. Сібірякова-Хіхловська, В. Топілін,. Завдяки їх дослідженням нам відомо, що темброво-динамічний слух розділяється на зонний та внутрішньо-зонний. Йдеться про слухове сприймання тембральних відмінностей, коли зонний слух пов'язаний з розрізненням тембрів різних інструментів, а внутрішньо-зонний виявляється у межах одного тембру.

Разом з тим тембр певною мірою залежить від динаміки, а вона - від характеру туше (дотику). Піаністам відомі такі види туше як *marcato*, *legato*,

non legato, staccato тощо. У виконавця, який володіє значною майстерністю, кожен вид туше має свої градації, завдяки чому у виконанні досягається велика палітра барв. Таким чином, *розвиток тембро-динамічного слуху виявляється пов'язаним з розвитком тактильних відчуттів і тонких м'язових рухів, їх бездоганною координацією.*

Отже, тембр є головною властивістю звукового джерела, а не лише одного звуку, тоді як певна висота, та будь-яка гучність конкретизується в одиничному звуці. На нашу думку, фактором, що забезпечує розвиток внутрішньо-слухових уявлень, може бути багатий перцептивний досвід, як музичний так і життєвий, що складається зі слухових еталонів звукового середовища у всьому її прояві (природне, штучне, урбанізоване середовище). Таким чином, кожен музикант має свої тембральні уявлення щодо музичних образів, які підкреслюють індивідуальність, суб'єктивність цього процесу.

З педагогічної точки зору, такий перцептивний слуховий досвід насамперед виявляється через тембро - динамічний слух. Нерідко, гра на «р» (*piano*) викликає у студента-піаніста більше складностей, ніж гра на «f» (*forte*). Тут позначаються і невміння володіти звуковим туше, і відсутність виразного інтонування. Темброво-динамічний слух взагалі має велике значення для піаністів, оскільки зумовлює різноманітність і якість фортепіанного туше. Останнє, у свою чергу, є основою виконавської майстерності студента-музиканта.

Особливого значення даний вид слуху набуває в процесі виконання поліфонічних творів. Перед виконавцем стоїть досить складне завдання: зіграти на одному інструменті кожен з голосів поліфонічної фактури таким чином, щоб склалося відчуття багато-тембрального виконання. У музичній педагогіці для розвитку темброво - динамічного слуху велике значення мала зонна концепція М. Гарбузова, в основі якої лежить внутрішньо - тембральний і динамічний слух. Зонами тембрального сприйняття є різні типи музичних інструментів, наприклад, саксофон, труба, віолончель, фортепіано, орган та інші інструменти.

Що стосується відмінностей внутрішньо-зонного тембру, то воно характеризується якісним розходженням тембрального забарвлення в межах одного тембру. Наприклад, звучання фортепіано - один загальний тембр, але при цьому піаністична майстерність часто оцінюється саме за критерієм багато-тембрового звучання фортепіано, що особливо добре відчувається в поліфонії (М. Сибірякова - Хіхловська). Іншим прикладом може служити орієнтація на внутрішньо-слухову оркестровку звучання фортепіанних сонат Л. Бетховена.

Аналогічний процес відбувається під час сприйняття і виконання динаміки. Можна говорити про зонні різновиди динаміки, а можна говорити і про внутрішньо-зонні динамічні уявлення в середині одного динамічного поля. У цьому плані виділяється асоціативний ряд з колірною гамою, коли одному тону, наприклад, синьому, відповідає цілий спектр різних тонів. З точки зору виконавства - такої яскраво вираженої градації не існує об'єктивно, оскільки вона є внутрішньою якістю перцептивних процесів індивідуальності музиканта-виконавця або того, хто сприймає музику. Один здатний чути найтонші градації тембро-динамічних зон, інший – тільки зонні розмежування.

Отже, в останні роки в музичній педагогіці вже не постає питання стосовно значущості слухового розвитку виконавця і підпорядкування його виконавчого процесу слуховим, в тому числі тембральним музичним уявленням. Музично-тембральні уявлення в фортепіанній підготовці студента – це творчий внутрішньо-перцептивний процес, передумова художньо-ціннісного ставлення до звукових еталонів інтонацій-образів у виконавській інтерпретації.

Однак, що стосується піаністичних позицій, традиційно прийнятих у багатьох піаністичних школах, то проблема слухо-тембральних уявлень й досі не достатньо осмислена музично-педагогічною громадськістю. Як і раніше домінує позиція пріоритету пальцевої техніки. Відтак, актуальним постає

питання розкриття наступного компоненту поліфонічного слуху - *артикуляційно-відтворювального*.

Зазначимо, що поняття артикуляція (від лат. - розчленовую, чітко вимовляю) - це спосіб виконання голосом або на музичному інструменті послідовного ряду звуків. Наприклад legato означає зв'язано, натомість staccato - уривчасто. У співі артикуляція означає взаємодію вокальних і мовних прийомів звукоутворення.

Шкала щаблів злитності або розчленованості простягається від legatissimo (максимального поєднання звуків) до staccatissimo (максимального скорочення звуків). Умовно вона розподіляється на три зони – легато, нон легато, стаккатто. На смичкових інструментах артикуляція здійснюється веденням смичка, на духових - регулюванням дихання, на клавішних інструментах - зняттям пальців з клавіш, у співі - різними прийомами використання голосового апарату. В нотному запису артикуляція позначається спеціальними словами або графічними знаками (лігами, горизонтальними рисками, крапками, вертикальними рисками та ін).

Відомо, що питання вдосконалення технічних можливостей студентів у процесі фортепіанної підготовки залишається актуальним. Знавці фортепіанного звуку, а також його видобування – А. Корто, В. Сафонов, Й. Гофман, Г. Нейгауз, Б. Міліч - приділили багато часу для розкриття шляхів удосконалення технічних можливостей виконавця. Всіх авторів об'єднує ставлення до фортепіанної техніки не як до конгломерату вмінь, навичок, прийомів гри, а як до системи технічного рівня виконавця, за допомогою якої піаніст виконає художньо-виконавське завдання з необхідним звучанням.

У цьому контексті О. Горожанкіна, вивчаючи принципи роботи над фортепіанною технікою, зазначає, що технічна підготовка піаніста передбачає усвідомлення логіки виконавського процесу, вміння розкрити зміст музичного твору, що потребує сформованого музичного, зокрема, поліфонічного слуху. Все це вимагає зосередженості, уваги та музичної волі. У цьому твердженні ми спираємося на вислів видатного американського піаніста польського

походження Йосипа Гофмана: «Техніка без музичної волі – це здатність без мети, що ставши самоціллю, не може слугувати мистецтву». [18].

Разом з тим, виконавець-піаніст, що прагне якісного художньо-змістовного виконання музичного твору, має оволодіти всіма технічними вміннями та навичками, адже без техніки, виконання не буде можливим. У фортепіанному виконавстві різноманітність техніки досягається спеціальною тривалою, систематичною роботою від першого дня занять і протягом виконавського життя піаніста. Видатні музиканти різних часів, виконавці та педагоги (Ф. Шопен, К. Черні, К. Таузіг, Й. Брамс, Ф. Ліст, Ф. Бузоні, В. Пухальський та інші) незмінно вважали гру гам та технічних вправ основою розвитку техніки, де важливим нюансом є спосіб та якість видобування звуку.

Останній *логіко-драматургічний (архітектонічний) компонент* формування поліфонічного слуху є не менш важливим. У музичному слоніку за редакцією Ю. Юцевича зазначається, що архітектонічний слух - це почуття форми твору, уявлення цілісної музичної картини: мотиви, фрази, речення, періоди - всі вони, як цеглинки, складаються у свідомості виконавця в єдину форму твору [113]. Основу поліфонічної драматургії складає не самостійне значення окремих мелодичних ліній, а особливості взаємодії між ними. У сучасній поліфонічній музиці поєднуються класичні закони організації поліфонічної фактури з принципово новими формами різних полі сполучень, але не на рівні окремих голосів, а цілих пластів музичної тканини. Увага концентрується на поглибленні конфліктного розвитку, на збільшенні напруги у взаємодії між цими фактурними пластами, власне тематичний розвиток відходить на інший план.

Поліфонічна музика поєднує в собі логіку багатоголосного мелодичного розвитку - логіку специфічних полімелодичних зв'язків - з логікою вертикальних гармонічних співзвучь, основу яких складає барвіста динаміка ладових функцій. У поліфонічній музиці голоси розвиваються, набувають різного забарвлення, формують і розвивають художній образ у взаємодії між собою. Розвиток одних і тих самих мелодичних елементів в різних голосах,

регістрах, в різному тембральному і динамічному забарвленні, штриховому виконанні, в різній ритмічній взаємодії між собою кожного разу надають голосам різної мелодичної виразності, нового смислового наповнення. Один і той самий голос може нести різну музичну і художню інформацію залежно від тих гармонічних сполучень, що утворюються по вертикалі при взаємодії кількох голосів. Також великого значення у поліфонічному викладі музичної фактури набуває ритмічний ансамбль, що утворюється як між вертикальним співпадінням різних ритмічних елементів, так і в організації їхнього руху по горизонталі.

Великий інтерес у поліфонічній музиці представляють засоби інтонаційного втілення художнього змісту, логіка проведення голосів, взаємозалежність окремих мелодичних елементів від загальної форми музичного твору і замовлення самої форми цими ж елементами. Саме логічність у взаємодії між різними складовими поліфонічної музики складає її особливу цінність як в художньому, так і в пізнавальному аспекті.

Спираючись на висновки вище представлених науковців щодо змісту і сутності поліфонічного слуху, ми розуміємо поліфонічний слух майбутнього вчителя музики як *здатність сприймати, виокремлювати, співвідносити та відтворювати фактурне поєднання горизонтальних мелодичних ліній, сполучених між собою одночасним звуковим розвитком, уявляти функціональні зв'язки між звуками, виражати ставлення до музичної інформації, емоційно відгукуватися на музичні явища, представлені у поліфонічних творах. У процесі їх активного сприйняття та виконання поступово набувається музичний слуховий досвід сприйняття та виконання поліфонічних творів.*

Отже, робота над поліфонічною фактурою ставить перед суб'єктом музичної діяльності ряд функціональних завдань, які активізують такі психічні процеси: розпізнавання, абстрагування, знання основних виражальних особливостей поліфонічної «мови». Відповідно створюються умови для

формування музичного світогляду, що відкриває перед виконавцем широке поле для розвитку самосвідомості, самоконтролю, оцінки себе як музиканта.

2.2. Організаційно-методична модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання

На підставі визначених компонентів поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва для виявлення стану досліджуваної якості та розробки авторської методики його удосконалення в роботі з українськими і китайськими студентами обґрунтовано організаційно-методичну модель процесу формування поліфонічного слуху студентів музичних факультетів педагогічних університетів. Організаційно-методична модель містить визначення мети, завдань, змісту, наукових підходів, принципів, педагогічних умов, етапів, форм і методів організації даного процесу та здійснення контролю за його ефективністю. Необхідність розроблення даної моделі зумовлена недостатньою розвиненістю поліфонічного слуху студентів у процесі музичного сприйняття та виконавської діяльності.

Організаційно-методична модель складається з трьох блоків – *методологічно-цільового, процесуально-змістового, структурно-результативного.*

Методологічно-цільовий блок увібрав мету, завдання, наукові підходи та принципи. Так, *метою* визначено підвищення рівня сформованості поліфонічного слуху студентів у процесі фортепіанного навчання.

Завданнями авторської методики вбачаємо:

1. стимулювання мотивації студентів до опанування поліфонічних творів;
2. розвиток поліфонічного мислення та рефлексивних можливостей;
3. набуття необхідного виконавського досвіду.

Розробляючи методику формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва ми припускаємо, що її впровадженню у процес

фортепіанної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів має передувати визначення педагогічних умов, які створюються для його ефективності.

Вихідною позицією для визначення педагогічних умов формування поліфонічного слуху студентів-піаністів стала опора на існуючі у методологічній літературі науково-педагогічні підходи. Вони обґрунтовують навчальні стратегії й спрямовують на свідоме управління процесами усвідомлення, навчання та розв'язання проблем. Такі підходи стають стратегічними освітніми орієнтирами й всебічно розробляються сучасною педагогікою мистецтва. Серед широкого розмаїття цих підходів у нашому дослідженні звертаємо увагу на ті, за допомогою яких можна досягти оптимального результату у формуванні поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва. Такими провідними науково-педагогічними підходами у процесі фортепіанного навчання студентів можуть бути:

- *аксіологічний* – створює підґрунтя для особистісного художньо-творчого світогляду майбутнього вчителя музичного мистецтва. Він допомагає особистості орієнтуватися у світі духовних цінностей, формувати у студентів поліхудожній образ світу, який вони втілюють у свою виконавську діяльність і потім трансформують у педагогічній діяльності. За таких умов «аксіологічна константа» стає ядром і домінуючою ознакою отриманих художньо-естетичних знань і при цьому набуває духовних пріоритетів.

Така спрямованість свідомості людини і, зокрема, її особистісні художні цінності залежить від того, що саме з цих знань особистість відбиратиме для себе, які якості стануть для неї основоположними. Опановуючи музичні твори різних стильових спрямувань і жанрів, вони навчаються творчо їх сприймати, емоційно відгукуватися на різноманітні мистецькі явища. Від рівня розвитку емоційних реакцій студентів залежать усі інші компоненти їх музично-педагогічної діяльності, формується мотивація до набуття художньо-естетичного досвіду, вони також створюють умови для рефлексії внутрішніх станів студентів (визначення моральних

колізій, проблемних ситуацій). Звідси стає зрозумілим, що аксіологічний підхід в умовах фортепіанного навчання дозволяє розвивати поліфонічне мислення, в результаті якого усвідомлюється і засвоюється музичний образ твору. У процесі багаторазового сприймання поліфонічних творів створюється можливість усвідомлювати цілісну систему суспільно значущих загальнолюдських і національних цінностей, розвивати емоційну палітру переживань студентів, регулювати їх афективний розвиток, реалізовувати і спрямовувати емоційну підтримку творчої активності у педагогічній діяльності;

- *особистісно-діяльнісний* - спрямовує майбутнього педагога-музиканта на цілеспрямоване сприймання поліфонічних творів на заняттях по класу фортепіано. Тільки у діяльності (зосередженому слуханні, грі на музичних інструментах, імпровізації) формуються диференційно-цілісні уявлення щодо поліфонічності музики, перцептивні та оцінні установки сприймання. За твердженням І. Беха, у пізнанні мистецтва принциповим стає суб'єктивна роль людини в художньому пізнанні. Він пише: «Злиття усвідомленого та індивідуального в одне ціле, кожне враження у вигляді образу сприймання стає для творчої особистості органічним, індивідуальним, насиченим почуттям... У пересічної людини музичні враження залишаються самі по собі, у кращому разі поєднуються з однотипними. У митця кожне враження поєднується з десятками інших, віддалених та різнорідних, поки не наповнять всю його душу. Саме на цьому утримується безперервність творчості, її оригінальність та індивідуальність» [5, с.27]. Тому вважаємо особистісно-діяльнісний підхід актуальним для формування поліфонічного слуху студентів як важливої складової їх професійного навчання.

- *акмеологічний* - тісно пов'язаний з аксіологічним підходом, оскільки створює підґрунтя для послідовного саморозвитку й самореалізації фахівця як особистості. Він визначає орієнтацію кожного конкретного заняття по класу фортепіано у напрямку його професійного зростання. При цьому сутність акмеологічної спрямованості можна представити як психічну активність,

спрямовану на досягнення особистісно значимих результатів у професійній сфері, набуття стійкої потреби в особистісному зростанні та реалізації творчого потенціалу. Вона виражається ступенем розвитку потреб особистості у професійній діяльності, ціннісними орієнтаціями, професійною самооцінкою.

У якості одного з аспектів особистісного становлення, акмеологічний підхід забезпечує потребу в професійній творчій праці. Така спрямованість особистості виражається ступенем вираженості її устремлінь у професійній діяльності, ціннісними орієнтаціями, професійною самооцінкою. В нашому випадку сутність аксіологічної спрямованості можна представити як процес психічної активності, спрямованої на досягнення особистісно значимих результатів у професійній сфері, набуття впевненості в особистісному зростанні, реалізації творчого потенціалу. Тож формуючи акмеологічну спрямованість особистості студента, важливо враховувати успішність його навчання, оскільки тільки успішна у своїй професії особистість намагається досягти вершин професіоналізму.

- *компетентнісний* — враховує позиції сучасних психолого-педагогічних досліджень, у яких дефініція «компетентність» розглядається з урахуванням сформованості загального комплексу знань, умінь, навичок і досвіду, забезпечуючи виконання професійної діяльності. При цьому вчені звертають увагу на те, що динаміка тлумачення поняття “компетентність” простежується від фіксації якості результатів змісту освіти через знання, уміння і навички в окремому предметі до виокремлення особистісного їх аспекту – формування мотивацій, потреб та інтересів.

У такому ракурсі вчені в галузі педагогіки мистецтва визначають поняття "мистецька компетентність" і розглядають її з широких філософсько-методологічних і соціально-культурних позицій. Згідно їх положень фахова підготовка вчителя мистецьких дисциплін має передбачати формування різнобічних професійних якостей, ключовими елементами яких стає творче

мислення і власні світоглядні установки. Так, О. Щолокова зазначає, що особливість мистецької компетентності полягає не тільки у передачі певного змісту і формуванні відповідних вмінь і навичок, а, перш за все, у розвитку творчої індивідуальності та моральної свідомості, у спільному духовному зростанні вчителів і учнів. Відповідно мистецьку компетентність вона розглядає «як особистісну характеристику, яка включає три компоненти: когнітивний (фахові знання), операційно-процесуальний (спеціальні мистецькі вміння і навички), аксіологічний (інтеріоризовану систему художніх цінностей у взаємодії з професійно значущими якостями) [87, 22-46]. Відтак компетентне ставлення вчителя музичного мистецтва до своєї професійної діяльності визначає потребу в самопізнанні й самореалізації.

Отже, розгляд виділених науково-методологічних підходів дозволяє зробити висновок, що в контексті основних завдань дисертації положення аксіологічного, особистісно-діяльнісного, акмеологічного і компетентнісного підходів стають провідними і взаємозумовленими; при цьому наскрізною виступає ідея поліфонічності музичного мислення у процесі музично-виконавської діяльності.

Узагальнюючи викладене стосовно змісту і взаємозв'язку визначених педагогічних умов для формування у студентів поліфонічного слуху доходимо висновку, що їхня повноцінна реалізація уможливорюється за умов дотримання провідних для проблеми нашого дослідження *педагогічних принципів*. При цьому ми враховуємо, що формування поліфонічного слуху студентів в системі музично-педагогічної освіти має застосовуватися як на загальнонаукових так і спеціальних принципах, орієнтування на які може якісно розвинути їх слухові орієнтири, а також покращити процес і результат навчальної діяльності.

У педагогіці мистецтва, поряд із основними дидактичними принципами, такими як: доступність, емоційність, наочність навчання, міцність засвоєння знань, умінь і навичок, індивідуальний підхід до учнів, зв'язок навчання з життям, науковість, систематичність й послідовність, свідомість й активність

тощо, для підготовки фахівців музичної освіти розробляються специфічні, властиві саме цій галузі знань, принципи. Враховуючи проблематику нашого дослідження, ми виділяємо наступні принципи: принцип опори на європейський музично-історичний досвід, принцип емоційної захопленості навчальним матеріалом, принцип рефлексивності та принцип виконавської самореалізації. Розкриємо сутність кожного з них докладніше.

Перш за все розглянемо **принцип опори на європейський музично-історичний досвід** з точки зору підготовки музиканта-виконавця. В сучасній довідковій літературі дефініція «досвід» визначається таким чином: практичний вплив людини на оточуючий світ, в процесі якого відкриваються необхідні зв'язки, якості, закономірності явищ, відкриваються і випробуються доцільні методи і засоби діяльності; чуттєво-емпіричне відображення зовнішнього світу; взаємодія суб'єкта із зовнішнім світом і результат такої взаємодії; особистісно-ціннісний смисл, що виникає з перетворювального характеру діяльності; важливий засіб збагачення науки, розвитку теорії і практики. Звертаємо увагу на останню позицію цього положення, оскільки вважаємо його актуальним для нашого дослідження. Можемо пояснити це необхідністю використання всього найкращого, що було накопичено музикантами в галузі теорії і практики фортепіанного навчання.

Обґрунтовуючи доцільність застосування музично-історичного досвіду у навчальному процесі музично-педагогічних закладів освіти, також зауважимо, що особлива цінність такого досвіду є важливою для фортепіанної підготовки китайських студентів, адже вони на попередніх етапах свого навчання практично не мали можливостей ознайомитися з виконавськими традиціями видатних музикантів (Ф. Бузоні, Г. Гульда, М. Лонг, А. Рубінштейна, Г. Соколова, А. Шнабеля та ін.) й музично-педагогічними установками Н. Голубовської, Й. Гофмана, К. Ігумнова, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза та ін.) минулих часів. Виконавський і педагогічний досвід кожного з них музикантів є унікальним, оскільки він презентує непересічні культурні цінності й розвиває музичне мислення виконавців. Тому знайомство з ним

вимагає вивчення і впровадження у навчальний процес фортепіанної підготовки студентів упродовж всього навчання у педагогічному університеті.

У своїй роботі вони звертали увагу на важливість розвитку поліфонічного мислення у студентів-піаністів. До сьогодення залишаються актуальними такі їх методичні поради: граючи на роялі, необхідно намагатися найбільш яскраво відтінити, висвітлювати окремі елементи звукових конструкцій. Зокрема Г. Нейгауз зазначав: «Не можна допускати, щоб учень чув тільки верхній голос, а усі останні змішував у однотонний, аморфний звуковий потік». Подібні думки висловлювали В. Пухальський, К. Михайлов, Ф. Блюменфельд і В. Топілін. Вони постійно добивалися від своїх вихованців вслуховування у всі елементи звукової тканини. Гармонія у її різному фактурному викладі, поліфонія з окремими підголосками, фортепіанна інструментовка і регістровка – усі ці взаємозв'язані елементи музики сприяють створенню художнього образу у всій повноті й багатоплановості.

Підкреслимо, що й молоді китайські дослідники, які вивчали систему української музично-педагогічної освіти (Він Бін, Ван Інзюнь, Лань Сіцзюнь, Дін Юнь, Фу Сяоцзін, Хоу Юе, Чень Кай, Шугуан та ін.) звертають увагу на перспективність вивчення поглядів відомих європейських музикантів для сучасного музичного навчання і формування піаністичного досвіду. У своїх дослідженнях вони виокремлюють найбільш значущі для китайської музичної педагогіки принципи і методи навчання, застосовують вже перевірені часом форми організації виконавської діяльності тощо. Наприклад, дослідниця Фу Сяоцзін переконливо доводить, що фортепіанна підготовка вчителя музичного мистецтва має характеризуватися не тільки національною, а й світовою спрямованістю. При цьому авторка спирається на принципи китайської філософії «хуасі» й «сіхуа», тому що вони, зберігаючи свої національні особливості, забезпечують процес сприйняття іншої культури.

У навчальному процесі це проявляється через прагнення китайських студентів, майбутніх учителів музичного мистецтва навчитися мислити «по-

європейські», а саме: засвоювати європейську музичну мову під час вивчення класичної музики різних жанрів та стилів [91, с. 7]. У роботі автор наголошує, що фортепіанну підготовку китайських студентів в Україні необхідно здійснювати з позицій «діалогу культур», оскільки він допомагає набути відповідного досвіду.

Подібні думки знаходимо у дослідженні Шугуна. Автор пропонує під час підготовки вчителя музичного мистецтва враховувати сучасні тенденції розвитку обох країн. З одного боку, орієнтуватися на національні традиції в культурі та музичній освіті Китаю, а з другого – сприймати національні традиції європейських країн та музичної освіти України. В результаті Шугуан робить висновок, що фортепіанне навчання китайських студентів в системі музично-педагогічної освіти України забезпечується двома паралельними напрямками. В одному напрямку відбувається опора на європейські музичні традиції фортепіанного навчання, в другому – фортепіанна підготовка враховує особливості педагогічної діяльності вчителя музики [104].

До найважливіших ознак такого досвіду можемо віднести такі:

- новизна (усвідомлення важливості для власного фортепіанного виконавства раніше не відомих музичних знань, методів і прийомів поліфонічної техніки);
- актуальність (можливість застосування набутих знань у власній музично-виконавській діяльності);
- результативність (відповідність поліфонічного мислення стильовим особливостям музичних творів);

Отже, обґрунтовуючи важливість і доцільність застосування вище розглянутого принципу – вивчення вітчизняного і зарубіжного досвіду – наголосимо, що цінність такого досвіду для практики фортепіанної підготовки українських і китайських студентів полягає у тому, що в його основі лежить навчально-педагогічна діяльність, у процесі якої використовуються оригінальні методи, форми, прийоми, засоби музичного

навчання і виховання, нові освітні технології для забезпечення стабільних позитивних результатів у вирішенні педагогічних і виконавських завдань.

Разом з тим, опора на європейський музично-історичний досвід у процесі фортепіанного навчання безпосередньо пов'язана з емоційним станом студентів. Тому виділяємо **принцип емоційної захопленості**, завдяки якому помітно активізуються пізнавальні процеси, а виконавська діяльність набуває естетичної забарвленості. На важливості такого навчання звертають увагу практично всі відомі піаністи-педагоги Київської консерваторії, зокрема такі як О. Гольденвейзер, Б.Милич, К.Михайлов, Г. Нейгауз, Б.Рейнґальд, Є. Сливак, М.Старкова, В.Топілін, А. Янкелевич та інші. Так, Г. Нейгауз зауважує: «Специфіка музичного мистецтва і музичного виконавства полягає в тому, що досягнення музичного твору і всі пов'язані з ним мисленнєві операції виникають з переживання твору, який виконується, і невіддільні від нього» [92, с. 15]. На думку педагога, засвоєння музичних ідей відбувається «через підтекст», а проникнення у зміст музичного твору нерозривно пов'язане з емоційно-образним сприйняттям. На своїх заняттях педагог завжди прагнув, щоб студент розвивав свою уяву, емоційний відгук, музичне мислення, щоб спілкування з фортепіанним мистецтвом викликало у нього почуття радості, захопленості, а формування виконавських навичок і вмінь сприяло прояву стійкого інтересу.

Варто наголосити, що у науковій літературі інтерес в якості психологічного явища розглядається як вибіркова увага, почуття, емоція, потреба, прагнення, прихильність. Майже всі автори наголошують, що інтерес постає стимулом вибіркової активності людини стосовно певних галузей діяльності. Але інтерес може виникнути лише тоді, коли людину щось хвилює або вражає і тим самим збуджує її свідомість, проявляючись у емоційних реакціях і захопленнях. Емоції також формують оцінні судження і поняття. В результаті такого мисленнєвого акту початкові емоційні враження і засновані на них роздуми та наміри можуть або підтримуватися або гальмуватися.

Іноді дослідники зазначають, що інтерес може з часом зникати. Але найчастіше задоволення інтересу не призводить до його згасання, а навпаки – у людини з’являються нові інтереси, нові захоплення, тобто реалізація одного інтересу переходить у реалізацію наступного.

Стосовно музичного інтересу в музичній психології існує погляд на цей феномен як установку на музичне пізнання, що має свої особливості, пов’язані з сенсорним розвитком особистості – музичного слуху (ладового, тембрального, поліфонічного, динамічного), інтелектуального мислення (репродуктивного, пов’язаного із сприйняттям і аналізом засобів виразності існуючої музики, а також продуктивного мислення, який стає підґрунтям для створення музики). Така позиція підтверджується думкою відомого французького диригента і музичного діяча Е. Ансерме, який зазначав: «Будь-яка художня творчість несе в собі естетичну спрямованість, вибір, концепцію. Але в музиці усе це набуває особливого значення. Це пов’язано з тим, що в основі музики лежить почуття, а її основний акт – почуття у певній формі, яке виявляється музичним почуттям у етичному сенсі» [1, 82]

У виконавському процесі інтерес проявляється у вигляді пізнавальної потреби, яка ґрунтується на активності розумової діяльності та задоволенні від неї. При цьому формування необхідних знань і понять стають ефективними, якщо вони сприймаються емоційно, з урахуванням відповідних почуттів і переживань. Разом з тим, навчальна практика свідчить, що іноді метою занять у фортепіанному класі стає лише технічне засвоєння рекомендованого репертуару, а також оволодіння навичками, необхідними для його виконання. Наприклад, така тенденція проявилася у роботі китайських педагогів, які представили своїх учнів на Міжнародному конкурсі-фестивалі «Пролісок-2021». Виконання учнями музичних творів різних жанрів показало, що вони приділяють недостатньо уваги методам, які активізують слухову увагу учнів, розвивають їх творчу уяву та мислення.

Таким чином, в основі формування поліфонічного слуху лежить не тільки пізнання музичної мови. Важливого значення набувають емоційні

реакції на мелодичну функцію різних голосів, представлених в музичному творі. Розуміння їх важливості для розвитку поліфонічного слуху студентів дозволяє розглядати емоційну захопленість як важливий чинник виконавського розвитку, оскільки очевидним стає той факт, що певні упущення у цьому напрямку на різних етапах фортепіанного навчання негативно відбиваються на процесі опанування фортепіанним мистецтвом. Оскільки емоційні реакції суттєво впливають на всі форми поведінки та на всі складові навчально-виховного процесу, тож займаючись зі студентами, необхідно завжди піклуватися про те, щоб будь-які завдання залишали у них емоційний відгук.

Вирішальним чинником забезпечення поліфонічного мислення як складової поліфонічного слуху є розвиток у майбутнього вчителя музичного мистецтва здатності до **творчої рефлексії**, яка спрямовує на створення нового, неповторного, оригінального у музично-виконавській діяльності. Запроваджуючи цей принцип для формування поліфонічного слуху студентів, ми підтримуємо думку Л. Виготського, який зазначав, що жодна форма поведінки не може бути такою міцною, як та, що пов'язана з емоціями [12, с. 87]. Емоційні реакції мають суттєвий вплив на всі форми поведінки й на всі складові навчально-виховного процесу.

Зазначимо, що й відомі представники гуманістичної психології (Р. Ассаджіолі, А. Маслоу, К. Роджерс у своїх дослідженнях розглядали рефлексію як найважливішу людську властивість, котра спрямовує процеси самовдосконалення та самоактуалізації особистості.

Найважливішим фактором розвитку творчої рефлексії студентів у музично-виконавській діяльності вважається заохочування до будь-яких творчих знахідок, оригінальних думок, самостійних відкриттів. Цей процес певною мірою спрямовує свідомість на відтворення у виконанні інтелектуальних роздумів і емоційних почуттів, що передбачає самоспостереження і ставлення особистості до музичного твору. СENS таких пропозицій полягає в тому, щоб викликати у майбутніх учителів позитивну

емоційну реакцію, почуття задоволення, радості, захоплення своєю працею, віру в свої здібності. Тільки за таких умов виникає бажання щось створювати.

Ця проблема в останні десятиліття постійно привертає увагу педагогів-музикантів. Особливу увагу їй приділяли А. Козир, Н. Мозгальова, В. Орлов, В. Шульгіна, О. Щолокова, О. Щербініна. Вони стверджують, що особистісна рефлексія майбутнього вчителя музичного мистецтва у професійній діяльності відрізняється динамічністю і проявляється у теоретико-критичному мисленні, духовній наповненості, єдності емоційного і логічного. Наприклад, В. Орлов визначає професійну рефлексію музиканта-педагога як спрямованість його свідомості на самого себе – на власні професійні якості та інтереси, потреби і різновиди діяльності, котрі забезпечують процес музичного навчання [61,191].

Грунтовніше цю проблему висвітлює А. Козир (35). Вона наголошує на необхідності формування у студентів умінь рефлексивного аналізу, сутність яких полягає у художньо-інтуїтивному прогнозуванні й самоконтролі за процесом приймання власних рішень та втілення їх у практичні дії. На думку дослідниці, система рефлексивних дій складається з нормативно-регулятивного (знання та досвід), афективного (емоційно-мотиваційного), когнітивно-операційного (поміркованого) та поведінкового аспектів.

Механізмом функціонування рефлексивних дій авторка визначає особистісну суб'єкт-суб'єктну взаємодію, в основі якої лежать сформовані ціннісні орієнтації, смаки та ідеали. При цьому великого значення набувають рефлексивні здібності, які часто актуалізуються, функціонують інтуїтивно і спрямовують самооцінку студентів у річище адекватності. Крім того, вони забезпечують умови для саморозвитку та самокоригування, впливаючи в цілому на акмеологічний розвиток особистості та її взаємодію зі світом [35, 89].

Як свідчить практика, рефлексивні дії студентів найчастіше бувають стихійними і ситуативними, а навчальна рефлексія більшою мірою керується змістом і вимогами до навчального процесу і тому піддається зовнішньому впливу, коригуванню та змінам. На перших етапах становлення майбутнього

вчителя музичного мистецтва рефлексія припускає цілеспрямовану її організацію педагогом, що постійно і виважено залучає студентів до самоаналізу виконавської діяльності, розвиває у них прагнення розмірковувати, формує здатність оцінювати себе зі сторони.

Враховуючи сказане, можемо припустити, що рефлексія студента-музиканта – це ланцюжок внутрішніх сумнівів, міркувань, викликаних навчальними проблемами і питаннями, труднощами, пошуками варіантів відповіді на поставлені нові виконавські завдання. Як невід’ємна складова діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, мистецька рефлексія передбачає співвіднесення себе з можливостями свого «Я», а також з особливостями і вимогами до педагогічної професії.

У зв’язку з тим, що багатьом студентам-музикантам властива здатність до мистецького рефлексування, викладачу необхідно допомогти йому виявити і реалізувати таку здатність. Тобто завданням викладача фортепіанного класу є створення для студента «мистецько-рефлексивного середовища», що дозволить йому абстрагуватися від своєї навчальної діяльності, зосередитись на виконавській діяльності, побачити її немов би зі сторони, усвідомити її сутність в педагогічній професії та осмислити своє призначення в ній. Отже, мистецька рефлексія є свого роду механізмом, завдяки якому майбутні вчителі визначають шляхи самоорганізації та самовдосконалення.

Розвиток у студентів творчої рефлексії вимагає від педагога фортепіанного класу спеціальних зусиль, спрямованих на скрупульозний підбір виконавського репертуару, організацію творчої діяльності студентів, спрямовану на виконавське самопізнання та вдосконалення. Це, в свою чергу, передбачає вироблення умінь аналізувати й оцінювати результативність навчально-виконавської діяльності, відтак критична спрямованість і здатність до прогнозування нових результатів становлять основну відмінність даного типу рефлексії.

Сформованість поліфонічного слуху лежить в основі будь-якої виконавської діяльності музиканта, зокрема й тієї виконавської діяльності, яка

є характерною для вчителів музичного мистецтва. Тому в нашому дослідженні опору на **принцип виконавської самореалізації у процесі фортепіанного навчання** студентів вважаємо доречним і необхідним. Ми вважаємо, що фортепіанна підготовка як українських, так і китайських студентів у педагогічних вузах України відкриває значні можливості для розвитку їх поліфонічного слуху. Це може проявлятися у різних аспектах: успішності навчання, участі у музичних фестивалях і конкурсах, у різноманітній музично-просвітницькій діяльності.

Проблемі самореалізації особистості науковці почали приділяти особливу увагу в XX століття. У філософії цього періоду поняття «самореалізація» виступає науковою категорією і трактується як свідомо, цілеспрямована, соціальна і духовна діяльність особистості, яка спрямована на реалізацію власних сил, здібностей, обдарувань та можливостей.

Вперше досить глибокому її висвітленню присвятив свої праці «Втеча від свободи» і «Мати або бути?» Е. Фромм. У цих дослідженнях автор розглядає механізм взаємозв'язку психологічних і соціологічних чинників суспільного розвитку, завдяки чому процес самореалізації людини набуває цілеспрямованості та осмисленості, тобто кожна особистість може знайти вихід у творчості або у руйнуванні, в любові або в злочині [90].

Психологічний аспект висвітлення цієї проблеми знайшов відображення у роботах А. Адлера, К. Хорні, К. Роджерса, А. Маслоу, Ф. Перлза. При цьому ці автори вважають поняття «самореалізація» синонімом поняття «самоактуалізація», підкреслюючи реальність останнього, тобто «самоактуалізація» характеризує стійкі позитивні зміни, що відбуваються у особистості, а також реалізацію її природного творчого потенціалу [Маслоу, Потреба у досягненні, Роджерс].

У цьому ракурсі для нас цікавою є робота А. Маслоу «Мотивація і особистість», в якій автор розглядає самоактуалізацію як бажання людини відбутися самому, тобто стати тим, ким вона хоче бути, використовуючи власні таланти та здібностей. При цьому, підкреслює автор, її досягнення

мають оцінюватися не тими досягненнями, які особистість зробила у порівнянні з іншими людьми, а тим, наскільки повно вона розкрила і використала свої потенційні можливості, як вона відчуває й ототожнює для себе поняття «праця» і «радість». Важливим для нас може бути висновок автора стосовно того, що у досягненні самоактуалізації пріоритет необхідно віддавати мистецькому вихованню як активатора інтелектуального і емоційного розвитку, комунікативності й творчого натхнення. Вчений підкреслює, що таке виховання не можна розглядати як прикрасу або розкіш, оскільки набутий досвід під час мистецького виховання може стати поштовхом для глибокого засвоєння культурно-естетичних цінностей. Опановуючи мистецьку спадщину, особистість позитивно змінюється, розвивається [51, 15].

У сучасних умовах особливої актуальності також набуває думка І. Беха, згідно якої людині у процесі її формування і виховання надається новий статус – незалежної, з високим творчим потенціалом особистості, яка, перш за все, має сподіватися на власні сили, розум, енергію [4]. Така педагогічна позиція набуває особливої важливості у процесі фортепіанного навчання, спрямованого на фахову підготовку вчителя музичного мистецтва.

Аналіз наукових праць у мистецькій галузі свідчить, що, досліджуючи проблеми художньої освіти, дослідники досить часто використовують поняття «художньо-творча самореалізація». У своїх роботах вчені розглядають розвиток духовного потенціалу в процесі художньо-творчої самореалізації (О. Олексюк, Г. Падалка); проблеми художньо-творчої самореалізації у навчальному процесі (А. Зайцева, О. Рудницька, О. Щолокова); особливості художньо-творчої самореалізації у дитячих ансамблях (І. Барановська). Так, О. Щолокова вважає, що характерною ознакою художньо-творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва є «уміння здійснювати художньо-творчу діяльність з метою спілкування через світ художніх образів». За таких умов їх творче сприймання, самостійне виконання і в цілому художньо-творча інтерпретація набувають катарсичного

характеру, стають джерелом ширих переживань і дають насолоду, активізують творчі потенції [109, 13].

Наведено також думку І. Барановської, яка вивчала особливості підготовки студентів до керівництва художніми колективами, Авторка вважає, що важливим чинником творчої самореалізації майбутнього вчителя музичного мистецтва є здатність до рефлексії, зокрема використання функції «зворотний зв'язок» яка пов'язана з внутрішніми перетвореннями – осмисленням і переосмисленням стереотипів мисленнєвої та музично-виконавської діяльності. Крім того, на ефективність їх творчої самореалізації впливає позитивна мотивація, задоволення від результатів діяльності, оскільки майбутні вчителі мають можливість презентувати результати своєї роботи на творчих вечорах, конкурсах та наукових олімпіадах. [3, с. 74].

Підсумовуючи погляди вчених на цю проблему можемо зробити висновок, що творча самореалізація вчителя музичного мистецтва – це постійне духовне збагачення в процесі фортепіанного навчання; воно вбирає у себе досвід творчої виконавсько-інтерпретаційної діяльності та відчуття позитивного результату власного самовираження, а також вмотивовану потребу в майбутній професійній діяльності. Безумовно, такий стан майбутнього вчителя не завжди може завершуватися творчим здобутком, але він є необхідним для емоційного сприйняття творів мистецтва, для розвитку фантазії і самостійних оцінних суджень. У контексті нашого дослідження він означає динамізм та системність у отриманні фахових знань, співвідношення між цілями, змістом, формами, методами і прийомами фортепіанного навчання, які забезпечують формування поліфонічного слуху і в цілому поліфонічного мислення як важливої передумови для здійснення музично-педагогічної діяльності.

Отже, підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що дотримання кожного із визначених принципів є важливим для реалізації всіх педагогічних умов, спрямованих на формування поліфонічного слуху вчителя музичного мистецтва.

Процесуально-змістовий блок моделі містить педагогічні умови, методи, форми та етапи експерименту. Для уточнення нашої позиції стосовно формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанного навчання, визначимо необхідні для цього педагогічні умови. Необхідно зазначити, що категорія "умова" відноситься до ключових понять філософії. Саме умови відображають наявність предмета, явища або процесу, розкривають відношення між ними, без яких розвиток стає неможливим. По відношенню до предмета умова є зовнішньою зумовленістю. На відміну причини, яка безпосередньо впливає на виникнення того чи іншого явища або процесу, вона створює середовище для його існування та функціонування.

Доволі широко це поняття подано у довідковій літературі. Наприклад, у новому тлумачному словнику української мови умова характеризується так: «те, від чого залежить інше» [59]. Натомість у енциклопедичному словнику з етики умова представлена більш широко, вона характеризується таким чином: 1) необхідна обставина, яка робить можливим здійснення, створення, утворення чого-небудь або сприяє чомусь; 2) обставини, особливості реальної дійсності, за яких відбувається або здійснюється що-небудь; 3) правила, які існують або встановлені в тій чи іншій галузі життя, діяльності, які забезпечують нормальну роботу чого-небудь; правила, вимоги, виконання яких забезпечує що-небудь; 4) сукупність даних, положення, що лежать в основі чого-небудь..

Так само широко представлена у довідковій літературі категорія «педагогічні умови». Зокрема словник-довідник з професійної педагогіки визначає педагогічні умови як обставини, які опосередковуються активністю однієї особистості або групи людей, від яких залежить та відбувається цілісний продуктивний педагогічний процес професійної підготовки фахівців.

Вчені А. Алексюк, А. Аюрзанайн, П. Підкасистий у навчальному посібнику «Організація самостійної роботи студентів в умовах інтенсифікації навчання» поділяють педагогічні умови на зовнішні та внутрішні і розглядають їх як чинники, котрі впливають на процес досягнення мети [62].

Конкретизуючи це поняття, І. Седова у своєму дослідженні зазначає, що педагогічні умови мають відповідати таким вимогам: зумовлюватися змістом майбутньої професійної діяльності фахівця та специфікою його навчання; бути сукупністю об'єктивних можливостей змісту, форм, методів і матеріально-технічних факторів, що забезпечують успішне вирішення поставлених завдань; включати як зовнішні (соціально-економічні, соціально-культурні та ін.) так і внутрішні (психолого-педагогічні, дидактичні та ін.) умови, вміщувати мотиваційний, організаційний, змістовий, контрольо-оцінювальний аспекти.

Таким чином, багато авторів у своїх дослідженнях доводять, що педагогічні умови є важливою складовою освітнього процесу. За своєю сукупності вони забезпечують успішне вирішення поставлених завдань. Вибір конкретних педагогічних умов залежить від дидактичних завдань, а також від застосування різних елементів змісту, методів, прийомів та організаційних форм навчання. Важливого значення набувають й особистісні характеристики реципієнтів, на яких здійснюється вплив з метою удосконалення процесу навчання.

Отже, підсумовуючи думки вчених визначаємо, що під педагогічними умовами вони розуміють поєднання необхідних і достатніх обставин, які забезпечують оптимальний розвиток певного педагогічного феномену. В нашому дослідженні – це формування поліфонічного слуху майбутнього вчителя музичного мистецтва. Дотримуючись цієї позиції будемо вважати, що застосування відповідної методики дозволить підвищити рівень його розвитку у процесі фортепіанної підготовки студентів завдяки застосуванню необхідних педагогічних умов, а також доцільних форм і методів роботи.

Спираючись на попереднє визначення сформованості поліфонічного слуху та його компонентної структури, а також враховуючи думки дослідників стосовно цього феномену, визначаємо відповідно до проблеми дисертації комплекс необхідних *педагогічних умов*, а саме:

- цілеспрямоване педагогічне керівництво розвитком поліфонічного мислення студентів;
- стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори;
- практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання;
- урахування спеціальної музичної підготовки студентів України і Китаю для формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики,

Визначені педагогічні умови представляють певний підпорядкований комплекс, в якому першу педагогічну умову, представлену в центрі рисунку, можна вважати провідною, а всі інші доповнюють або конкретизують першу умову. Наочно всі визначені педагогічні умови представлені на рис. 2.2.



Рис. 2.2 Комплекс педагогічних умов, спрямованих на формування поліфонічного слуху майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фортепіанного навчання

Для того, аби обґрунтувати значення кожної, представленої у нашому дослідженні педагогічної умови в навчальному процесі, конкретизуємо їх зміст.

Перша педагогічна умова – цілеспрямоване педагогічне керівництво розвитком поліфонічного мислення студентів. На рис. 2.1 ми показали, що

ця умова є провідною у всьому комплексі представлених педагогічних умов. Таку нашу позицію ми зумовлюємо тим, що в контексті сучасних вимог до музичного виконавства особливого значення набуває сформованість його музичного мислення.

Раніше ми звертали увагу на той факт, що музичне сприймання безпосередньо пов'язане з музично-образним мисленням, в результаті якого усвідомлюється й засвоюється музичний образ твору. Завдяки здатності музиканта мислити, створюються узагальнені образи творів, їх форм і жанрів. Це зумовлено тим, що уся інструментальна музика певною мірою є поліфонічною. Навіть гомофонія, котра складається з провідних і допоміжних голосів, які доповнюють мелодію гармонічно, ритмічно і тембрально, виглядає багатшаровою побудовою. Своім життям живе не тільки мелодія, а й бас та середні голоси. Кожен музикант це повинен не тільки знати, а й чути та відтворювати під час свого виконання. Натомість у процесі сприймання і відтворення поліфонічних творів закарбовуються не тільки конкретні музичні образи, а й утворюються узагальнені уявлення стосовно поліфонічності як властивості багатоголосся і особливостей поліфонічного формоутворення. У відпрацюванні таких еталонів й полягає специфіка формування поліфонічного мислення.

Ця думка досить широко представлена у дослідженні З. Рінкявічуса. Він пише наступне: «поліфонічне мислення музиканта дозволяє диференційовано-цілісно уявляти одночасний розвиток деяких мелодичних ліній, музичних тем, а більш широко – і паралельний розвиток фактурних пластів з їхнім політональним, поліладовим, полігармонічним, поліритмічним, політембровим тощо. багатством» [103, 17]. При цьому науковець зазначав, що основою поліфонічного мислення є слухова перцепція, яка отримує звукову інформацію, а також значною мірою залежить від ретроспективної дії мислення. [103, 18]. Він також підкреслював, що людина здатна не тільки чути, але й сприймати поліфонічну музику лише завдяки розвиненому

поліфонічному мисленню. Для формування такого мислення чудовою школою стає робота над поліфонією у її чистову вигляді.

Аналіз виконавської діяльності багатьох відомих музикантів доводить, що кожний з них мав широко розвинутий поліфонічний склад мислення. Завдяки такому мисленню музикант може органічно сприймати і відтворювати архітектоніку музичних творів й розкривати їх образність. Стосовно цього положення цікаву думку висловив Г. Нейгауз у роботі «Про мистецтво фортепіанної гри». Він пише: «ніщо так не виховує слух, звукову різноманітність, легато, пластичність як поліфонія». Видатний педагог вважав, що поліфонія належить до найважливіших засобів музичної композиції й художньої виразності. Тому розуміння виконавцем елементів музичної тканини на основі поліфонічного мислення набуває принципового значення у творчій діяльності музиканта. При цьому зазначимо: художні досягнення видатних виконавців і в наш час переконливо доводять, що високе володіння мистецтвом поліфонічної гри залишається провідним способом музичного мислення, наповненим смисловою значимістю та емоційною виразністю.

Отже, робота над поліфонічними творами ставить перед майбутнім учителем музичного мистецтва ряд поліфункціональних завдань, які активізують його психічні процеси, зокрема такі як сприймання, пізнання, абстрагування, усвідомлення основних виражальних засобів поліфонічної мови. При цьому перед студентами відкриваються широкі можливості для розвитку самосвідомості, здатності до самоконтролю, оцінювання себе як музиканта, формування свого мистецького світогляду.

На протязі усього навчання гри на фортепіано майбутні вчителі музичного мистецтва мають системно опановувати поліфонічну структуру. При цьому вони навчаються розуміти об'єктивні музично-історичні процеси, набувають ерудованості в музичних творах різних видів, стилів, жанрів тощо, розширюючи коло своїх фахових інтересів; усвідомлюють і навчаються застосовувати під час аналітико-інтерпретаційної діяльності принципи організації музичної мови, удосконалюють власне розуміння музичної логіки

формоутворення та її відповідність змісту. Вони також поступово оволодівають навичками вербальної інтерпретації творів поряд з освоєнням музичної термінології.

Під час вирішення цих завдань у майбутніх учителів музичного мистецтва має активно розвиватися емоційна сфера, здатність до художньої емпатії та рефлексії, яка лежить в основі утворення особистісних художніх цінностей. Саме на заняттях в класі фортепіано у такий спосіб найбільше реалізується можливість поєднання власного художнього та абстрактно-логічного поліфонічного мислення з науковим (теоретичним) мисленням.

Відтак можна констатувати, що формування поліфонічного мислення на заняттях по фортепіано значною мірою вирішують і завдання музично-світоглядного спрямування завдяки усвідомленню закономірностей музичного мистецтва (його аналізу та узагальнення), розвитку поліфонічного сприймання і засвоєння понятійного апарату, необхідного для інтерпретації музичних творів.

Тому згідно з першою педагогічною умовою формування поліфонічного мислення у процесі фортепіанного навчання передбачає декілька аспектів, важливих для подальшої розробки нашої методики:

- постійне вивчення поліфонічних творів різних стильових напрямків;
- аналіз поліфонічних творів для того, аби порівнювати поліфонію і гомофонію як два види музичної мови й, відповідно, два типу музичного мислення, що проявляється в особливостях застосування музичного матеріалу та закономірностях його побудови.
- занурення у образність поліфонічних творів; урахування різних типів поліфонії – імітаційної, контрастної тощо; здійснення аналізу виконавських інтерпретацій поліфонічних творів видатними піаністами, що ефективно розширює поліфонічне мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва і тим самим збагачує його фахову підготовку;
- використання поліфонічних творів у різноманітних музичних ситуаціях, що розширює виконавський репертуар студентів і ефективно

спрямовує на творчий пошук, пробуджує їх креативність, здатність сприймати поліфонію як художнє явище в музичному мистецтві.

Реалізація першої педагогічної умови також показує, що формування поліфонічного мислення майбутніх вчителів музичного мистецтва безпосередньо впливає на збагачення їх професійного досвіду, набутого на інших фахових музичних дисциплінах, а саме:

- удосконалюються знання в курсах гармонії та цілісного аналізу музичних творів, що спрямовує на майбутню музично-педагогічну діяльність, а потім проявляється під час педагогічної практики;

- на заняттях з хорового диригування і хорового аранжування;

- у процесі ансамблевого музикування (інструментального, хорового);

Таким чином, формування поліфонічного мислення і насиченість змісту музичного навчання поліфонічними творами впливає не тільки на розширення музичного світогляду студентів, а й на розвиток їх музичної культури як основи оволодіння виконавськими і аналітико-інтерпретаційними навичками.

Друга педагогічна умова – *стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори* - спрямована на розуміння поліфонічної мови, адже поліфонія висуває ряд вимог до сприймання і виконавця і слухачів. Першою в цьому ряду виступає гнучкість, рухливість і розподіл уваги. Без неї неможливо здійснювати безперервні переміщення з одного голосу на інший. Другим стає значний об'єм уваги, оскільки виконавцю або слухачу необхідно охоплювати ряд одночасно протікаючих мелодійних утворювань. Особливо складним це буває тоді, коли тема та її протистояння рухаються у різних напрямках, навіть у різному ритмі й не співпадають з опорними та акцентуючими моментами. Також буває, що різні голоси відтворюються різними штрихами - одні легато, а інші стаккато. Ще одна складність виникає, коли один або декілька голосів зупиняються на одній ноті, а інші продовжують рухатися. Така особливість виникає через різницю фортепіанного звучання у момент натискання клавіш і поступового зменшення його сили та яскравості. Разом з тим виконання поліфонічного

твору вимагає, щоб кожний голос на протязі всього руху звучав рівно і зливався з іншими голосами.

Отже, здатність подумки вміщувати, сприймати й оперувати одночасно декількома мелодичними лініями є специфікою поліфонічного мислення. Тому перед виконавцем стоїть доволі складне завдання – рельєфно відтворити кожний голос, узгодити їх різноманітну виразність і, разом з тим, добитися їх спільного звучання, щоб вони утворювали єдиний ансамбль. Відтак в процесі фортепіанного навчання студенту як виконавцю важливо враховувати усі ці особливості поліфонічної мови і бути готовим до виконання різних поліфонічних творів, тим самим збагачувати свій виконавський репертуар.

Третя педагогічна умова – практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання важливим напрямком роботи визначає орієнтацію навчального процесу на ознайомлення студентів із значною кількістю поліфонічних творів, а також досягнення результативності у їх виконанні. Передбачається, що ефективність цього процесу забезпечується поєднанням в свідомості студентів теоретичних і практичних знань, які вони отримують у процесі фахової підготовки і спрямовані на майбутню педагогічну діяльність.

На наш погляд, ця педагогічна умова найкраще сприяє самореалізації у виконавській діяльності студентів та розвитку їх креативності. Набуття поліфонічного мислення допомагає майбутнім вчителям сформувати досвід полікультурної творчості для просвітницької діяльності, розвивати власні комунікативні здібності.

Таким чином, реалізація цієї умови передбачає глибоке засвоєння студентами поліфонічних творів у власному практичному досвіді, коли вони на основі історико-культурних фактів, біографій і аналізу творчості митців через різні форми практичного опанування збагачують свій музичний світогляд.

З попередньо розглянутою педагогічною умовою тісно переплітається наступна педагогічна умова – *урахування спеціальної музичної підготовки*

студентів України і Китаю для формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики. Її урахування передбачає застосування варіативності методів і прийомів під час вивчення поліфонічних творів. При цьому ми спиралися на таку думку Г. Ципіна, який вважав, що перед викладачем фортепіанної гри на перший план висувуються завдання творчого осмислення засобів і прийомів, які сприяють музичному розвитку учнів, відбору методичних засобів з точки зору їх перспективності і цілеспрямованості. Вчений також підкреслював, що вчителю музики для найскорішого залучення дітей до виконавського мистецтва необхідні такі якості: глибока музикальність, широка ерудиція і знання основ фортепіанного мистецтва, відмінне володіння інструментом, знання психолого-педагогічних методів і прийомів. .

Відтак можна зробити висновок, що оволодіння різноманітними методами і прийомами виконавської поліфонічної техніки стає необхідною умовою ефективності майбутньої професійної діяльності педагога-музиканта. Різноплановий вектор такого навчання пояснюється як специфікою музичного інструмента так і особливостями музичної підготовки студентів в різних країнах. При цьому варто зазначити, що усе розмаїття методів для формування поліфонічного мислення і, зокрема, розвитку поліфонічного слуху необхідно використовувати в різних варіантах і сполученнях, що дозволяє активно розвивати музичні здібності в комплексі.

Розглянуті наукові підходи, принципи та педагогічні умови хоча і віднесено нами до різних структурних блоків, проте є взаємопов'язаними. Вони доповнюють один одного і розкривають основні напрямки роботи педагога в галузі формування поліфонічного слуху студентів України і Китаю.



Рис. 2.2 Зв'язок наукових підходів, принципів та педагогічних умов у формуванні поліфонічного слуху майбутнього вчителя музичного мистецтва

До основних форм роботи зі студентами ми віднесли індивідуальні та групові заняття, самостійну роботу, майстер-класи, участь у Студентській філармонії, творчі проекти, проект «Виконавське портфоліо» та ін.

Методи в представленій моделі об'єднані в 4 окремі групи: пошуково-дослідницькі, мотиваційно-емоційні, рефлексії з арт-терапевтичними

прийомами, адаптовані виконавські та артикуляційно-репродуктивні, останні виконують провідну роль у на всіх етапах методики.

Група *адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних* методів. Ця група методів є основною для на всіх етапах експерименту та впроваджується на заняттях з основного інструменту в фортепіанному класі: спів мелодії з інструментом (в унісон), спів без інструменту, попередній спів мотиву до виконання на клавіатурі, чергування гри по фразах, що можна проводити в індивідуальній формі роботи зі студентами на заняттях з фортепіано, метод імпровізації (вокальної, інструментальної тощо), метод спрощення фактури (підбору акомпанементу до поліфонічного твору, гра різними штрихами); звукова ілюстрація з вербальною характеристикою; детальний аналіз тембрально-динамічних градацій у тексті поліфонічного твору; розвиток чуття ритму в поліфонічних творах («Хедлайнер – ритм», «Штриховий поліритміст»). Зазначимо, що формування та розвиток поліфонічного слуху в першу чергу відбувається в процесі слухання, аналізу, роботи з художнім образом за допомогою різних виконавських прийомів та під час концертного виконання музичного твору.

Застосування загальновідомих та адаптованих методів музичної артикуляції сприятиме не лише формуванню поліфонічного слуху, а й підвищенню рівня виконавських можливостей студента.

Пошуково-дослідницькі методи характеризуються активізацією асоціативних зав'язків та аналогій, проблемністю, евристичністю, містять співставлення та порівняння. До них ми віднесли дискусійну платформу, авторські метод із застосуванням ІКТ... Ми передбачали, що впровадження зазначених методів вплине на формування поліфонічного мислення студентів у площині традиція/сучасність, адже використовувалися поліфонічні твори різних епох.

До групи мотиваційно-емоційних методів були включені: метод саморефлексії (театр емоцій, поліфонічна контактна імпровізація) та графічний метод (поліфонічний колаж твору). Ця група методів сприятиме:

зацікавленості поліфонічною музикою, формуванню емоційного ставлення до поліфонії різних епох, прагненню слухати, аналізувати та виконувати поліфонічний спадок попередніх поколінь. Дані методи бажано використовувати не тільки на індивідуальних заняттях зі студентами, а й на заняттях зі всіма студентами фортепіанного класу викладача.

Ще одна група методів - *рефлексії з арт-терапевтичними прийомами* («арт-психологічна графіка», «картина поліфонічного твору»; флюїд-арт, «Гедлайнер – ритм», «Штриховий поліритміст») – сприятиме розвитку поліфонічного мислення студентів, формуванню різних аналогій, а також усвідомленню власного рівня сприйняття та якості виконання поліфонічних творів

Структурно-результативний блок організаційно-методичної моделі охоплював: компоненти та критерії поліфонічного слуху, рівні його сформованості етапи педагогічного експерименту, результат впровадження методики.

Запропонована модель також містить педагогічний експеримент, який має дві складові: констатувальну та формувальну. Згідно нашого дослідження до структури поліфонічного слуху студентів відносяться такі компоненти: інтонаційно-гармонічний, тембрально-динамічний, артикуляційно-відтворювальний, логіко-драматургічний. Також в моделі представлений критеріальний апарат визначення рівнів сформованості поліфонічного слуху, а саме: інтонаційно-евфонічний, тембрально-динамічний, артикуляційно-репродуктивний та логіко-архітектонічний критерії. Докладніше обґрунтування критерії та їхніх показників представлено у наступному розділі.

Процес формування поліфонічного слуху охоплює три етапи: мотиваційно-інформативний; рефлексивно-операційний; творчо-виконавський.

Метою *мотиваційно-інформативного* етапу формувального експерименту є розвиток у майбутніх учителів музичного мистецтва мотивації до вивчення поліфонічних творів, роботи над цими творами та намагання їх

якісно виконувати. На цьому етапі також важливо розширити обсяг інформації про види та підвиди поліфонії, спільні та відмінні аспекти розвитку поліфонічного жанру в різних країнах. Дана мета обумовила такі завдання: сформувати зацікавленість та мотивацію студентів музичних факультетів до вивчення поліфонічних творів; розширити інформаційну обізнаність студента щодо жанру поліфонії; збагатити поняттєвий та музичний тезаурус майбутніх вчителів музики.

Метою *рефлексивно-операційного етапу* стало формування чотирьох основних компонентів поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики. В основі цього етапу покладено принцип творчої рефлексії та впровадження педагогічної умови - практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання

Підґрунтям останнього, *творчо-виконавського* етапу експерименту, має стати принцип виконавської самореалізації студентів у процесі фортепіанного навчання. Комплексне використання запропонованих методів сприятиме збагаченню методики та покращенню результатів експерименту. Основною педагогічною умовою на цьому етапі стало врахування відмінностей, яка існує у фортепіанній підготовці студентів різних країн, а також варіативність застосування розроблених методів і прийомів під час опанування поліфонічних творів.

Отже, формування поліфонічного слуху студентів з різною музичною підготовкою та музичними традиціями в процесі фортепіанного навчання вимагає дотримуватися наступних позицій: системності та послідовності, опори на спеціальні педагогічні принципи, застосування авторських педагогічних умов, а також цілеспрямованого педагогічного керування розвитком поліфонічного мислення студентів. Наочно організаційно-методична модель формування поліфонічного слуху представлена на рис. 2.3.



Рис. 2.3. Організаційно-методична модель процесу формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва України і Китаю.

Особливістю даної методики також є поєднання індивідуальних і колективних форм роботи, врахування специфіки довузівської фортепіанної підготовки студентів, що дозволяє більш ефективно розвивати поліфонічний слух і поліфонічне мислення в процесі сприймання та виконання поліфонічних творів різних епох.

Результатом впровадження авторської методики має стати позитивна динаміка сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва України і Китаю.

У наступному розділі представлено результати констатувальної та формувальної частин педагогічного експерименту.

Висновки до другого розділу

У другому розділі представлено структуру поліфонічного слуху майбутнього вчителя музики та запропоновано організаційно-методичну модель формування даного виду слуху.

Аналіз наукової літератури з визначення змісту основної категорії дослідження дав підстави для узагальнення поглядів на її розуміння в музикознавчому та психологічному аспектах. Отже, в науковій літературі «поліфонічний слух» розглядають як здатність: сприймати специфічні риси поліфонічної музики; чути горизонтальну множинність музичної фактури; виокремлювати та співвідносити рух декількох мелодій, мелодичних ліній, що розгортаються одночасно; відтворювати декілька сполучених між собою у одночасному розвитку звукових ліній під час музично-виконавської дії. Таким чином, *поліфонічний слух майбутнього вчителя музики розуміється нами як здатність диференційовано сприймати, співвідносити, виокремлювати, відтворювати фактурну горизонтальну багатоскладність мелодичних ліній, сполучених між собою одночасним звуковим розвитком, уявляти між ними функціональні зв'язки, виражати власне ставлення до музичної інформації, емоційно відгукуючись на музичні явища завдяки яскравості та силі специфічних переживань.*

На основі авторського визначення та аналізу наукових поглядів сучасних науковців запропоновано структуру поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю, що складається з компонентів: інтонаційно-гармонічного; тембрально-динамічного; артикуляційно-відтворювального; логіко-драматургічного та існують лише у тісному взаємозв'язку і взаємовпливі. З'ясовано, що поліфонічний слух відіграє важливу роль у становленні музиканта, зокрема, майбутнього вчителя музики.

Поліфонічність є невід'ємною ознакою сучасної музики, тому процес осмислення поліфонічної музики студентами вищих музично-педагогічних закладів неможливий без успішного розв'язання завдань з розвитку їх

поліфонічного слуху. Поліфонічний слух майбутнього вчителя музики розуміється нами як здатність диференційовано сприймати, співвідносити, виокремлювати, відтворювати фактурну горизонтальну складність мелодичних ліній, які сполучаються між собою в одночасному звучанні, уявляти функціональні зв'язки між звуками, виражати власне ставлення до отриманої музичної інформації, емоційно відгукуючись на музичні явища завдяки яскравості та силі специфічних переживань.

Враховуючи специфіку та принципові відмінності фортепіанної підготовки студентів України і Китаю, викладених у першому розділі, спираючись на визначення та структуру основної категорії, розроблено організаційно-методичну модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю, яка складається з трьох блоків: методологічно-цільового, процесуально-змістового, структурно-результативного.

Змістом методологічно-цільового блоку є мета, завдання, наукові підходи та принципи. Метою є підвищення рівня сформованості поліфонічного слуху студентів. Реалізації даної мети можлива за умови виконання певних завдань: стимулювання мотивації студентів до опанування поліфонічних творів; розвиток поліфонічного мислення та рефлексивних можливостей; набуття необхідного виконавського досвіду.

У дослідженні аргументовано представлені наукові підходи даного процесу. Аксіологічний підхід створює підґрунтя для особистісного художньо-творчого світогляду майбутнього вчителя музичного мистецтва. Особистісно-діяльнісний сприяє цілеспрямованому сприйманню майбутнім педагогом-музикантом поліфонічних творів на заняттях по класу фортепіано. Акмеологічний підхід створює підґрунтя для послідовного саморозвитку й самореалізації фахівця як особистості. Компетентністний підхід забезпечує усвідомлену позицію студента у професійному та фаховому становленні. Наскрізною ідеєю наукових підходів виступає ідея поліфонічності музичного мислення у процесі музично-виконавської діяльності.

Обґрунтовано основні принципи формування поліфонічного слуху майбутнього вчителя музики України і Китаю: принцип опори на європейський музично-історичний досвід, принцип емоційної захопленості навчальним матеріалом, принцип рефлексивності та принцип виконавської самореалізації.

Другий блок організаційно-методичної моделі – процесуально-змістовий – містить педагогічні умови, форми роботи, групи методів. Так, провідною педагогічною умовою стало цілеспрямоване керування розвитком поліфонічного мислення. До інших віднесено: стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори; практична спрямованість вивчення поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання; врахування спеціальної музичної підготовки студентів України і Китаю (варіативність застосування методів і прийомів під час роботи над поліфонічними творами). Реалізація цих педагогічних умов вимагає впровадження 4 груп методів: пошуково-дослідницьких, мотиваційно-емоційних, рефлексії з арт-терапевтичними прийомами, адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних. Останні методи виконують провідну роль на всіх етапах запровадження методики. До основних форм роботи зі студентами віднесено індивідуальні та групові заняття, самостійну роботу, майстер-класи, творчі проекти.

Структурно-результативний блок організаційно-методичної моделі охопив: компоненти та критерії поліфонічного слуху, рівні його сформованості етапи педагогічного експерименту, результат впровадження методики. Відповідно до структури поліфонічного слуху студентів запропоновано критерії визначення рівнів сформованості поліфонічного слуху, а саме: інтонаційно-евфонічний, тембрально-динамічний, артикуляційно-репродуктивний та логіко-архітектонічний.

Передбачається, що реалізація складових організаційно-методичної моделі в навчальний процес фортепіанної підготовки майбутніх вчителів

музики сприятиме підвищенню рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України Китаю.

Розділ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ УКРАЇНИ І КИТАЮ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

3.1. Стан сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики

Аналіз наукових джерел, розкриття сутності та структури поліфонічного слуху, особливостей фортепіанного навчання студентів України та Китаю, розроблення методичної моделі формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання зумовило проведення педагогічного експерименту, який складався з двох частин – констатувальної та формувальної. Завданнями констатувального етапу педагогічного експерименту було:

- визначити критерії та показники сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.
- розробити методи діагностики розвитку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики в процесі роботи над поліфонічними творами.
- перевірити стан та визначити рівні розвитку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.

Експеримент проводився протягом 2017-2021 навчальних років у природних умовах навчально-виховного процесу на базі Київського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка та Криворізького державного педагогічного університету. Експериментом було охоплено 68 студентів 3-4 курсів музичних факультетів (фортепіанне виконавство).

У результаті теоретичного аналізу ми розробили та виділили 4 групи критеріїв. Вони були сформованості у відповідності до структурних компонентів поліфонічного слуху майбутнього вчителя музики (інтонаційно-

гармонічного, тембрально-динамічного, артикуляційно-відтворювального, логіко-драматургічного (архітектонічного), за якими проводилося діагностування студентів. Відтак, нами було виділено чотири критерії та три показники до кожного з них (інтонаційно-евфонічний, тембрально-динамічний, артикуляційно-репродуктивний та логіко-архітектонічний) (див. табл.3.1).

Інтонаційно-евфонічний, виражається в здатності сприймати та відтворювати інтонаційні та гармонічні особливості музичного твору. Його показниками є чистота інтонації, рівень визначення ладогармонічних функцій та підбір акомпанементу. Показниками першого критерію сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики стали:

- міра здатності чути та чисто інтонувати інтонацію;
- рівень визначення ладо-гармонічних функцій;
- ступінь здатності підбирати акомпанемент.

Таблиця 3.1

Критерії та показники рівнів сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання

СТРУКТУРА ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ	КРИТЕРІЇ	ПОКАЗНИКИ
<i>ІНТОНАЦІЙНО-ГАРМОНІЧНИЙ;</i>	Інтонаційно-евфонічний	- розуміння чистоти інтонації та інтонування; - рівень визначення ладогармонічних функцій - ступінь здатності підбирати акомпанемент
<i>ТЕМБРАЛЬНО-ДИНАМІЧНИЙ;</i>	Тембрально-динамічний	- міра розрізнення тембрального забарвлення - рівень визначення динамічного забарвлення; - ступінь емоційної реакції (відгуку) на поліфонічний мистецький твір
<i>АРТИКУЛЯЦІЙНО-ВІДТВОРЮВАЛЬНИЙ;</i>	Артикуляційно-репродуктивний	- ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах; - міра здатності відтворення штрихових особливостей твору - рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору
<i>ЛОГІКО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ</i>	Логіко-архітектонічний	- ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу); - рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору - міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва;

Джерело: розроблено автором

Наступний, *тембрально-динамічний критерій*, надає уявлення про спроможність відчувати темброве та динамічне забарвлення фортепіанного твору, передбачає з'ясування особливостей емоційного сприйняття, реакцій на поліфонічний твір. Показниками другого критерію стали:

- міра розрізнення тембрального забарвлення;
- рівень визначення динамічної градації;
- ступінь емоційної реакції (відгуку) на поліфонічний твір .

Здатність якомога точніше відтворити артикуляційно-штрихові особливості твору при виконанні та читанні з листа та спрямованість на творчу інтерпретацію поліфонічного твору у відповідності до стилю чи епохи визначає третій *артикуляційно-репродуктивний критерій*. Серед його показників, нами було виділено:

- рівень технічних виконавських можливостей у поліфонічних творах;
- міра здатності відтворення штрихових особливостей твору;
- рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору.

Останній критерій - *логіко-архітектонічний* - передбачає з'ясування логіки, алгоритму та побудови розвитку фраз, виявляється у відчутті загальної драматургії твору. До показників зазначеного критерію, ми віднесли:

- ступінь умінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту та на слух);
- рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору при виконанні;
- ступінь усвідомлення цінності твору мистецтва.

Передбачається, що за допомогою визначеного критеріального апарату можливо виявити три рівні (низький, середній та високий) сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання протягом нашого експерименту.

Представимо характеристику рівнів сформованості поліфонічного слуху за рівнями.

Низький рівень сформованості поліфонічного слуху притаманний студентам з частковим розумінням чистоти інтонації та інтонування. Студентам важко визначити ладо-гармонічні функції, а підбір акомпанементу викликає труднощі. Також наявний недостатній рівень розрізнення тембрального та динамічного забарвлення звучання поліфонічного твору. Даний рівень визначається й низьким емоційним відгуком у майбутніх вчителів музики на поліфонічний твір, що вивчається. А технічні вміння та навички потребують суттєвих управлень. Це стосується покращення артикуляції у поліфонічних творах. Студенти копіюють виконання твору інших піаністів не проявляючи авторської творчої позиції щодо інтерпретації поліфонічного твору, який виконують. Недостатній рівень сформованості поліфонічного слуху виявляється також і в поверхневому аналізі нотного тексту та слабкому усвідомленні цінності твору мистецтва. Студентам з цим рівнем поліфонічного слуху важко витримувати логіку розвитку голосів протягом усього виконання твору.

Другий, **середній рівень**, характеризується позитивним, але вибіркоким ціннісним ставленням до поліфонічних творів; частковим інтересом до них. Студенти не вважають за необхідне прагнути до високого рівня чистоти інтонації та інтонування. Визначення ладо-гармонічних функцій та підбір акомпанементу студенти застосовують на заняттях частково. Вони можуть вірно, але недостатньо чітко розрізняти тембральне та динамічне забарвлення звучання теми поліфонічного твору. Емоційна реакція та твір виражена посередньо. Технічні вміння, які потрібні для виконання твору відповідного стилю та інтерпретація твору потребують вдосконалення. Це стосується насамперед покращення технічних навичок майбутніх вчителів музики у поліфонічних творах, які вони виконують. Студенти виявляють часткову авторську позицію щодо виконання поліфонічного твору. Вони використовують не тільки досвід відомих піаністів, але й намагаються втілити своє бачення виконання твору. Аналізуючи нотний текст з допомогою викладача, відбувається усвідомлення студентами цінності твору для їх

професійного зростання. У навчально-виконавській діяльності майбутніх вчителів музики не спостерігається висока активність до засвоєння та виконання поліфонічної музики.

Високий рівень виражається у якісній майстерності відтворювати інтонацію тем поліфонічних творів, швидкому доборі ладо-гармонічних функцій та акомпанементу. У студентів-піаністів яскраво виражені та сформовані уміння розрізняти та визначати тембральне/динамічне забарвлення голосових ліній. Майбутні вчителі музики точно відтворюють артикуляційно-штрихові особливості поліфонії при виконанні, або читанні з листа. Вони усвідомлюють актуальність вдосконалення вмінь та навичок, які допомагатимуть їм при виконанні поліфонії в майбутньому. Студенти мають високий поріг чутливості до емоційного сприйняття поліфонії та суб'єктивне ціннісне ставлення до неї. Також вони не лише емоційно відгукуються на поліфонічний твір, який виконують, але і намагаються на основі аналізу виконання інших піаністів створити свою авторську інтерпретацію. Цей рівень характеризується розвиненням у студентів архітектонічним мисленням і передбачає з'ясування логіки побудови та розвитку не тільки окремих фраз, але й загальної «картини» поліфонічного твору. Це сприяє усвідомленню цінності поліфонії та її різновидів для поглиблення професійної складової майбутніх вчителів музики.

Визначивши та окресливши зазначені рівні, вважаємо за доцільне перейти до проведення констатувального етапу дослідження. Воно проводиться нами з метою діагностики стану сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю.

На початку констатувального експерименту було проведено педагогічне спостереження за студентами у природніх умовах перебігу навчального процесу у ВНЗ. Також було використано закрите опитування студентів-піаністів (та використано різні форми дослідно-експериментальної роботи). Під час проведення діагностики сформованості поліфонічного слуху

майбутніх учителів музики України та Китаю, ми ставили перед собою ряд завдань. Серед них:

- виявити загальний рівень поліфонічного слуху. Увага зверталася на ступінь розвитку інтонаційно-гармонічного, тембрально-динамічного, артикуляційно-відтворювального та логіко-драматургічного структурних компонентів;

- окреслити здатність до аналізу та узагальнення структури поліфонічних творів; ціннісного сприйняття поліфонічного твору;

- визначити міру активності студентів щодо вивчення поліфонії, інтересу до її виконання та емоційного відгуку на твір.

У ході проведення констатувального експерименту нами було використано методи спостереження за студентами на індивідуальних заняттях з фортепіано, підготовкою ними матеріалу самостійного опрацювання, на концертних виступах, майстер-класах та студентських філармоніях; анкетування та тестування використовувались з метою виявити теоретичні знання студентів щодо виконання поліфонічних творів. Не менш важливим виявилось письмове опитування та аналіз нами фрагментів поліфонічних творів, які звучали у виконанні студентів-піаністів на концертах.

Діагностика інформаційно-гармонічного структурного компоненту поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання визначалася за інтонаційно-евфонічним (евфонічно-гармонічним) критерієм. Спочатку було запропоновано тести, за допомогою яких ми визначали рівні сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики відповідно до кожного з трьох показників першого критерію. Щоб перевірити рівень поліфонічного слуху за трьома показниками *першого критерію* ми використали тести (18 тестових завдань), у яких було потрібно вибрати з поданих одну, або кілька правильних відповідей.

Наприклад:

- 1) визначіть різновиди поліфонії: А) імітаційна, Б) підголоскова, В) контрастна, Г) надголоскова;

2) Чи вірне твердження: поліфонія пластів – вид багатоголосся, в якому контрапунктують багатозвучні фактурні прошарки : А) так, Б) ні);

3) Дайте визначення поняттю «надбагатоголосся»:

а. тип фактури, в основі якої лежить сумарне звучання індивідуальних, найчастіше поліфонічних, але не диференційованих слухом голосів, які разом складають нерозділену на компоненти фактурну цілісність;

б. тип фактури, в основі якої лежить ефект диференційованого звучання багатьох індивідуальних, не поліфонічних голосів, В) тип фактури, в основі якої лежить звучання двох голосів, які разом складають нерозділену на компоненти фактурну цілісність;

4) З наведених функцій виберіть правильні, які підходять для створення акомпанементу до 8 перших тактів «Трьохголосної інвенції d-moll» Й.С.Баха:

а. Т, зм.VII7, Т, зм.VII7, Т, зм.VII7, Т, зм.VII7, Т, S, S[♯] III, VI, S, S[♯]III, VI, K64, Т (F- dur),

б. Б) Т, зм.VII7, Т, D, Т, зм.VII7, Т, зм.VII7, Т, S, S III, VI, S, S III, VI, K64, Т (F- dur),

с. В) Т, D, Т, D, Т, зм.VII7, Т, зм.VII7, Т, S, S III, VI, S, S III, VI, K64, Т.

Оцінювання результатів нашого дослідження, у відповідності до даного тесту, відбувалася за наступним алгоритмом: 13-18 правильних відповідей, ми відносимо до високого рівня. Вірні відповіді з 7 по 13 питання із загальної кількості визначають середній рівень сформованості поліфонічного слуху студентів-піаністів. За кількістю відповідей від 0 до 7 визначаємо низький рівень.

Для більш точного визначення рівня поліфонічного слуху студентів нами було використано не тільки тести, але й ряд завдань. Вони потребували від студента вміння чисто інтонувати, визначати ладогармонічні функції та підбирати елементарний акомпанемент до поліфонічного твору. Відтак, пропонувалися три завдання. Щоб перевірити рівень сформованості поліфонічного слуху студентів за першим показником (розуміння чистоти інтонації та інтонування), ми використали завдання, яке полягало у

наступному. Студенти грали запропонований двоголосний поліфонічний твір «Двоголосна інвенція №1 C-dur» Й.С. Баха (Додаток В) співаючи один з голосів, а інший грали. Це викликало складність для студентів, оскільки потребувало диференціації уваги та розвинутої координації. Для багатьох з них для виконання зазначеного завдання потребувався додатковий час. Цей фактор зіграв важливу роль при співі, оскільки 22 студенти (32,4 % із загальної кількості респондентів) не змогли чисто проінтонувати тему, при цьому граючи інший голос. У них було визначено низький рівень сформованості поліфонічного слуху. У 32 студентів (з 44 осіб, яких ми віднесли до середнього рівня сформованості поліфонічного слуху), увага яких була сконцентрована на чистоті співу одного з голосів, виникли труднощі у грі на фортепіано при зміні тональності у творі. Вони не відчували допомоги другого голосу при переході в іншу тональність, а намагалися заспівати ноти, не звертаючи уваги на логіку побудови та проведення теми. Тільки два студенти змогли без перешкод виконати це завдання. Як виявилось, це були студенти з абсолютним слухом, саме тому в них не виникало жодних труднощів. За допомогою виконання даного завдання студентами ми мали змогу визначити рівень поліфонічного слуху за першим показником інтонаційно-евфонічного (евфонічно-гармонічного) критерію.

Виконання другого завдання було використано для визначення рівня поліфонічного слуху за другим показником. Воно полягало у теоретичному аналізі ладо-гармонічних функцій музичного твору. Студенти-піаністи повинні були без гри на фортепіано у нотному тексті підписати функції для можливого акомпанементу (S, D, II7, T, тощо). Для виконання цього завдання ми запропонували «Двоголосну інвенцію F-dur» Й.С. Баха (Додаток Б). Не дивлячись на те, що інвенція знайома студентам, все ж таки у більшості з них, зокрема, у китайських студентів, виникли певні труднощі при аналізуванні твору. 34 студенти не слідкували за логікою тонального розвитку тем, а намагалися визначити окремо кожну функцію, в чому і була їх помилка. У них було виявлено низький рівень сформованості поліфонічного слуху. Іншим

студентам, хоч і з невеликою кількістю помилок, але вдалося виконати завдання. Відтак, до середнього рівня ми віднесли 22 студентів, а високий рівень виявили 17,6% (що становить 12 осіб із 68 респондентів).

Щоб перевірити рівень поліфонічного слуху за третім показником інтонаційно-евфонічного критерію - ступінь здатності підбирати акомпанемент - ми використали наступне завдання. Студентам було запропоновано з листа прочитати романс Е. Гріга «Захід сонця» (Додаток Г) та підібрати акомпанемент. Студенти спочатку прогали мелодію. Потім з ходу підбирали акомпанемент. 12 студентів з 68 справились з цим завданням і показали високий (4 особи) та середній (8 осіб) рівень сформованості поліфонічного слуху. Інші студенти без певної підготовки не змогли одразу зробити підбір акомпанементу до мелодії зазначеного музичного твору.

Аналіз результатів діагностики інтонаційно-гармонічного структурного компоненту та відповідного йому *інтонаційно-евфонічного критерію* сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики за трьома показниками виявив вищезазначені дані, які подані у таблиці 3.2. та рис. 3.1

Використавши математичну формулу, ми підраховували середню зважену за інтонаційно-евфонічним критерієм:

$$X = \frac{N1*y1+N2*y2+N3*y3}{N}$$

Для полегшення підрахунку середньої зваженої сформованості поліфонічного слуху студентів-піаністів України та Китаю, ми надали кожному рівню цифрове позначення: високому – 3, середньому – 2, низькому – 1.

У вищезазначеній формулі: X – середня арифметична зважена, N – загальна кількість студентів за вибіркою, N1 – кількість студентів низького рівня, N2 – кількість студентів середнього рівня, N3 – кількість студентів високого рівня, у - цифрове значення рівня.

Здійснивши підрахунок за трьома показниками даного критерію, виведемо середню зважену сформованості зазначеного інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху, що становить 1,5.

У результаті підрахунків нами визначено, що середнє значення першого критерію знаходиться між низьким і достатнім рівнем сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.

Таблиця 3.2

Рівні сформованості поліфонічного слуху за інтонаційно-евфонічним критерієм

Рівні	Низький Рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня Зважена
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	
Показники							
- розуміння чистоти інтонації та інтонування;	22	32,4	44	64,7	2	2,9	1,7
- рівень визначення ладогармонічних функцій	34	50,0	22	32,4	12	17,6	1,7
- ступінь здатності підбирати акомпанемент;	56	82,3	8	11,8	4	5,9	1,2
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	37	54,5	25	36,7	6	8,8	1,5

Для наочності представимо рівні сформованості поліфонічного слуху за інтонаційно-евфонічним критерієм у графічному зображенні (див. рис.3.1):

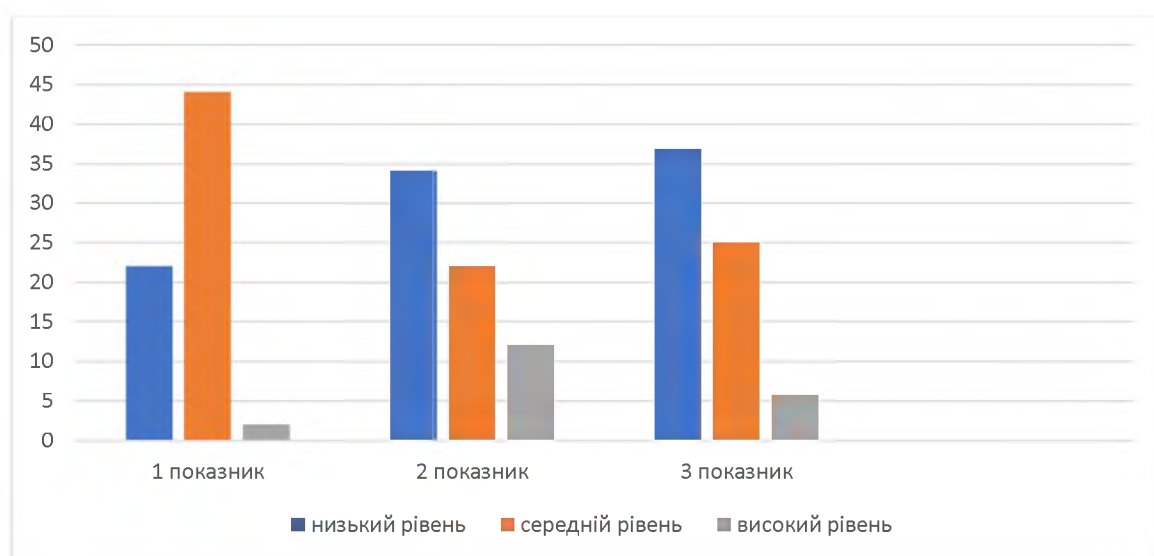


Рис 3.1 Рівні сформованості поліфонічного слуху за інтонаційно-евфонічним критерієм

Тембрально-динамічний критерій, який відповідає другому структурному компоненту поліфонічного слуху, має відповідні йому показники: міра розрізнення тембрального забарвлення, рівень визначення динамічних градацій; ступінь емоційної реакції (відгуку) на поліфонічний мистецький твір.

Перевіряючи перший показник за тембрально-динамічним критерієм, ми виявили наступні дані, завдяки виконанню студентами наступних завдань. Діагностика міри розрізнення тембрального забарвлення проводилася за допомогою *методу аналізу тембрально-динамічних градацій*. Студентам було запропоновано прослухати музичні твори для визначення тембральних особливостей. Музичний матеріал складався з кількох поліфонічних творів різних епох. До прикладу: «Прелюдія та fuga з I тому ДТК Й.С. Баха, «Алеманда з сюїти f-moll» Г. Генделя, «Фуга у старовинному стилі М.М'яковського, «Прелюдія і fuga Des-dur» Р. Щедріна, «Фуга in D» П. Хіндемита та інші. Всього нами було використано 10 музичних композицій, серед яких не тільки фортепіанні поліфонічні твори, але і симфонічні поліфонічні композиції (Додаток Е).

Після прослуховування студенти намагалися відчувати тембральне забарвлення твору та описати його словами. Найчастіше майбутні вчителі музики використовували слова: «світлий», «матовий», «дзвінкий», «теплий», тощо. Деяким студентам не вдалося зрозуміти художній задум композитора. Їм важко було відчувати проведення одного голосу різними інструментами. Наприклад, на початку мелодію виконує кларнет на фоні віолончелі або контрабасу, потім мелодію плавно і непомітно перехоплює скрипка чи флейта до якої приєднуються інші струнні інструменти. Кожну тему розпочинає різний інструмент, наприклад альт, скрипка, фагот, контрабас, труба, тромбон. Відтак, 6 студентів із загальної кількості справились з завданням без помилок. Середній рівень показали 42 студенти. Вони частково змогли виконати поставлене перед ними завдання. А 20 студентів лише за допомогою таблиці,

в якій було запропоновано варіанти можливого звучання певного інструменту змогли це визначити.

Після проведення даного методу нами була зроблена спроба порефлексувати зі студентами. У ході проведення рефлексії, вісім студентів з двадцяти (яких ми віднесли до низького рівня) аргументували свою неспроможність з допомогою поданої таблиці визначити тембр інструменту тим, що погано розрізняють звучання інструментів оркестру. Отже, кількість студентів низького рівня становило 29,4 %, середньому рівню відповідали 61,8 %, а високий рівень міри розрізнення тембрального поліфонічного слуху виявили 6 студентів, що становить 8,8 % від загальної кількості опитаних (68 осіб).

Другий показник (рівень визначення динамічних градацій) ми визначали за допомогою технічних (артикуляційних) вправ, які студенти виконували на індивідуальних заняттях з основного інструменту – фортепіано та під час самостійних занять. Нами було запропоновано зіграти поліфонічний твір наступним чином: правою рукою два голоси (один голос на піано, другий – на форте), третій голос *pp*, а другий (середній, який виконується по черговою правою і лівою руками) – на *ff*. Зазначене завдання мало три рівні складності відповідно до музичного матеріалу, який пропонувався студентам для відтворення та вправління.

До низького рівня ми віднесли роботу над «Двоголосною інвенцією C-dur Й.С. Баха, до другого рівня складності - «Фугу c-moll» з I тому ДТК, а до високого – «Прелюдію та фугу» Р. Щедріна. Записані студентами відеофрагменти показали, що їм: важко диференціювати різне динамічне забарвлення двох окремих голосів, граючи їх однією рукою; частими також є прохання до викладача зіграти разом з ними попередньо один голос на одному інструменті, а вони зіграють інший на другому фортепіано. Після цього, студентам трохи легше відтворювати однією рукою різні динамічні градації кожного голосу; використовувати відповідну динамічну фарбу поряд з фразовою динамікою всередині того чи іншого голосу поліфонії.

Зазначені завдання були з ентузіазмом сприйняті студентами і отримали схвальні відгуки. Це допомогло студентам краще відчувати багатогранність поліфонічних творів. Однак, вони зазначили під час проведеного опісля опитування, що зазначене завдання було досить складним для них. І для того, щоб його виконати на хорошому рівні, потрібно витратити багато часу. Відтак, до високого рівня ми віднесли 14 студентів, що становить 20,6 % від загальної кількості, 32 майбутні вчителі музики (47,0 %) – до середнього та 22 респондентів низького рівня (32,4 %).(див. табл. 3.2)

Третій показник тембрально-динамічного критерію – ступінь емоційної реакції на поліфонічний музичний твір ми перевіряли через низку завдань, результати яких дали проміжні результати. Наприклад: намалюйте картину поліфонічного твору «Фуга E-dur» з I тому ДТК Й.С.Баха. Для цього ми пропонували студентам використати одну з сучасних технік малювання нитками. Одна нитка – 1 голос зазначеної фуги та відповідний колір (студент обирає відповідно до своїх емоцій та відчуттів). Нитки у різному положенні розміщуються на аркуші паперу і відповідно до алгоритму ниткографії створюється картина. Також студентам було запропоновано описати свій настрій, емоції, почуття за допомогою слів, або віршованих рядків, які у них виникли, слухаючи поліфонічні твори:

- Фуга e-moll Дж. Фрескобальді,
- «Канон» Л. Ревуцького
- прелюдія та фуга Ю. Щуровського
- Канон gis-moll Ю.Буцко
- Прелюдія і фугетта d-moll С.Франка
- Прелюдія, хорал і фуга h-moll, С.Губайдуліна
- Прелюдія і фуга C-dur Й.С.Баха

Емоційна реакція студентів проявлялася достатньо незалежно від зацікавленості. Жоден поліфонічний твір не залишив їх байдужими, незалежно від того, сподобався твір чи ні. Однак, студенти зауважували, що поліфонічні твори сучасних композиторів іноді незрозумілі для сприймання, тому емоційний відгук респондентів різнився.

Високий рівень міри розрізнення тембрального забарвлення відповідно до виконання поставлених завдань виявили 20 студентів, що становить 29,4% із загальної кількості респондентів. 42 особи (61,8%) – становлять середній рівень. А 8,8%.

Відповідно до другого показника тембрально-динамічного критерію (рівень визначення динамічного забарвлення) ми отримали наступні математичні дані. Так, до низького рівня ми віднесли 22 студентів. Середній рівень склав 47,0 % усіх респондентів, які брали участь у діагностиці. І лише 14 осіб виявили високий рівень сформованості поліфонічного слуху.

Низький ступінь емоційної реакції (відгуку) на поліфонічний мистецький твір виявили 10 студентів, що становить 14,7 %. Середній рівень за другим показником тембрально динамічного критерію показали 58,8% респондентів. Високий рівень нами було визначено у 18 студентів (26,5%)

Відтак, проаналізувавши результати виконаних студентами завдань для визначення рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю нами було подано в таблиці наступні математичні дані.

Таблиця 3.3

Рівні сформованості поліфонічного слуху за тембрально-динамічним критерієм

Рівні	Низький Рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня Зважена
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	
- міра розрізнення тембрального забарвлення;	20	29,4	42	61,8	6	8,8	1,8
- рівень визначення динамічних градацій;	22	32,4	32	47,0	14	20,6	1,9
- ступінь емоційної реакції (відгуку) на поліфонічний мистецький твір;	10	14,7	40	58,8	18	26,5	2,1
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	17	25,0	38	55,9	13	19,1	1,9

Вважаємо за доцільне представити рівні сформованості поліфонічного слуху за тембрально-динамічним критерієм у графічному зображенні на рис. 3. 2.

Ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах, міра здатності відтворення штрихових особливостей твору та рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору - показники артикуляційно-репродуктивного (третього) критерію, який відповідає артикуляційно-відтворювальному структурному компоненту поліфонічного слуху. З метою діагностики поліфонічного слуху за даним критерієм студентам було запропоновано завдання: зіграти поліфонічний твір - М. Скорик «Прелюдія та fuga» - відтворюючи всі штрихові особливості твору.

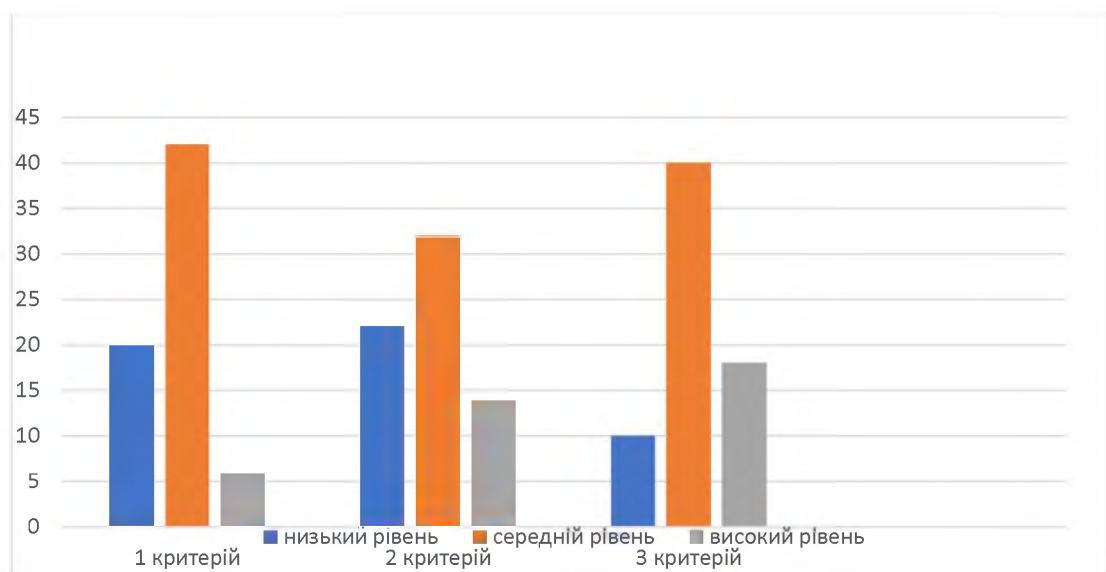


Рис 3.2 Рівні сформованості поліфонічного слуху за тембрально-динамічним критерієм

Завдання передбачувало наявність у студентів навичок *читання з листа*, але більшість студентів не змогли показати високого рівня, оскільки читання з листа твору такого рівня виявилось складним. Тож для всіх студентів було виділено 20-30 хвилин для ознайомлення із запропонованим поліфонічним твором. Після чого 15 студентів наближено до потрібних штрихів змогли відтворити фактуру твору. Всі інші навіть після попередньої підготовки не змогли швидко зорієнтуватися в тексті, не говорячи вже про штрихи. Також студентам було запропоновано завдання, яке полягало у виконанні голосім поліфонії різними штрихами. Студентам було запропоновано переглянути

текст «Фуги f-moll» з I тому ДТК Й. С. Баха і спробувати зіграти по два голоси різними штрихами (staccato-legato, non legato – marcato, тощо).

Згодом ми ускладнили завдання поєднуючи 1і 3 голос, 2і 4, 2 і 3 тощо. Також студенти намагалися зіграти 3 голоси різними штрихами. Завдання виявилось помічним, однак справитися з його виконанням студентам було не легко. Третій показник - творчої інтерпретації поліфонічного твору було перевірено нами за допомогою рецензій, які студенти писали стосовно того чи іншого поліфонічного твору, який був виконаний їхніми колегами на студентських філармоніях. Також майбутнім вчителям музики потрібно було знайти відео з кількома різними виконанням однієї і тієї ж поліфонії. Таким чином, ми мали змогу отримати результати рівнів сформованості поліфонічного слуху за третім критерієм.

Так, низький рівень ступеню відтворення артикуляції у поліфонічних творах виявили 20 студентів. 61,8 % від загальної кількості респондентів становлять студенти з середнім рівнем сформованості поліфонічного слуху за першим показником третього критерію. Високий рівень проявило лише 6 осіб. Зазначимо, що низький рівень другого показника (міри здатності відтворення штрихових особливостей твору) продемонструвало аж 22 студенти-піаністи. В свою чергу 32 осіб ми віднесли до середнього рівня.

Високий рівень сформованості поліфонічного слуху за другим показником було виявлено у 14 студентів. Рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору представляємо наступними математичними даними. Так, 29,4% становлять низький рівень. Це майже третина респондентів. До середнього рівня віднесли 42 студентів. Вони намагалися наслідувати виконавські лайфхаки піаністів, однак авторська позиція стосовно інтерпретації поліфонічного твору не була яскраво виражена. І лише 8,8% респондентів виявили високий рівень. Всі математичні дані представлені нами у таблиці.

Таблиця 3.4

Рівні сформованості поліфонічного слуху за артикуляційно-репродуктивним критерієм

Рівні	Низький Рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня Зважена
Показники	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	
- ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах;	20	29,4	42	61,8	6	8,8	1,8
- міра здатності відтворення п'ятихрипових особливостей твору	22	32,4	32	47,0	14	20,6	1,9
- рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору	20	29,4	42	61,8	6	8,8	1,8
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	21	30,9	39	55,9	9	13,2	1,8

Також подаємо рівні сформованості поліфонічного слуху за артикуляційно-репродуктивним критерієм у графічному зображенні (див. рис. ...)

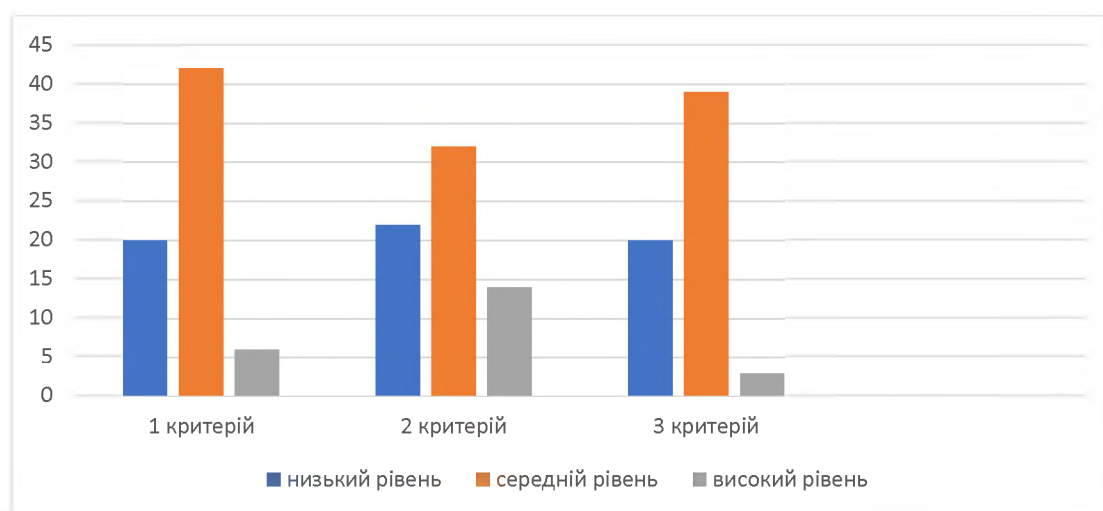


Рис.3.3. Рівні сформованості поліфонічного слуху за артикуляційно-репродуктивним критерієм

Визначивши рівні сформованості поліфонічного слуху за трьома критеріями, представляємо діагностику за останнім, логіко-архітектонічним критерієм. Він відповідає логіко-драматургічному структурному компоненту поліфонічного слуху майбутніх учителів України та Китаю, який було виділено у 2 розділі нашого дослідження. Отже, ступінь цілісного аналізу та

глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу); рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору та міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва визначалися за допомогою використання методу бесіди, тестових завдань, опитування та слухового аналізу.

У ході констатувального дослідження ми використовували метод бесіди. Таким чином, ми мали змогу визначити, як студенти ставляться і розуміють сучасну поліфонічну музику та чи розуміють художній задум композитора. Нами було з'ясовано, чи розуміють майбутні вчителі музики взаємодію між собою мелодичних ліній і чи може проведення однієї і тієї ж самої теми нести в собі різну музичну і художню інформацію, наявність однієї кульмінації чи декількох.

Відтак, студентам було запропоновано прослухати музичний твір, не слідкуючи по нотах і дати відповіді на наступні питання. Для перевірки відповідей студенти отримували ноти поданого твору для повторного виконання цього завдання (Додаток Д)

1. В якій тональності написана кожна з частин B-dur з I тому ДТК?
2. Чи є чітке тональне розмежування між частинами?
3. Чи є чітко виражена кульмінація у творі? В якому такті? (Аналіз з нотами).
4. Яка форма теми фуги B-dur з I тому ДТК?
5. Скільки разів проводиться головна тема?
6. Чи є інтермедія в творі? Скільки разів вона звучить?
7. Чи є протиставлення в творі?
8. Скільки кульмінаційних моментів у фузі?

Під час *слухового аналізу* відповіді студентів виявилися не досить задовільними, оскільки вони змогли визначити тільки загальну кульмінацію в прелюдії та фузі та зміни тональностей в прелюдії. Тільки після ретельного аналізу тексту студенти змогли об'єктивно проаналізувати поданий нами для сприймання твір.

Для діагностики третього показника ми використали поліфонічну музику сучасних композиторів.

Для виявлення ціннісного ставлення студентів до сучасної поліфонічної музики було проведено *опитування* (Додаток Ж) Подаємо кілька питань для прикладу:

1. Яке ваше ставлення до сучасної класичної музики в цілому?
2. Яких сучасних українських композиторів ви знаєте?
3. З якими творами сучасних українських композиторів ви знайомі?
4. З якими поліфонічними творами сучасних українських композиторів ви знайомі?
5. Які види сучасної поліфонічної фактури вам відомі?
6. Яке ви бачите майбутнє сучасної української класичної музики?
7. Чи вважаєте ви, що сучасна українська класична музика в майбутньому може стати шедеврами європейського рівня?
8. Чи користується популярністю сучасна українська класична музика серед виконавців на сьогоднішній день?

Відповідно, високий рівень за першим показником четвертого критерію було виявлено у 20 студентів. В свою чергу 42 особи відповідно були зараховані до середнього рівня, лише 8,8% - виявили високий рівень сформованості поліфонічного слуху. Низький рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору виявили 32,4% респондентів, а 14 студентів, що становить 20,6% із загальної кількості 68 осіб виявили високий рівень. Рівень міри здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва був високим та середнім. Низький рівень було виявлено лише у 10 студентів. Середній ми спостерігали більше ніж у половини респондентів (51,5%). Позитивним є те, що третина студентів була віднесена нами до високого рівня - 23 особи.

Виокремивши чіткі математичні дані, які були отримані під час проведення констатувального експерименту, подаємо їх у таблиці 3.5.

Таблиця 3.5

Рівні сформованості поліфонічного слуху за критерієм візуально-слухової єдності (або архітектоніко-мисленнєвим критерієм)

Рівні	Низький Рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня Зважена
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	
- ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу);	20	29,4	42	61,8	6	8,8	1,8
- рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору	22	32,4	32	47,0	14	20,6	1,9
- міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва;	10	14,7	35	51,5	23	33,8	2,2
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	17	25,0	33	48,5	14	20,6	2,0

Також подаємо отримані математичні дані таблиці у графічному зображенні (рис. 3.4).

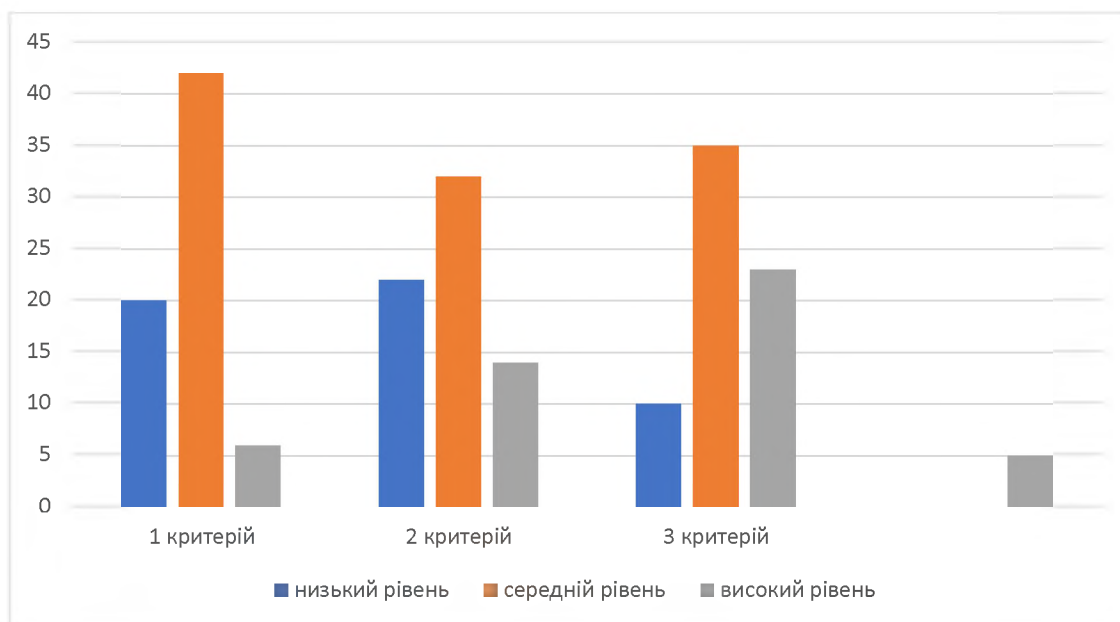


Рис.3.4 Рівні сформованості поліфонічного слуху за критерієм візуально-слухової єдності (або архітектоніко-мисленнєвим)) критерієм

Отже, на основі розроблених критеріїв, показників та даних констатувального експерименту нами було охарактеризовано рівні сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів України та Китаю в процесі фортепіанного навчання. Відтак, підведемо підсумки діагностики за всіма критеріями.

Таблиця 3.6
Рівні сформованості поліфонічного слуху за всіма критеріями

Рівні	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
Критерії	Абс	%	Абс.	%	Абс.	%	
<i>Інтонаційно-евфонічний</i>	37	54,5	25	36,7	6	8,8	1,5

<i>Тембрально-динамічний</i>	17	25,0	38	55,9	13	19,1	1,9
<i>Артикуляційно-репродуктивний</i>	21	30,9	39	55,9	9	13,2	1,8
<i>Логіко-архітектонічний)</i>	17	25,0	33	48,5	14	20,6	2,0
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	23	33,8	34	50	11	16,2	1,8

Як бачимо з наведеної таблиці та в графічному зображенні (див рис. 3.4.), низькому рівню сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики відповідають 33,8 % від загальної кількості опитаних студентів (68 осіб), середньому – 50 %, що становить 34 особи, а високому рівню сформованості поліфонічного слуху відповідає 11 студентів, що у відсотковому відношенні становить 16,2% . Середня зважена усіх критеріїв досліджуваної категорії на констатувальному етапі дослідження становить 1,8, тобто, середній рівень сформованості поліфонічного слуху студентів не є достатнім.



Рис.3.5. Рівні сформованості поліфонічного слуху за середнім значенням 4 критеріїв у %

Результати здійсненого констатувального експерименту, підтверджені методами математичної статистики, свідчать про недостатній рівень

сформованості поліфонічного слуху студентів, що актуалізує потребу в практичному впровадженні авторської методики формування поліфонічного слуху у майбутніх учителів музики України та Китаю у процесі фортепіанного навчання.

3.2. Результати впровадження методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процес фортепіанного навчання

Для дослідження проблеми формування поліфонічного слуху було розроблено організаційно-методичну модель, представлену в 2 розділі нашого дослідження. Недостатній рівень сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю, виявлений у констатувальній частині педагогічного експерименту, вимагав створення та розробки не лише експериментальної поетапної методики щодо його підвищення, але й ряду методичних рекомендацій.

Як зазначалося у підрозділі 3.1, загальна кількість студентів, які брали участь у констатувальному експерименті становила 68 осіб. Відповідно на наступному етапі проведення нами експерименту, їх було розподілено на дві групи (визначені як контрольна (КГ) та експериментальна (ЕГ)). Кожна з них складалася з однакової кількості студентів, які навчалися на 3-4 курсах вітчизняних ВНЗ.

Поділ студентів на групи відбувався з урахуванням відповідного рівня сформованості поліфонічного слуху студентів, а результати констатувального зрізу, які ми описували у попередньому параграфі, було взято за основу. Для полегшення порівняння результатів констатувального зрізу та кожного з етапів формувального експерименту ми поділили студентів за рівнями відповідно до кількості – 34 особи в кожній групі. У таблиці (див табл. 3.6) представлено результати констатувального зрізу для 34 осіб відповідно до

рівнів за всіма критеріями. Зазначимо, що подібний поділ призвів до деяких незначних змін у відсоткових показниках. У подальшому для порівняння результатів ми спиратимемось на дані таблиці.

Таблиця 3.7

Рівні сформованості поліфонічного слуху за в ЕГ та КГ (по 34 особи)

Рівні	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
	Абс	%	Абс.	%	Абс.	%	
<i>Інтонаційно-евфонічний</i>	18	53	13	38,2	3	8,8	1,5
<i>Тембрально-динамічний</i>	8	23,5	19	56	7	20,5	1,9
<i>Артикуляційно-репродуктивний</i>	10	30,9	19	55,9	5	13,2	1,8
<i>Логіко-архітектонічний)</i>	9	25,0	18	48,5	7	20,6	2,0
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	12	35,3	17	50	5	14,7	1,8

Експериментальна методика у ЕГ ґрунтувалася на основних складових структурно-функціональної моделі процесу формування поліфонічного слуху студентів музичних факультетів педагогічних університетів, які були визначені у 2 розділі.

Відтак, в її основу було покладено адаптовані методи вітчизняних науковців, В. Файнера [98], О. Горожайкіної [19], методичні розробки формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю Полатайко О. М. та Сяо Лі [68], Л.Циганюк [95], методи О.Бурської [7], методичні рекомендації Т.Грищенко [21]. Не менш важливим у розробці та створенні експериментальної методики стало врахування змісту робочих навчальних програм ВНЗ України музичних факультетів 3-4 курсів (ОКР «бакалавр») відповідно до профільних дисциплін («Основний музичний інструмент», «Сольфеджіо», «Гармонія», «Поліфонія», «Теорія музики»,

«Ансамбль») тощо. Також було використано ряд авторських методичних розробок.

Формувальний експеримент відбувався у природньому перебігу навчального процесу студентів ЕГ (3-4 курсів) вітчизняних музичних факультетів педагогічних ВНЗ протягом 2019-2021 років. Він спрямовувався на якісне формування складових поліфонічного слуху студентів-музикантів (див. Розділ 1). Впровадження експериментальної методики в навчальний процес відбувалося протягом трьох семестрів, кожному з яких відповідав відповідний етап.

Так, перший – мотиваційно-інформаційний етап проводився у II семестрі 2019-2020 н.р. Цей період пов'язаний з вимушеним використанням переваг дистанційної освіти в умовах пандемії COVID-19. Ряд методів та прийомів було адаптовано до реалій онлайн навчання. В свою чергу на двох наступних етапах експериментальну методику формування поліфонічного слуху студентів ми реалізовували як дистанційно, так і у мішаному форматі (заняття онлайн/офлайн).

Другий, рефлексивно-операційний етап охоплював I семестр 2020-2021 н.р. Відтак, ми мали можливість збагатити експериментальну методику й продовжити активно використовувати ті методи, які використовувалися на першому етапі.

Творчо-виконавський, заключний етап тривав протягом II семестру 2020-2021 н.р. Нами активно використовувати поряд з методами й різні форми: індивідуальні заняття, самостійна робота, майстер-класи.

До кожного етапу була визначена мета та завдання. Це допомогло під час розробки методів та методичних прийомів, а також використанні їх на кожному з етапів. Впровадження експериментальної методики передбачало забезпечення системності та послідовності формування компонентів структури поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю.

На першому, мотиваційно-інформативному етапі (II семестр, 2020р.) впровадження методики відбувалося у межах фахових дисциплін музичних факультетів педагогічних ВНЗ.

Метою *мотиваційно-інформативного* етапу формувального експерименту є розвиток мотивації майбутніх учителів музичного мистецтва до вивчення поліфонічних творів та їх якісного виконання, розширення обсягу інформації про жанри та види поліфонії.

Дана мета обумовила виконання таких *завдань*:

- сформувати зацікавленість та мотивацію студентів-музикантів музично-педагогічних факультетів до вивчення поліфонічних творів;
- розширити інформаційну обізнаність студента щодо жанру поліфонії;
- збагатити поняттєвий та музичний тезаурус майбутніх вчителів музики в галузі поліфонічного мислення .

Перший етап роботи ґрунтувався на принципах опори на європейський музично-історичний досвід та емоційної захопленості. При цьому провідною педагогічною умовою стало цілеспрямоване педагогічне керівництво розвитком поліфонічного мислення студентів. У процесі реалізації даної педагогічної умови доцільним стало застосування *пошуково-дослідницьких* методів, які характеризуються активізацією асоціативних зв'язків та аналогій, проблемністю, евристичністю, містять співставлення та порівняння. Зазначимо, що перший етап формування поліфонічного слуху відбувався у різних формах навчання. Але основною формою роботи залишалося індивідуальне навчання у фортепіанному класі. При цьому використовувалися адаптовані прийоми та методи, які входили до групи *артикуляційно-репродуктивних* методів: спів мелодії з інструментом (в унісон), внутрішній спів, попередній спів мотиву до виконання на клавіатурі, чергування гри по фразах.

Але новими для студентів стали колективні форми роботи, які проводились на заняттях з теоретичних дисциплін і поза аудиторний час. До

таких методів було віднесено *дискусійну платформу* «Поліфонія: класика чи тренд?», а також *авторські метод із застосуванням ІКТ* (вправи - «Ерудит», «PR-менеджер», «Батл композиторів-поліфоністів», «Поліфонічна тема», «Поліфонічний блогінг», «Дошка музичних оголошень» тощо). За нашими спостереженнями впровадження зазначених методів вплинуло на формування поліфонічного мислення студентів у площині традиція/сучасність, адже на заняттях використовувалися зразки поліфонічних творів різних епох.

Згідно другої педагогічної умови на цьому етапі передбачалося стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори. Реалізація цієї педагогічної умови супроводжувалася впровадженням *таких методів*: саморефлексії (театр емоцій, поліфонічна контактна імпровізація) та графічного методу (поліфонічний колаж твору). Дані методи ми використовували як на індивідуальних заняттях зі студентами, так і на групових заняттях з усіма студентами фортепіанного класу. До колективних форм роботи ми віднесли діяльність Студентської філармонії, участь в якій студентів тривала протягом всієї експериментальної роботи.

Спеціально для студентів з Китаю було створено виконавський «Портфоліо» поліфонічних творів. Ця ідея була підхоплена українськими студентами, тому таку форму роботи ми також включили до експерименту. Портфоліо збиралося протягом всього експерименту і мало висвітлити інтерес студентів до поліфонічних творів різних епох, твори з репертуару прослуханих та виконаних різними студентами поліфонічних творів. Ця форма роботи особливо сприяла асиміляції виконавського досвіду студентів з Китаю, оскільки вони не мали зовсім ніякого досвіду виконання поліфонічних творів.

На початку формувального експерименту (перший етап) зі студентами ЕГ було проведено дискусійну платформу «Поліфонія: класика чи тренд?». Попередньо радою студентського самоврядування було обрано 3 спікерів – студентів та запропоновано взяти участь викладачам фахових дисциплін. Після цього всім присутнім студентам було запропоновано взяти участь у закритому анкетуванні при виході з аудиторії.

За даними анкет було кількісно виявлено групу студентів, яким потребується докладати багато зусиль та управлень для вивчення поліфонічних творів. 22 % опитаних без особливого ентузіазму вивчають поліфонію (що є складовою програмових вимог). Велика кількість студентів зазначила, що не володіють прийомами та методами роботи, які потрібні для вивчення таких творів. 24 студенти відповіли, що їм бракує теоретичних знань.

Наголошуємо, що на мотиваційно-інформативному етапі роботи важливими є чинники, аксіологічний та компетентнісний підходи, принципи опори на європейський музично-історичний досвід та емоційної захопленості та педагогічна умова врахування спеціальної музичної підготовки студентів України і Китаю у формуванні поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.

Діяльність студентів з формування інтонаційно-гармонічного, тембрально-динамічного, артикуляційно-відтворювального та логіко-драматургічного компонентів поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики оцінювалася вербально та за допомогою балів (лекція 1 бал, семінар та практичне заняття (або заняття з основного інструменту) – 11 балів. Разом семестрове оцінювання досягнень студентів у вигляді залікових та екзаменаційних оцінок за ECTS. Методи, які були розроблені для експериментальної методики на першому етапі, заохочували та мотивували студентів до активної діяльності та сприяли зацікавленості студентів поліфонією.

На мотиваційно-інформаційному етапі використовувався авторський метод із застосуванням ІКТ, що містив методичні прийоми і вправи, зокрема: «Визначь поліфонічну тему», «Склади пазл», «Поліфонічний блогінг» та «Дошка музичних оголошень».

Спочатку нами було запропоновано методичний прийом - «Визначь поліфонічну тему». Цей прийом можна застосовувати під час дистанційного навчання, оскільки викладачем та студентами використовується програма

Learningapps. Використовуючи її, викладач просить студентів з'єднати комірки із заготовленими попередньо фрагментами аудіо (поліфонічна тема з інвенції, фуги, п'єси, тощо) та їх назву. Можна використовувати також різні варіанти, такі як: поєднати поліфонічну тему твору з прізвищем композитора, який його написав; або об'єднати два фрагменти поліфонічного твору, які подано у різних комірках. Також викладач може попросити майбутніх вчителів музики самостійно розробити у даній програмі завдання та за допомогою створеного опитування (щодо кращої роботи кожного зі студентів) в Google-формі провести взаємооцінювання студентами представлених завдань своїх однокурсників.

Схвальні відгуки отримала в процесі впровадження вправа - «Склади пазл». За допомогою ІКТ програм, викладач перетворює нотний аркуш з поліфонічним твором у пазли. Студенти повинні якомога швидше скласти картинку, визначити назву твору за допомогою візуального сприйняття та автора, або епоху. Дана вправа була сприйнята студентами дуже позитивно. Відтак навіть під час локдауну, студенти-музиканти онлайн виконували її. Такий вид роботи був можливий як на індивідуальних заняттях з фортепіано, так і на групових заняттях теоретичних дисциплін.

Використання в експериментальній методиці методичного прийому «Поліфонічний блогінг» вважаємо актуальним у зв'язку з популяризацією цього виду комунікації. Блогінг за короткий час став надзвичайно популярним серед молоді. Відтак, ми пропонуємо студентам уявити себе блогерами і записати коротке цікаве відео про зазначений викладачем поліфонічний твір, історію його написання, або ж теоретичний розбір чи аналіз його фрагменту. Також можна запропонувати студентам самостійно обирати твори відповідно до змісту фахових дисциплін «Основний інструмент», «Поліфонія», «Гармонія», «Теорія музики», «Історія музичного мистецтва» тощо. У відео варто зазначити композитора, який написав поліфонічний твір, можливо виокремити цікаві факти про нього, або його написання, епоху, цінність як для мистецтва в цілому, так і для слухачів зокрема. Бажано окреслити особливості

побудови, наявність видів поліфонії, зазначити методи (вправи, прийоми) технічного вправлення, які якісно можуть вплинути на техніку виконання твору, тощо).

Для створення відео можуть підійти Tik-tok, Movavi, та інші програми чи мобільні додатки. Після створення відео, студенти завантажують його для загального перегляду і під час проведення заняття в онлайн форматі надсилають в чат покликання. Студенти переглядають за наданими покликаннями відео своїх однокурсників. Після цього відбувається взаємооцінювання відповідно до зазначених пунктів у гугл-анкеті, яку створює викладач або група студентів. Її результати можна вивести у вигляді діаграми на екран, або просто оголосити.

«Дошка музичних оголошень» не залишила студентів байдужими. За допомогою дошки Padet (з використанням ІКТ), студенти або викладач розміщують різні варіанти відео-фрагментів виконання одного і того ж поліфонічного твору («Прелюдія і фуга C-dur» - виконують С.Ріхтер, С.Горовіц тощо). Студентам дається певна кількість часу на ознайомлення. Кожен висловлює свою думку щодо виконання того чи іншого піаніста. Визначають, який варіант інтерпретації поліфонії для них ближчий та чому. Складають план-схему свого виконання цього поліфонічного твору. Викладач пропонує (за наявності відео фрагментів) порівняти європейський і китайський фортепіанний досвід виконання поліфонічних творів та зробити аналіз. В кінці зі студентами проводиться рефлексія усно або письмово. Рефлексія має бути обов'язковою, адже це єдиний спосіб усвідомити власні переживання, враження, думки та асимілювати новий досвід.

Надзвичайно важливими для першого етапу формувального експерименту стали *адаптовані прийоми та методи, які входили до групи артикуляційно-репродуктивних методів*: спів мелодії з інструментом (в унісон), спів без інструменту, попередній спів мотиву до виконання на клавіатурі. Безумовно, зазначені методи не є новими, але вони виявилися дуже дієвими під час роботи над поліфонічними творами. Спів мелодії з

інструментом виконує багато функцій. Студент не тільки запам'ятовує мелодію, виправляє чистоту інтонування, але й розвиває слухові навички. Виконуючи поліфонічний твір, майбутній вчитель музики зможе фактурно виділити тему, не залежно від того, в якому голосі вона буде звучати.

Спів внутрішнім голосом викликав у студентів певні складнощі, оскільки при перевірці відповідно до тоніки відчувалися підвищення або пониження інтонації. Тобто студент починав співати тему поліфонічного твору в одній тональності, а закінчував в іншій. Оскільки підіграти мелодію на фортепіано заборонялося, то не всі студенти змогли справитися з цим завданням. Разом з тим, виконання цього завдання як виду самостійної систематичної роботи сприятиме поліпшенню якості слуху.

У методиці було використано адаптований метод Г.Нейгауза - чергування співу та гри по фразах (або такт співаємо – такт граємо), який студенти оцінили позитивно. Однак, його використання вимагало від студентів чільної концентрації уваги, адже часто вони захоплювалися грою на інструменті, або співом і забували чергувати види діяльності. Попередній спів мотиву до виконання на клавіатурі виконати було легше. Також позитивним моментом для студентів стало те, що після співу тієї чи іншої фрази поліфонічного твору вони мали змогу перевірити себе самостійно, визначити ті неточності, яких вони припустилися, або закріпити мелодію, яку вони проспівали.

Пошукові методи також були використані на першому етапі впровадження нашої експериментальної методики. Серед них: «Тематичне доміно» та «Поліфонічні карти». На наш подив, вони були сприйняті студентами чудово. Ми використовували їх як своєрідні розминки на заняттях, особливо у груповій формі занять класу викладача. Так, під час проведення «Тематичного доміно» студенти мали змогу не лише змінити вид діяльності, а й попрацювати над поліфонічним слухом та розвитком свого мислення.

Тематичне доміно заздалегідь розроблене викладачем у відповідності до поліфонічного твору, який вивчається. Кожен голос (інвенції, прелюдії,

фуги, п'єси, тощо) був розфарбований у різний колір, однак тема завжди позначалася одним кольором. Всім учасникам роздавалося по кілька карток (музичного тематичного доміно). Викладач включав поліфонічний твір перший раз для слухання, а за другим разом учасники мали скласти за допомогою доміно «ескіз» поліфонічного твору. Для цього вони використовували підготовні викладачем заготовки.

Поряд із методами та вправами, які було окреслено вище, ми використовували також **метод рефлексії**. На першому етапі апробували два прийоми - «Театр емоцій» та «Поліфонічну контактну імпровізацію».

«Театр емоцій» - відповідав принципу емоційної захопленості. Студентам пропонувалося після прослуховування відповідного поліфонічного твору або його фрагменту зобразити за допомогою міміки свою емоцію, яку викликала у них музика. На перший погляд просте завдання викликало у студентів проблеми з проживанням, розкриттям та демонстрацією своїх емоцій. Деякі студенти спочатку відмовлялися виконувати його, але згодом змінили свою думку. До прикладу: «Інвенція F-dur» Й.С.Баха викликала у студентів схожі відчуття, пов'язані з радісними емоціями. Свої відчуття описували, використовуючи такі слова: сонячно, позитивно, впевнено, заповзято, мотивуюче, тощо. В свою чергу, використавши для слухання фрагмент «Фуги f-moll» Й. Баха, відповіді студентів щодо емоцій здебільшого стосувалися суму, відчаю. Під час слухання твору 5 студентів порівняли терцеві фрази у правій руці зі сльозами, схлипуваннями, втратою.

Апробація «Поліфонічної контактної імпровізації» на практичних заняттях відповідно до нашої експериментальної методики проходила наступним чином. Студентам давали слухати поліфонічний твір (або вони його попередньо прослухали). Викладач зазначав, що кожен голос відповідає різнокольоровим стрічкам (До прикладу: тема проводиться в першому голосі – жовта, в другому – червона, в третьому голосі – синя). Студенти можуть використовувати також частинки різнокольорового матеріалу або шарфи. Під час слухання поліфонічного твору майбутні вчителі музики, використовуючи

той чи інший колір стрічки (який відповідає відповідному проведенню теми в тому чи іншому голосі), створюють імпровізацію через рухи.

Використання контактної імпровізації спрямовано на вираження поліфонічної музики через пластику тіла з використанням кольорового визначення основної теми, яка звучить у різних голосах. Зазначимо, що даний прийом став доволі несподіваним для студентів. Виразатися пластичними рухами не притаманно піаністам. Особливу складність при виконанні завдання відчували студенти з Китаю. Разом з тим, це був ще один спосіб навчити студентів слухати голосові лінії, запам'ятовувати їх та відтворювати логіку розвитку музичного твору.

Не менш дієвим стало використання *графічного методу*. Використання прийому «Поліфонічний колаж» було цікавим та своєрідним. У ході його використання на першому етапі студенти створювали колаж поліфонічного твору в групі або індивідуально. Перелік поліфонічних творів, які викладач пропонував студентам, був створений у відповідності до фахових дисциплін, що вивчалися студентами та відповідно до змісту робочих навчальних програм. Відтак, на плакаті студентами створювалися колажі поліфонії за допомогою вирізаних різнокольорових геометричних фігур, які відповідають тим чи іншим видам поліфонії. (До прикладу: трикутник – підголоскова, ромб – контрастна, круг – імітаційна поліфонія). Студенти креативно підходили до виконання такого завдання. Самостійно змінювали кольори фігур, пояснювали свій вибір. Дехто намагався виконати це завдання у графічному редакторі.

У кінці II семестру 2020 року для перевірки результативності експериментальної методики першого етапу нами було використано тести, проведено майстер-класи за участю студентів та «Студентської філармонії», під час яких вони демонстрували свої вміння виконували поліфонічні твори на сцені перед своїми однокурсниками та ділилися враженнями.

Оскільки проведення першого етапу експериментального дослідження відбувалося у дистанційному форматі через поширення COVID – 19, то «Студентська філармонія» проводилися у онлайн форматі на платформі

Google meet у реальному часі. Студентам було надіслано електронні запрошення, пароль та посилання.

Отже, на основі розроблених критеріїв, показників (які окреслено у параграфі 3.1) та даних формувального експерименту після проведення першого етапу нами було підведено діагностичний зріз за означеними критеріями та показниками сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів України та Китаю в процесі фортепіанного навчання.

Таблиця 3.8

Рівні сформованості поліфонічного слуху за всіма критеріями в кінці першого етапу формувального експерименту (ЕГ).

Рівні	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
Критерії	Абс	%	Абс.	%	Абс.	%	
<i>Інтонаційно-евфонічний</i>	10	29,4	17	50	7	20,6	1,9
<i>Тембрально-динамічний</i>	4	11,7	21	61,7	9	26,6	2,1
<i>Артикуляційно-репродуктивний</i>	5	14,5	19	56	8	23,5	2
<i>Логіко-архітектонічний</i>	7	20,5	20	59	7	20,5	2,1
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	7	19	19	56,4	8	23,5	2

Показники кожного рівня подано у порівняльній діаграмі на рисунку

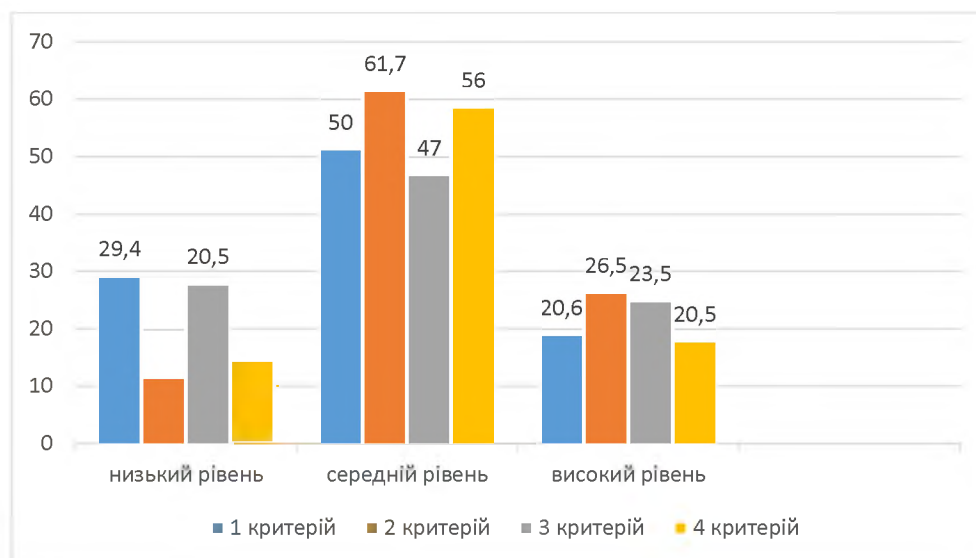


Рис 3.5. Рівні сформованості поліфонічного слуху за всіма показниками 4 критеріїв у %

Порівняємо результати констатувального та першого зрізів за усіма показниками інтонаційно-евфонічного, тембрально-динамічного, артикуляційно-репродуктивного, логіко-архітектонічного критеріїв. Як видно з діаграми, найкращі зміни відбулися з поліфонічним слухом студентів ЕГ за тембрально-динамічним та логіко-архітектонічним критеріями. Для кращого виявлення змін, які відбулися після проведення першого етапу експериментальної методики у ЕГ та КГ представимо його у вигляді таблиці.

Всі подальші таблиці і підрахунки представлено відповідно до чисельності груп, де ЕГ – 34 особи та КГ - 34 особи. Важливо зазначити, що і поділ студентів відбувся за рівнями. Для полегшення підрахунків порівняння даних ми поділили результати констатувального зрізу, відповідно, в контрольній та експериментальній групах. Це призвело до невеликих змін у процентному показнику, але загальна картина не змінилась.

Таблиця 3.9.

Порівняльна таблиця результатів діагностики середніх значень сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю на першому зрізі за всіма критеріями в ЕГ (34) та КГ (34)

Групи	ЗРІЗ	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
		Кількість учнів	%	Кількість учнів	%	Кількість учнів	%	
ЕГ	Констатувальний	12	35,3	17	50	5	14,7	1,8
	Перший	7	20,5	19	56	8	23,5	2
КГ	Констатувальний	12	35,3	17	50	5	14,7	1,8
	Перший	11	32,3	18	53	5	14,7	1,8

Як бачимо з наведеної таблиці за середнім значенням чотирьох критеріїв, кількість студентів низького рівня в ЕГ зменшилася на 5 особи, в той час як в КГ кількість не змінилася. Зменшення кількості осіб низького рівня сприяло збільшенню середнього та високого. Так, в експериментальній групі середній рівень сформованості поліфонічного слуху показали 19 майбутніх учителів музики, що на дві особи більше за показники на констатувальному етапі. Якісно змінився рівень з 50 % до 56% від загальної кількості опитаних студентів (34 осіб).

У свою чергу кількість осіб високого рівня після впровадження експериментальної методики зросла з 5 до 8 осіб. У контрольній групі також відбулись зміни, один студент з низьким рівнем перейшов до середнього.

Рефлексивно-операційний (другий) етап апробації експериментальної методики проводився протягом I семестру 2020-2021 н.р. зі студентами 4 курсів. На цьому етапі нами було використано методи з усіх 4 груп. Ефективність роботи на даному етапі залежала від індивідуальних та самостійних форм навчання. Велике значення мало проведення майстер-класів за участю студентів України та Китаю, а також запрошених викладачів з інших ВНЗ України. Не менш важливим було проведення «Студентської філармонії», де студенти мали змогу продемонструвати свої технічні навички та виконати твір на публіці.

Метою рефлексивно-операційного етапу стало формування усіх чотирьох компонентів поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.

Спираючись на принцип творчої рефлексії, ми впровадили педагогічну умову – практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання. Реалізація даної умови спрямовувалася на майбутню практичну діяльність студентів і вимагала застосування усіх методів, використаних раніше, а також нових. Так, з групи *пошуково-дослідницьких методів* було застосовано прийоми та вправи: «Ерудит», «PR-менеджер», «Батл композиторів-поліфоністів» (досвід/сучасність); *група методу рефлексії з арт-терапевтичними прийомами* збагатилась прийомами «флюїд-арт», «Гедлайнер – ритм», «Штриховий поліритміст», а також вже відомими «арт-психологічна графіка», «картина поліфонічного твору».

Артикуляційно-репродуктивні методи другого етапу збагатились такими новими: метод імпровізації (вокальна, інструментальна, штрихова, «запитання-відповідь»), метод підбору акомпанементу до поліфонічного твору, звукової ілюстрації з вербальною характеристикою, метод деталізованого аналізу тембрально-динамічних градацій у тексті поліфонічного твору. Не менш дієвими на другому етапі впровадження експериментальної методики були вже знайомі нам адаптовані прийоми: спів мелодії за інструментом, попередній спів мотиву до виконання на клавіатурі.

Розглянемо детальніше запропоновані методи та методичні прийоми. На рефлексивно-операційному етапі нами було апробовано «Ерудит» групи методів з використання ІКТ. У ході впровадження, за допомогою програми Kahoot було розроблено питання та вірні відповіді для закріплення студентами теоретичного матеріалу з поліфонії. Отримавши логін і пароль, вони долучалися до програми і грали в гру, використовуючи свої гаджети. Ми пропонували використовувати «Ерудит» в умовах офф-лайн та он-лайн навчання, оскільки апробація його є гнучкою. Як правило, пропонували застосовувати його в заключній частині заняття. Студентам експериментальної групи сподобався такий вид діяльності, оскільки вони мали право заходити в програму під вигаданим ім'ям. Відтак, студент не відчував психологічного напруження і міг бачити свій результат, не називаючи себе.

Коли закінчується таймінг відповідей на питання, викладач виводить на екран результати. Відповідно, програмою визначаються студенти, які дали найбільше вірних відповідей та посіли 1, 2 і 3 місця.

Щоб отримати фідбек, ми запропонували студентам відповісти на кілька питань анонімної анкети. Так ми виявили, що більшість студентів відчують менший тиск та напруження під час відповідей на питання, які були запропоновані під час використання методу «Ерудит», якщо не зазначають свої імена в програмі. Також фактором ризику був час (20 секунд), протягом якого потрібно було виділити вірну відповідь. Використовуючи цей метод перший раз, ми попросили вказати реальні імена студентів. На наступний раз (в той самий день), студент мав можливість використати вік. Результат був вражаючим. У відсотковому відношенні за другим разом вірних відповідей студентів було на 20 % більше. Таким чином зазначимо, що для частини студентів така альтернатива допомагає проявити себе та показати реальний рівень знань, мінімізувати психологічний дискомфорт. Такий вид роботи широко використовувався на заняттях класу викладача фортепіано, в умовах самостійної роботи та у вигляді індивідуальних завдань в класі фортепіано. Практика показала: теоретичні знання, розуміння студентами основ поліфонії та історичних даних про етапи розвитку поліфонії в музиці, сприяли розвитку поліфонічного мислення, що, в свою чергу, впливало на розвиток поліфонічного слуху.

Велику популярність серед майбутніх вчителів музики протягом проведення формувального експерименту здобув метод «PR-менеджер». Його мета - викликати інтерес серед студентів до вивчення, виконання, реклами та пропагування поліфонічних творів. Студентам було запропоновано уявити себе PR-менеджерами музичної компанії, яка займається популяризацією поліфонічних творів. Їм потрібно було розробити дизайн рекламного плакату, зняти коротке відео-рекламу (розмістити його у соціальних мережах) та відеозапрошення (зробити анонс) про «Студентську філармонію», в концерті якої брали участь студенти 1-4 курсів кожного місяця. Музичний репертуар

складався з поліфонічних творів композиторів різних епох відповідно до програмних вимог.

На цьому етапі також використовувався «Батл композиторів-поліфоністів» (досвід/сучасність). Він ґрунтувався на принципі опори на європейський музично-історичний досвід. Його суть полягала в тому, щоб знайомити студентів з поліфонічними зразками музичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів. Протягом навчання офф-лайн ми проводили його у форматі ток-шоу. Під час дистанційного навчання «Батл композиторів-поліфоністів» (досвід/сучасність) впроваджувався у форматі студентсько-викладацької рубрики. Попередньо були підготовані відкриті провокаційні питання, на які відповідали студенти і викладачі. Вони ділилися музичним досвідом, обґрунтовувати/відстоювали свою точку зору, тощо. Для проведення цього виду роботи студентам пропонувався репертуар з поліфонічних творів різних епох. Слухання великого обсягу поліфонії різних стилів, виконання та аналіз, а також дискусії на музикознавчі теми після виконання поліфонічних творів, все це сприяло збагаченню слухацького досвіду, досвіду виконання та аналізу.

Не менш цікавим для студентів, але складним для застосування та виконання, став методичний прийом «Аукціон». Студентам пропонували лоти – нотні збірки поліфонічних творів українських та європейських композиторів, а також твори китайських авторів. Лот «купував» той студент, який виконає найбільше творів композитора, збірку якого він хоче отримати. Щоб майбутні вчителі музики мали можливість підготувати відповідний поліфонічний репертуар, попередньо їм був оголошений список авторів поліфонічних творів, які можна використовувати як «оплату». Можна замість виконання творів напам'ять студентам запропонувати прочитати з листа якомога більше поліфонічних творів зі збірки-лота. Такий методичний прийом виконував декілька функцій: мотивував до отримання збірки, що у майбутньому ймовірно допоможе у професійній діяльності; сприяв підвищенню інтересу до опанування нових поліфонічних творів. На нашу думку, особливо важливим

це стало студентам з Китаю, досвід виконання поліфонічних творів яких є надзвичайно малим.

З метою розвитку емоційної складової мотивоційно-емоційного компоненту поліфонічного слуху, був застосований методичний прийом «арт-психологічна графіка». Ми виходили з того, що емоційно сприйнявши поліфонічну музику, її візуально можна зобразити, створивши своєрідну поліфонічну «кардіограму». Для цього ми використали досвід мистецької освіти Польщі, у якій активно використовують психомузику. Ми спробували адаптувати їх досвід і в своєму методі використати графічні знаки: крапки, кружечки, завитушки, лінії, зигзаги, тощо. Таким чином студент без запису нот, графічно міг створити арт-психологічну графіку поліфонічного твору, який сприймався. Для прикладу студентам ми пропонували зробити це завдання слухаючи наступні твори: Л. Грабовського «Чотири двуголосні інвенції» (одна на вибір), М. Скорика «24 Прелюдії та фуги» (три твори на вибір), Й. Баха «Прелюдії та фуги» з I ДТК (дві на вибір викладача або студентів).

Не менш цікавим став метод створення картини поліфонічного твору, відповідно до пережитих емоцій студентами під час його слухового сприймання. Цей методичний арт-терапевтичний прийом застосовувався у рамках додаткових творчих занять у класі фортепіано. Зазначимо, що викладачам класу фортепіано довелось створювати спеціальні умови за часом і місцем для проведення даного виду робіт. Студентам потрібно було не тільки відчувати поліфонію у кольорах, представити музичні лінії за допомогою текучих фарб, але й відчувати композицію твору. Для цього в даному методі ми використали та адаптували сучасну техніку арт-терапії – акрилову заливку флюїд-арт.

Дана техніка набула поширення в Україні порівняно недавно. Це новий вид абстрактного живопису, де фарба тече по полотну і створює колірні ефекти. Як правило використовується акрилова фарба. Спочатку викладач вмикав для слухання поліфонічний твір. Студенти уважно слухали його.

Потім їх знайомили з технікою нанесення фарб на тканину. Студентам пропонували обрати кольори і почергово вилити їх в одну ємкість (маленький стаканчик як правило). Потім викладач включав знову музичний твір, студенти перевертали стаканчик з фарбами і в довільному форматі поступово виливали її на полотно.

Таким чином ми мали змогу прослідкувати емоційне сприйняття поліфонічного твору через адаптацію флюїд-арту та провести рефлексію. Оскільки флюїд-арт ближчий до абстракції, де потрібно бачити силует, відчувати колір (у нашому випадку - відчувати колір музики та композицію), то саме цю техніку ми вирішили поєднати зі створенням картини поліфонічного твору.

Важливо наголосити на тому, що для даного виду методичних прийомів фокусом уваги стає не результат, а процес – слухання, вибір кольору, емоційність нанесення фарб, вибір послідовності тощо. Уміння співставляти голосоведення з певною кольоровою асоціацією сприяє цілісному сприйняттю форми, впливає також на розвиток логіко-архітектонічного компоненту поліфонічного слуху.

На другому етапі формувального експерименту ми використали також вправу «Гедлайнер – ритм». Їого суть полягає в тому, що студенти простукують ритмічний малюнок кожного голосу поліфонічного твору почергово, а потім у поєднанні (1 голос – стаканчик, 2 – ложки, хлопками в долоні можна простукувати ритм 3 голосу). Хочемо зосередити увагу на тому, що в залежності від різних способів простукування ритму кожного з голосів студенти по-різному сприймають забарвлення немuzичних звуків. Потім ми пропонували студентам простукати різні ритмічні малюнки 2 голосів одночасно чергуючи (До прикладу: перший голос - ритм стаканчиком пропонували поєднати з ритмічним малюнком третього голосу, який вистукували ложкою; ритмічний малюнок другого голосу студенти поєднували з виконанням третього, перший з другим, тощо). Мета даної вправи - не тільки ритмічне вправляння (відчуття поліритмії), але і сприйняття

2х-3х голосів на рівні ритмічно-звукового сприйняття та формування тембрально-динамічного компоненту поліфонічного слуху.

Використання методичного прийому «Штриховий поліритміст» на другому етапі у студентів викликало труднощі. Його суть полягала в тому, що студент грав 2 теми у поліфонічному творі однією рукою, але різними штрихами (1 і 2 голос – правою, 3і4, або 2і3 – лівою по чергово). Відтак ми зазначили певну координаційну проблему у студентів при виконанні цього завдання. Як правило майбутнім вчителям музики на початку важко було диференціювати два голоси в одній руці і зіграти їх різними штрихами. Однак вже наприкінці рефлексивно-операційного етапу студенти чудово справлялися з виконанням завдання.

Чудові враження у студентів залишилися також від музичної гри «Музичні горнятка». Його використання у практичній діяльності звісно потребує тривалої підготовки, але результат того вартує. Студентам пропонується зіграти невеликі фрагменти повного поліфонічного твору. Спочатку вони наливають воду у скляні стаканчики. Колір води – відповідає тому чи іншому поліфонічному голосу. Висота звучання (до, до дієз, ре.....) залежить від кількості води та наповненості стаканчика. Коли всі підручні засоби готові, студенти намагаються зіграти невеликий фрагмент поліфонічного твору, або теми використовуючи немусичні звуки. Така гра пропонувалась не як обов'язковий прийом, а швидше як корисна розвага, особливо в умовах онлайн навчання.

Всі попередні методичні прийоми, на наш погляд, є важливими, цікавими, проте додатковими до основних - групи артикуляційно-репродуктивних методів, які ми традиційно вважаємо провідними, особливо в процесі фортепіанного навчання. З них на другому етапі ми додали такі: метод імпровізації (вокальна, інструментальна, штрихова, «запитання-відповідь»), метод підбору акомпанементу до теми поліфонічного твору, спрощення поліфонічної фактури, вербальна характеристика основних тем, метод

деталізованого аналізу тембрально-динамічних градацій у тексті поліфонічного твору, а також вправа «Жонглер».

Розглянемо кожен з них детальніше. Метод імпровізації не є новим, однак ми спробували його видозмінити. Спочатку студентам було запропоновано створити вокальну імпровізацію на музичний твір «Жарт» Й.С. Баха (використовуючи версію, виконану хором Турецького). Опісля студенти спробували заспівати фрагмент фуги c-moll Й. Баха з I тому ДТК. Такий експеримент сподобався студентам, однак вимагав багато вправлянь. Інструментальна ж імпровізація полягала в тому, щоб посилити співпрацю студентів-піаністів зі студентами, основним фахом яких є інші музичні інструменти.

Також важливим було відчутти різні тембри голосів у поліфонічному творі за рахунок виконання на різних інструментах. Так, студенти об'єднувалися у тріо та квартети і кожен грав той чи інший голос поліфонії на своєму інструменті. Цей метод викликав яскраві враження та запам'ятався студентам. Штрихова імпровізація була схожа на інструментальну, однак студентам потрібно було грати голоси поліфонічних творів різними штрихами. До прикладу: перший голос грають на фортепіано штрихом *staccato*, другий голос – на акордеоні *marcato*, третій може виконувати скрипка на *legatissimo*. Важливо, аби студент-піаніст збагачував свій слуховий досвід різноманітністю звучання однаковим мелодій в різних тембрах, штрихах та динаміці.

Другою частиною цього методичного прийому була штрихова імпровізація в одному творі одним студентом на фортепіано. Тембральне багатство інструменту фортепіано залежить від артикуляції виконавця. Саме тому вправляння з такими прийомами сприяє формуванню тембрально-динамічному компоненту поліфонічного слуху.

Тепер розглянемо адаптовані форми імпровізації (за О. Горожанкіною), які використовували на другому етапі. Серед них:

- спів нотами запитання-відповідь. Її суть полягає у тому, що один студент створює мотив (фразу) – запитання, а інший – мотив (фразу) – відповідь. Інший варіант – одноосібне виконання завдання. Ця форма роботи дозволяє використовувати не тільки всі теоретичні поняття курсу (види ладів, метро-ритмічні формули, інтервали, мелізми тощо), але і формувати складові поліфонічного слуху студентів-піаністів;

- інтонаційне повідомлення - наступна форма імпровізації. Вона реалізується таким чином. Один студент наспівує фразу не називаючи ноти, а інший відтворює (записує) мелодичний уривок нотами. Позитивним моментом використання «інтонаційного повідомлення» на практиці є те, що при такому виконанні завдання перший студент контролює правильність сольфеджування;

- діалог – більш розвинена форма імпровізації нотами. Вона спрямована на досягнення образної єдності або протилежності думок. Вона допомагає зрозуміти речитативно-декламаційний тип інтонації поліфонічного твору. Як варіант, можна запропонувати поєднати з сольною вокальною імпровізацією.

Поряд з методом Г. Нейгауза, який застосовувався на першому етапі (чергування співу та гри по фразах або тактам), на другому етапі нами було використано роботу над мелодією та гру-вслуховування, тобто програвання мелодій з виразним інтонуванням на індивідуальних заняттях з основного інструменту – фортепіано.

Не менш важливим стало виконання на фортепіано акомпанементу і співу мелодії вголос і «про себе». Виконання такого завдання дуже сподобалося студентам та урізноманітнювало їхню діяльність на занятті. Також ще один методичний прийом – створення мелодій, інтонацій на основі вербального тексту був апробований у ході формувального експерименту. Студенти застосовували свою креативність для виконання завдань з використанням зазначеного методу. Також хороші відгуки були у студентів з використанням методу рельєфного програвання мелодії по звукам, а акомпанемент - на рр.

Отже, інтонаційну складову поліфонічного слуху майбутніх учителів музики ми розвивали не тільки на заняттях та у фортепіанному класі, але й на інших фахових дисциплінах – камерний ансамбль, акомпанемент.

Для формування поліфонічного слуху не менш важливим є слуховий аналіз. Слуховий аналіз, залежно від мети, може відбуватися на різних заняттях. Так, аналіз форми поліфонічного твору, аналіз логіки розвитку окремих голосів, гармонічної послідовності бажано здійснювати щоразу, як починається робота над новим поліфонічним твором.

Разом з тим слуховий аналіз можна застосовувати для створення поліфонічних форм. Так, адаптувавши одну з форм роботи (за Г. Беяновою), ми спробували використати її для формування складових поліфонічного слуху студентів музичних факультетів. Студентам було запропоновано записати одноголосний диктант, що виконаний з оригінальним гармонічним супроводом, а потім на основі цього написати канон, або придумати другий голос, використавши різні види поліфонії. Зазначимо, що саме одночасне поєднання горизонталі і вертикалі надає можливість «постійно накопичувати досвід отриманих стійких гармонічних уявлень у рамках переважно мелодичних форм роботи» [Беянова Одноголосний диктант].

Цікавою і важливою формою роботи став підбір акомпанементу на слух до одного з голосів поліфонічного твору, або основної теми поліфонії. Перед студентами ставилося завдання не просто підібрати доцільну гармонію, але й акомпанувати на слух. Така вправа на початку другого етапу викликала у студентів певні труднощі, однак по завершенню I семестру, студенти з задоволенням її виконували.

Подібним, але принципово іншим і більш дієвим, на наш погляд, стало використання методичного прийому спрощення поліфонічної фактури. Це дозволило студентам структурувати поліфонічний твір за допомогою функцій (акордів) та швидше вивчити напам'ять, а також розвинути слухові навички та вміння, прослідкувати гармонічну послідовність та логіку розвитку голосів.

Такий прийом сприяє водночас формування інтонаційно-гармонічного та логіко-архітектонічного компонентів поліфонічного слуху.

Адаптований метод вербальної інтерпретації активно впроваджувався на цьому етапі як на індивідуальних так і на групових заняттях. Суть його полягає в тому, щоб за допомогою слів викладач та студент могли описати мелодію. Вони обирають слова-характеристики поліфонічного голосу. До прикладу: «теплий», «холодний», «м'який», «матовий», тощо). Потрібно дібрати якнайбільше слів, якими можна описати мелодію поліфонічного твору. Такий підхід допоможе виявленню емоційного, тембрального забарвлення звукового полотна, а також сприятиме артикуляційній точності у відтворенні звуку.

Найважливішою формою роботи зі студентами залишилися, як і на попередньому етапі, індивідуальні заняття. Разом з тим, увага приділялася організації самостійної роботи студентів. Так, однією з форм самостійної творчої роботи стали майстер-класи, які були орієнтовані на розкриття особливостей та своєрідних особливостей виконання поліфонічних творів в Україні та Китаї. Фокус уваги було спрямовано на європейський музичний досвід та взірці поліфонічного мистецтва.

«Студентські філармонії» протягом проведення другого етапу експериментальної методики проводилися не тільки в кінці другого етапу. Нами було запропоновано використовувати таку форму раз на місяць, де студенти виконували поліфонічні твори на тому етапі роботи та готовності, який був на даний момент. Студенти виконували поліфонічні твори з нот чи напам'ять. Таким чином студенти могли відчути себе не тільки учасниками концерту, але й побачити рівень фахового зростання.

Кожному студенту було запропоновано створити своє «Портфоліо» (електронний варіант) в якому були збережені фрагменти відео з «Студентських філармоній», майстер-класів, у яких студент брав активну участь, відео- та аудіо- записи, які було зроблено на різних етапах вивчення поліфонії та роботи над твором, тощо. В особисте «Портфоліо» студента також

додавалися в письмовій формі поради студентів-колег, які слухали виконання студента.

Робота в групах теж займала чільне місце. Навіть в умовах локдауну студенти мали можливість працювати в групах, створювати мистецькі проекти на основі принципів врахування принципу опори на європейський музично-історичний досвід та емоційної захопленості та демонструвати їх у реальному часі будучи присутніми на онлайн заняттях (платформа Google meet).

Підсумком проведення другого етапу стала робота над наповненням індивідуального «Портфоліо» студента, студентська філармонія, майстер-класи та робота над творчим проектом «Поліфонічні твори вітчизняних та європейських композиторів :від теорії до практики» та тестові завдання.

Весь рефлексивно-операційний етап методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю був зорієнтований на особистісно-діяльнісний підхід до процесу навчання на основі принципу творчої рефлексії. Педагогічною умовою даного етапу стала праксеологічна спрямованість опанування поліфонічними творами в процесі фортепіанного навчання шляхом застосування методів рефлексії з арт-терапевтичними прийомами та адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних методів.

По закінченню другого - рефлексивно-операційного - етапу формувального експерименту, було здійснено діагностувальний зріз методами, що застосовувались на констатувальному та наприкінці першого, мотиваційно-інформативного, етапу.

Опрацювавши математичні дані формувального експерименту після проведення другого зрізу, підведемо підсумки за рівнями сформованості поліфонічного слуху студентів курсів музичних факультетів за всіма критеріями.

Таблиця 3.10

Рівні сформованості поліфонічного слуху за всіма критеріями в кінці другого етапу формувального експерименту (ЕГ).

Рівні	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
Критерії	Абс	%	Абс.	%	Абс.	%	
<i>Інтонаційно-евфонічний</i>	11	16,2	34	50	23	33,8	2,2
<i>Тембрально-динамічний</i>	7	10,3	33	48,5	28	41,2	2,3
<i>Артикуляційно-репродуктивний</i>	10	14,7	31	45,6	27	39,7	2,3
<i>Логіко-архітектонічний</i>	8	11,8	30	44,1	30	44,1	2,3
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	9	13,2	32	47,1	27	39,7	2,3

Показники кожного критерія відповідно сформованості поліфонічного слуху студентів подано після 2 зрізу у порівняльній діаграмі на рисунку

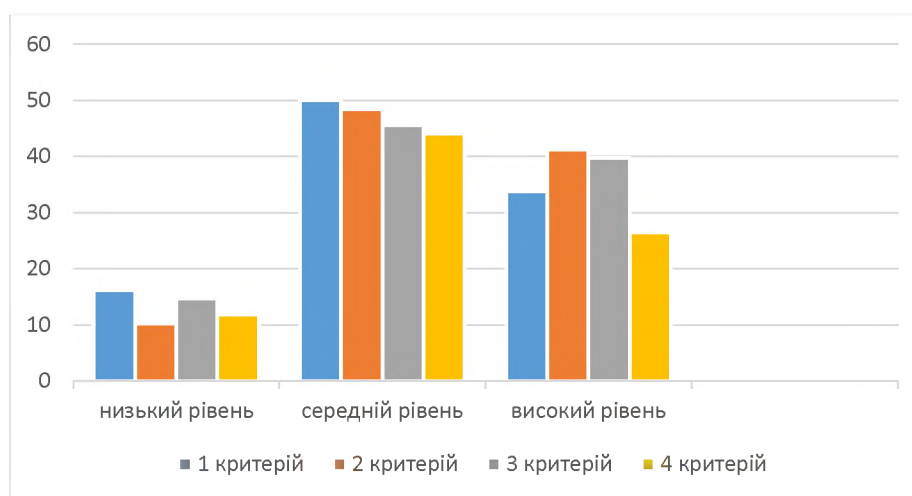


Рис.3.6 Рівні сформованості поліфонічного слуху за всіма показниками 4 критеріїв у %

Відповідно до даних математичної статистики порівняємо результати констатувального та другого зрізів за усіма показниками зазначених у параграфі 3.1. критеріїв формування поліфонічного слуху студентів музичних факультетів. Відтак, представимо його у вигляді таблиці 3.11.

Таблиця 3.11.

**Результати діагностики середніх значень сформованості
поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю на
другому зрізі за всіма критеріями в ЕГ та КГ**

Групи	ЗРІЗ	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
		Кількість учнів	%	Кількість учнів	%	Кількість учнів	%	
ЕГ	Констатувальний	23	33,8	34	50	11	16,2	1,8
	Другий	9	13,2	32	47,1	27	39,7	2,3
КГ	Констатувальний	23	33,8	34	50	11	16,2	1,8
	Другий	18	26,5	37	54,4	13	19,1	2

За середнім значенням чотирьох критеріїв поліфонічного слуху майбутніх вчителів України та Китаю, відповідно до даних математичної статистики кількість студентів низького рівня в ЕГ зменшилася і вкінці другого етапу становила лише 9 осіб. В свою чергу, в КГ кількість осіб зменшилася лише на 3 студентів. Кількість студентів середнього рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики в експериментальній групі у відсотковому відношенні після другого зрізу становила 47,1 % від загальної кількості опитаних. В свою чергу, в контрольній групі залишилася майже без змін. Кількість студентів високого рівня після впровадження експериментальної методики у ЕГ зросла до 27 осіб, а у контрольній групі складала всього 13 студентів.

Третій етап тривав протягом II семестру 2020-2021 навчального року. Протягом цього періоду ми продовжували впроваджувати вже знайомі методи, які апробували на першому та другому етапах. На *творчо-виконавському етапі* нами було використано методи, вправи та прийоми зі всіх груп методів. Таке комплексне їх використання сприяло збагачено експериментальної методики.

На цьому етапі було використано методичні прийоми із застосуванням ІКТ, серед яких «Визначи поліфонічну тему», «Кавер-композитори» та «Кліпмейкер». Цікавим для студентів виявився метод

«Музичного лото». Позитивні відгуки отримали вправа «Мистецтвознавець», однак найбільш неординарним виявився метод «Нитка емоцій» на основі сучасної нетрадиційної техніки малювання. Групу артикуляційно-репродуктивних методів на заключному етапі доповнили вправи «Динамічний актор», «Дует» та урізноманітнення варіантів вже відомих методів, які використовувалися на попередніх етапах. Зокрема ускладнення методичного прийому «Діалог».

Вправа «Визначи поліфонічну тему» здійснювалась у природніх умовах навчального процесу музичних факультетів (дистанційного та офф-лайн) з використанням програми Learningapps. Використовуючи його, викладач попередньо створював завдання у зазначеній програмі, а на занятті студенти поєднували комірки із заготовленими фрагментами аудіо (поліфонічна тема з інвенції, фуги, п'єси, тощо) та її назву. Як варіант ми розробляли завдання, в яких потрібно було з'єднати поліфонічну тему з прізвищем композитора, або назвою епохи. Ця вправа була ускладнена новим репертуаром з поліфонічних творів XX століття та творами українських композиторів.

У переліку методичних прийомів вперше було використано методичний прийом «Кавер-композитори» для розвитку тембрального відчуття голосів поліфонії та вміння в подальшому використати ці навички для виконання поліфонічного твору на фортепіано. Даний метод схожий до інструментальної імпровізації, однак у ньому використовуються ІКТ програми. Студентам пропонується змонтувати аудіо, де 1 голос – виконує віртуальна скрипка, 2 голос – труба, 3 голос – фортепіано, тощо. Студентам пропонується в онлайн програмах накладати треки різних голосів один на один з одночасним звучанням, або в програмах, де можна прописувати партії нотами для різних інструментів і створювати аудіо-композиції, або фрагменти.

Адаптованим методом (за Р. Шпіца) є методичний прийом «Кліпмейкер». Студенти об'єднуються у невеликі групи 3-4 осіб в залежності від кількості тем у поліфонічному творі. Кожен з учасників вивчає свій голос (один з голосів поліфонії) і записують на відео. Спираючись на методичні

розробки вчителя музики гімназії М. Драгоманова у сфері монтажу відео, студенти створюють кліп, в якому одночасно звучать відео кожного учасника групи та його тема з поліфонічного твору, виконана вокально. Також вони добирають фоновий відеоряд (відповідно до свого емоційного стану та сприйняття музичного твору). Виходить тріо (якщо 3-х голосна поліфонія) дует (якщо 2-х голосна), квартет – якщо студенти виконують вокально чотириголосну фугу.

Мета даного методу не лише у технічній компетентності студентів, яка є вимогою часу, але і відчуття різних тембральних відтінків кожного голосу поліфонії виконаного голосом для кращого відтворення на фортепіано. Зазначимо, що особливо важливим такий методичний прийом є для китайських студентів, адже досвіду співати поліфонічне багатоголосся в них майже немає. Вивчення тем, запис власного співу, монтаж, а потім прослуховування готового музичного твору сприяють розвитку внутрішнього слуху, можливості чути водночас декілька голосів і тримати власну музичну лінію. Такий вид роботи є важливим творчим етапом перед тим, як почати вивчення твору самостійно на фортепіано. Охоплення слухом всі поліфонічні голоси-партії сприяє формуванню всіх компонентів поліфонічного слуху.

Також на даному етапі апробації експериментальної методики формування поліфонічного слуху було використано метод детального аналізу тембрально-динамічних градацій у тексті поліфонічного твору, а також творча вправа, яка полягала в тому, що студентам було запропоновано кілька тем, до яких їм потрібно було створити мелізми та мелодичні прикраси, які характерні для поліфонічної музики.

На третьому етапі ми продовжили використовувати «діалог» – більш розвинену форму імпровізації нотами, однак дещо її ускладнили. Застосування вправи допомогло студентам зрозуміти речитативно-декламаційний тип інтонації поліфонічного твору. Як варіант, ми пропонували поєднати її з сольною вокальною імпровізацією та без підготовки створювати мелодію-думку, мелодію-настрій, мелодію-образ на діатонічній основі, а надалі – з

елементами хроматизмів, використовуючи хроматичні прохідні та допоміжні звуки. Студентам сподобалася така форма роботи, хоча вона була для них незвичною. Така вправа використовувалась також для створення різних типів поліфонії, зокрема – підголоскової, контрастної та імітаційної.

Важливою була робота з внутрішнім слухом студентів. Пропонувалась вправа до виконання: один студент співає з нот поліфонічний голос, а інший мисленнєво «добудовує» другий голос, активізуючи внутрішній слух. За другим разом вправа виконується двоголосно. Поступово ми ускладнювали дану вправу і переходили від фрагментарного до постійного двоголосся та триголосся. В класі фортепіано цю вправу виконували дещо інакше. Один голос студент грає, інший співає вголос, або внутрішнім слухом. Найскладнішим для студентів, особливо китайських, виявилось виконання твору з виразними цезурами в кожному голосі з відчуттям логіки розвитку методичної лінії та форми твору.

На заключному етапі нами було використано також один з дієвих методичних прийомів «Дует». Ми адаптували його до розвитку поліфонічного слуху студентів України та Китаю. В його основі лежить взаємодія «викладач – студент». Викладач співає один голос, а студент грає другий, або третій на фортепіано. Або навпаки. Варіантів було багато, оскільки цей метод – трансформер і є дієвим при будь-якому використанні у навчальному процесі не лише на індивідуальних заняттях.

Значну популярність у студентів протягом проведення формувального експерименту мав методичний прийом «Нитка емоцій». Як згадка про виконання завдань з його застосуванням у поєднанні з сучасною технікою малювання, студентам залишилися їхні малюнки. Даний метод запам'ятався своєю нестандартністю. Майбутні вчителі музики, прослухавши поліфонічний твір, замочували відповідну кількість ниток (у відповідності до кількості голосів у поліфонічному творі) у колір певної фарби. Використовуючи одну з сучасних технік малювання (малювання ниткою) і керуючись алгоритмом її виконання, студенти створювали малюнок (рефлексія) за прослуханням

поліфонічним твором, або твором, який вони вивчають. У кожного малюнок був своєрідний та цікавий по-своєму.

Форми роботи з майбутніми вчителями музики продовжили використовувати вже знайомі, однак завдання були ускладнені як для виконання самостійної роботи так і тими, які розкривалися на майстер-класах, які проводили студенти без допомоги викладачів. В свою чергу «Студентські філармонії» проводилися частіше – в кінці кожного тижня протягом третього етапу. Студенти щораз менше переживали перед виступом, а їхня впевненість і вміння триматися на сцені зростали. Позитивний результат відігравали також і настанови, пропозиції щодо майбутнього виконання поліфонічного твору та конкретні поради не лише викладачів, але у студентів-колег.

Студенти також продовжували збагачувати електронний варіант свого «Портфолію» та в кінці третього зрізу побачити своє особистісне зростання як музиканта та фахівця своєї справи.

Робота в групах була змінена на індивідуальну. У кінці заключного етапу кожен зі студентів повинен був представити свій особистий проект та захистити його. Тему студент узгоджував попередньо з викладачем. Серед тем були такі, які пов'язані з вивченням поліфонічних творів вітчизняних та китайських композиторів, врахування європейського досвіду виконання фортепіанних поліфонічних творів, звернення до творчості сучасних композиторів, у творчому доробку яких є поліфонічні композиції.

Відтак, підсумком проведення третього етапу був аналіз власного «Портфолію» та визначення творчого зросту студента, виступ «Студентській філармонії», участь у майстер-класі та захист творчого проекту.

Варто зазначити, що творчо-виконавський етап формувального експерименту був зорієнтований на акмеологічний, та компетентністний підходи з опорою на принцип виконавської самореалізації у процесі фортепіанного навчання. Основною педагогічною умовою цього етапу було врахування відмінностей у фортепіанній підготовці студентів України і Китаю, варіативність застосування методів і прийомів під час опанування

поліфонічними творами. Провідною педагогічно умовою, нагадаємо, залишилося цілеспрямоване керування розвитком поліфонічного мислення. Обидві умови реалізовувались шляхом впровадження всіх заявлених груп методів при домінуванні адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних.

Впровадження авторської методики з формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю вимагало детального аналізу даних та порівняння результатів констатувального та підсумкового зрізів по закінченню третього етапу формувального експерименту з формування поліфонічного слуху студентів.

Враховуючи те, що з початку експерименту пройшло півтора роки, а студенти обох груп, і експериментальної, і контрольної, протягом цього часу продовжували навчання у комбінованій формі он-лайн та оф-лайн на заняттях з фортепіано та інших дисциплін фахової підготовки майбутніх вчителів музики, ми ретельно підійшли до підсумкового зрізу на визначення рівнів сформованості всіх компонентів поліфонічного слуху.

Діагностика поліфонічного слуху відбувалася за визначеними критеріями шляхом використання методів: тестування, гармонічного аналізу музичного тексту, творчого завдання, аналізу тембрально-динамічних градацій, гри з різною динамікою і штрихами, арт-терапевтичних прийомів, концертного виконання поліфонічних творів, аналізу власного проекту «Портфоліо» та участі в майстер-класах, а також методів математичного аналізу.

Визначення рівнів сформованості інформаційно-гармонічного структурного компоненту поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання визначалася за інтонаційно-евфонічним критерієм з показниками: розуміння чистоти інтонації та інтонування; рівень визначення ладогармонічних функцій; ступінь здатності підбирати акомпанемент.

На спеціально організованому занятті з теоретичних дисциплін студентам було запропоновано відповісти на запитання тесту, що передбачають визначення рівня теоретичних знань щодо видів поліфонії, її специфіки, а також уміння визначати ладо-гармонійні функції деяких поліфонічних творів. Для виконання завдання було використано тести і завдання з констатувального етапу (Додаток). Оцінювання результатів тесту відбувалася за алгоритмом, що відповідає констатувальному етапу: 13-18 правильних відповідей - високий рівень. Вірні відповіді з 7 по 13 питання із загальної кількості визначають середній рівень. За кількістю відповідей від 0 до 7 визначаємо низький рівень розуміння теорії поліфонії.

Ступінь розуміння чистоти інтонації та вірне інтонування - перший показник інтонаційно-евфонічного критерію, за яким визначався рівень сформованості інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху студентів. З цією метою було дано завдання співати один, а грати інший голос двоголосної інвенції №1 C-dur Й.С.Баха. На відміну від усіх попередніх зрізів, студенти показали доволі хороший результат. До низького рівня ми віднесли лише 2 студентів (із загальної кількості респондентів – 34), які не змогли чисто проінтонувати тему, граючи на фортепіано інший голос.

19 студентів, яких ми віднесли до середнього рівня сформованості поліфонічного слуху, мали не значні труднощі у грі на фортепіано при зміні тональності в творі. Складністю була відсутність відчуття опори на інший голос при модуляціях, при цьому мав місце спів лише нотного тексту без відчуття логіки розвитку теми. Якщо на констатувальному етапі лише 2 студенти з 68 змогли виконати з легкістю це завдання, бо мали абсолютний слух, то на підсумковому зрізі вже 12 осіб з 34 показали хороший результат, і були віднесені до високого рівня сформованості поліфонічного слуху за першим показником інтонаційно-евфонічного критерію.

Теоретичний аналіз ладо-гармонічних функцій музичного твору був наступним завданням для визначення рівня поліфонічного слуху за інтонаційно-евфонічним критерієм. З опорою на внутрішній слух студенти-

піаністи у нотному тексті підписати функції для можливого акомпанементу будь якого поліфонічного твору (наприклад двоголосну інвецію F-dur Й.С.Баха) . Такий гармонічний аналіз добре відомого українським студентам твору викликав певні труднощі у китайських студентів. Проте, лише 3 студентів не справились із завданням, не змогли прослідкувати логіку тонального розвитку тем, намагаючись лише визначити окремо кожную функцію. Таких студентів ми віднесли до низького рівня сформованості поліфонічного слуху. Успішно виконали завдання 20 осіб з 34, а блискуче виконали 13 осіб.

Ступінь здатності підбирати акомпанемент перевіряли шляхом читання з листа мелодії романсу або пісні на вибір 14 студентів з 34 справились з цим завданням блискуче і показали високий та середній (18 осіб) рівень. Двом особам необхідна була додаткова підготовка і певний час аби здійснити підбір акомпанементу до мелодії обраного музичного твору.

Аналіз результатів діагностики інтонаційно-гармонічного структурного компоненту та відповідного йому *інтонаційно-евфонічного критерію* сформованості поліфонічного слуху майбутніх учителів музики за трьома показниками виявив вищезазначені дані, які подані у таблиці (див. табл.3.12)

Таблиця3.12

Рівні сформованості поліфонічного слуху за інтонаційно-евфонічним критерієм на підсумковому зрізі

Рівні	Низький Рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня Зважена
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%	
Показники							
- розуміння чистоти інтонації та інтонування;	2	5,8	19	56	12	35,2	2,23
- рівень визначення ладогармонічних функцій	3	8,8	20	59	13	38,2	2,41
- ступінь здатності підбирати акомпанемент;	2	5,8	18	53	14	41,2	2,64
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	2	5,8	19	56	13	35,2	2,42

Здійснивши підрахунок за трьома показниками даного критерію, виведемо середню зважену сформованості зазначеного інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху, що становить 2,42, що на 0,92 вище даного показника на констатувальному зрізі й й становить рівень вище середнього (див табл.3.11)

Таблиця 3.13

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за інтонаційно-евфонічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%		
- розуміння чистоти інтонації та інтонування;	11	32,3	2	5,8	22	64,7	19	56	1	3	12	35,2	1,7	2,23
- рівень визначення ладогармонічних функцій	17	50	3	8,8	11	32,3	20	59	6	17,7	13	38,2	1,7	2,41
- ступінь здатності підбирати акомпанемент;	28	82,3	2	5,8	4	11,7	18	53	2	6	14	41,2	1,2	2,64
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	18	53	2	5,8	13	38,2	19	56	3	8,8	13	35,2	1,5	2,42

Представлена таблиця демонструє значні зміни, що відбулись у студентів після формувального експерименту. Кількість студентів низького рівня змінилось від 18 до 2, студентів середнього рівня збільшилось з 13 до 19. До вищого рівня сформованості інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху ми віднесли 13 студентів, на відміну від 3, що проявили себе на констатувальному рівні.

Розглянемо результати формування інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху у студентів контрольної групи (див. табл.3.12)

Таблиця 3.14

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за інтонаційно-евфонічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в КГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%		
- розуміння чистоти інтонації та інтонування;	11	32,3	9	26,5	22	64,7	21	61,7	1	3	4	11,7	1,7	1,9
- рівень визначення ладогармонічних функцій	17	50	15	44,1	11	32,3	11	32,3	6	17,7	8	23,5	1,7	1,79
- ступінь здатності підбирати акомпанемент;	28	82,3	20	59	4	11,7	9	26,5	2	6	5	14,7	1,2	1,55
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	18	53	14	41,2	13	38,2	14	41,2	3	8,8	6	17,6	1,5	1,76

З таблиці дізнаємось, що в контрольній групі також відбулись зміни на краще. Кількість студентів з низьким рівнем зменшилось на 4 особи. Проте, це на 12 більше, ніж в експериментальній групі. Студентів із середнім рівнем збільшилось на одного, а високий рівень показали вдвічі більше, ніж на констатувальному зрізі – 6 осіб.

Визначення рівня сформованості тембрально-динамічного компоненту поліфонічного слуху студентів відбувалося за показниками: міра розрізнення

тембрального забарвлення, рівень визначення динамічних градацій; ступінь емоційної реакції на поліфонічний твір.

На цьому етапі роботи використовувався *метод аналізу тембрально-динамічних градацій*. Студентам було запропоновано прослухати та проаналізувати музику тембральні особливості музичних творів різних епох. Всього нами було використано 10 музичних композицій, серед яких не тільки фортепіанні поліфонічні твори, але і симфонічні поліфонічні композиції (Музичний матеріал складався з кількох поліфонічних творів різних епох. До прикладу: «Прелюдія та fuga з I тому ДТК Й. Баха, «Алеманда з сюїти f-moll» Г.Генделя, «Fuga у старовинному стилі М. М'яковського, «Прелюдія і fuga Des-dur» Р. Щедріна, «Fuga in D» П. Хіндеміта та інші.).

20 студентів із 34 справились з завданням легко. Зазначимо, що на констатувальному етапі високий результат показали лише 3 студенти. До середнього рівня було віднесено 13 осіб. Студентів цього рівня стало менше на 7 осіб за рахунок тих, які перейшли до вищого рівня. що Вони частково змогли виконати поставлене перед ними завдання. Студентів з низьким рівнем сформованості даного компонента поліфонічного слуху на констатувальному етапі було зафіксовано 10 осіб, а після впровадження методики лише 1. Студенти ділилися власними враженнями, переживаннями та усвідомленнями щодо вмінь визначати тембральні забарвлення музичного твору інструментами оркестру, а також особливим умінням визначати та створювати тембральне полотно фортепіанного твору.

Ступінь уміння визначати динамічні градації музичного твору - другий показник тембрально-динамічного критерію - визначали за допомогою технічних вправ та цілісного виконання творів на індивідуальних заняттях з основного інструменту – фортепіано та під час самостійних занять. Різні варіанти завдань, описаних у констатувальній частині експерименту було запропоновано студентам у процесі виконання поліфонічного твору. Ми залишили поділ на три рівні складності при виконанні цього завдання, згідно

з музичним матеріалом, що пропонувався студентам для відтворення та вправлення.

Записані студентами відео-фрагменти показали, що їм стало набагато легше диференціювати різне динамічні забарвлення двох окремих голосів при виконанні їх однією рукою; студенти переважно не потребували допомоги викладача, співаючи і виконуючи окремі голоси поліфонічного полотна.

Відгуки китайських студентів особливо варті уваги, адже переважно складності викликало завдання саме у них. Після впровадження методики, їхнє вміння диференціювати, аналізувати та виконувати тембрально-динамічне різномаяття поліфонічних голосів покращилось.

Отже, якщо на констатувальному рівні до високого рівня було віднесено 7 студентів, то на підсумковому зрізі високий рівень показали 18 осіб. 16 майбутніх вчителів музики (47,0 %) віднесено було до середнього рівня, натомість після формувального експерименту цифра в ЕГ змінилась 15 Студентів, котрі показали раніше низький рівень сформованості поліфонічного слуху за другим показником тембрально-динамічного критерію було 11, по завершенню експерименту залишилось лише 1 особа.

Ступінь емоційної реакції на поліфонічний музичний твір ми перевіряли через низку завдань – бесіда, відгук студента, а також творчі арт-завдання з використанням сучасних технік малювання нитками. Емоційний відгук на прослуховування поліфонічного твору у довільній формі - описати свій настрій, емоції, почуття вербально, віршовано, метафорично. Для слухання було обрано ті ж твори, що й на констатувальному етапі: Фуга e-moll Дж. Фрескобальді, «Канон» Л. Ревуцького, прелюдія та фуга Ю. Щуровського, Канон gis-moll Ю. Буцко, Прелюдія і фугетта d-moll Ц. Франка, Прелюдія, хорал і фуга h-moll С. Губайдуліна, Прелюдія і фуга C-dur Й. Баха. Цікавим спостереженням було те, що деякі з запропонованих творів легко і в повному обсязі, глибоко емоційно сприймалися студентами ще й тому, що протягом останніх півтора року студенти взяли їх в програму і працювали над виконанням. Разом з тим, твори сучасних композиторів так само важко

сприймалися деякими студентами, як і на початку експерименту. Емоційні відгуки студентів були дуже індивідуальними, глибокими, з асоціативними зв'язками з іншими видами мистецтва або описом власних переживань.

Проаналізувавши результати виконаних студентами завдань для визначення рівня сформованості тембрально-динамічного компоненту поліфонічного слуху майбутніх учителів музики України та Китаю, ми отримали такі дані (див. табл. 3.15)

Таблиця 3.15

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за тембрально-динамічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%		
- міра розрізнення тембрального забарвлення	10	29,4	1	3	21	61,8	13	38	6	17,6	20	59	1,8	2,55
рівень визначення динамічних градацій	11	32,3	1	3	16	47,0	15	44	7	20,6	18	53	1,9	2,5
ступінь емоційної реакції на поліфонічний твір	5	14,7	1	3	20	58,8	17	50	9	26,5	16	47	2,1	2,44
Середнє значення	8	23,5	1	3	19	56	15	44	7	20,5	18	53	1,9	2,5

Як видно з таблиці, зміни відбулись на всіх рівнях. Загалом до низького рівня сформованості тембрально-динамічного компоненту поліфонічного слуху було віднесено лише 1 студента, на відміну від 8 студентів на констатувальному етапі експерименту. Кількість студентів із середнім рівнем зменшилась від 19 до 15. Високий рівень показали 18 осіб з 34, це на 11 більше, ніж на констатувальному етапі.

Розглянемо зміни, що відбулись зі студентами контрольної групи. Результати діагностики поліфонічного слуху студентів контрольної групи показали, що за динамічно-тембральним критерієм поліфонічний слух студентів став значно кращим (див табл. 3.16)

Таблиця 3.16

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за тембрально-динамічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах у КГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
Зрізи	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%		
- міра розрізнення тембрального забарвлення	10	29,4	8	23,5	21	61,8	20	59	6	17,6	6	17,6	1,8	1,94
рівень визначення динамічних градацій	11	32,3	9	26,5	16	47,0	17	50	7	20,6	8	23,5	1,9	1,97
ступінь емоційної реакції на поліфонічний твір	5	14,7	4	11,7	20	58,8	20	59	9	26,5	10	29,4	2,1	2,17
Середнє значення	8	23,5	7	20,5	19	56	19	56	7	20,5	8	23,5	1,9	2,02

За даним критерієм студенти контрольної групи показали хороший результат, де кількість студентів низького рівня зменшилась на 1 особу, в середньому рівні нічого не змінилось, а в високому рівні відбулось поповнення на 1 особу, в порівнянні з констатувальним зрізом.

Наступний компонент поліфонічного мислення - артикуляційно-відтворювальний. Рівні його сформованості визначались за артикуляційно-репродуктивним критерієм, показниками якого є: ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах, міра здатності відтворення штрихових

особливостей твору; рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору. З метою визначення рівня за даним критерієм застосовувались методи: читання з листа поліфонічного твору з попереднім ознайомленням з музичним текстом; виконання комбінацій голосів твору різними штрихами; прилюдне виконання заздалегідь підготовленого поліфонічного твору на власний вибір; усного та письмового відгуку на аудіо (відео) записи різних виконавських інтерпретацій поліфонічного твору. Таким чином, ми мали змогу отримати результати рівнів сформованості поліфонічного слуху за третім критерієм. Всі математичні дані представлено в таблиці (див.табл.3.17)

Таблиця 3.17

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за артикуляційно-репродуктивним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	Зрізи		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ	
Показники	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	КЗ	ПЗ
- ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах	10	29,4	3	8,8	21	61,7	11	32,3	3	8,8	20	59	1,8	2,5
міра здатності відтворення пптрихових особливостей твору	11	32,3	2	5,8	16	47	14	41,2	7	20,7	18	53	1,88	2,47
рівень умінь творчої інтерпретації поліфонічного твору	10	29,4	2	5,8	21	61,7	14	41,2	3	8,8	18	53	1,8	2,47
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	10	29,4	2	5,8	19	56	13	38,2	5	14,6	19	56	1,82	2,5

Так, за першим показником - ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах - низький рівень показали лише 3 студенти, на відміну від констатувального етапу, де було 10 студентів. До середнього рівня ми віднесли 11 осіб. Ми вважаємо це також хорошим результатом, хоча цифра

менша за попередню (21 особа). Високий рівень показали 20 студентів, що є надзвичайно хорошим результатом в порівнянні з 3 особами на констатувальному етапі.

За другим показником артикуляційно-відтворювального критерію - міра здатності відтворення штрихових особливостей твору - низький рівень продемонстрували лише 2 особи, що на 9 менше, ніж на констатувальному етапі. Із 16 осіб, віднесених на початку експерименту до середнього рівня, залишилось 14. Спостерігається тенденція зменшення кількості студентів на низькому та середньому рівнях, але суттєві зміни відбуваються у групі студентів з високим рівнем сформованості артикуляційно-відтворювального компоненту поліфонічного слуху - з 7 кількість таких студентів збільшилась до 18.

Рівень умінь творчої інтерпретації поліфонічного твору – останній показник даного критерію. За ним було визначено 2 особи, позаяк на початку експерименту показник становив 10 - майже третина респондентів. До середнього рівня віднесено було 21 студента, а наприкінці експерименту – 14 осіб. Студенти успішно аналізували, порівнювали та вербально представляли почуті виконавські інтерпретації поліфонічних творів, зокрема, поліфонію Баха. Проте, на цьому етапі навчання не відрізнялись особистісним індивідуальним виконанням, а наслідували почуті інтерпретації. Блискуче справились із останніми завданнями і показали високий рівень поліфонічного слуху та фортепіанної підготовки 18 студентів-піаністів, що на 15 осіб більше, ніж на початку експерименту.

Студенти контрольної групи також були взяли участь у підсумковому діагностуванні та показали такі результати (див табл. 3.18)

Таблиця 3.18

**Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за
артикуляційно-репродуктивним критерієм на констатувальному та
підсумковому зрізах в КГ**

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%		
- ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах	10	29,4	8	23,5	21	61,7	21	61,7	3	8,8	5	14,7	1,8	1,91
міра здатності відтворення п'ятихвилових особливостей твору	11	32,3	9	26,5	16	47	17	50	7	20,7	8	23,5	1,88	1,97
рівень умінь творчої інтерпретації поліфонічного твору	10	29,4	10	29,4	21	61,7	20	58,8	3	8,8	4	11,8	1,8	1,82
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	10	29,4	9	26,5	19	56	19	56	5	14,6	6	17,5	1,82	1,91

Як видно з таблиці, в контрольній групі експерименту по одному студенту низьким рівнем зменшилось та відповідно збільшилось на одну особу студентів з високим рівнем. Кількість студентів із середнім рівнем артикуляційно-відтворювального компоненту поліфонічного слуху не змінилась, що також є хорошим результатом.

Визначення рівня сформованості логіко-драматургічного компоненту поліфонічного слуху відбувалось за логіко-архітектонічним критерієм. Отже, ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу); рівень визначення та відчуття архітектоніки поліфонічного твору; міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва визначалися шляхом впровадження методів бесіди, тестових завдань, опитування, слухового аналізу та прилюдного виконання поліфонічного твору в рамках модульних концертів з основного інструменту, «Студентської філармонії», або власного проекту.

Ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору визначалась після прослуховування нового та вже відомого поліфонічного твору. У процесі бесіди ми з'ясували розуміння студентами особливостей поліфонії різних епох. Одним із завдань було відповісти на запитання після одного, або двох прослуховувань твору. Для прикладу взято Фугу B-dur з I тому ДТК Й. Баха .

1. В якій тональності написана кожна з частин?
2. Чи є чітке тональне розмежування між частинами?
3. Чи є чітко виражена кульмінація у творі? В якому такті? (Аналіз з нотами).
4. Яка форма теми фуги?
5. Скільки разів проводиться головна тема?
6. Чи є інтермедія в творі? Скільки разів вона звучить?
7. Чи є протиставлення у творі?
8. Скільки кульмінаційних моментів у фузі?
9. Інші елементи твору

Зазначимо, що питання для слухового аналізу можуть різнитися в залежності від твору, що обраний для сприйняття. Важливою була також емоційна складова сприйняття, створення вербальної інтерпретації музичного образу з використанням мовних характеристик, метафор тощо.

Наприкінці експерименту уміння цілісно сприймати поліфонічний твір на слух, здійснювати слуховий наліз поліфонії, емоційно відгукуючись, показали студенти ЕГ, віднесені до високого рівня сформованості поліфонічного слуху. Таких осіб було 3, а стало 18 (з 34 респондентів). Як бачимо, це трохи більше, ніж половина всіх респондентів експериментальної групи. Середній рівень показали студенти, котрі успішно справились із завданням з незначними похибками. Якщо на початку експерименту їх було 21, то наприкінці виявилось лише 13. Низький рівень показали лише 3 особи, що на 7 осіб менше, ніж на констатувальному етапі. Ймовірно, частина студентів з низького рівня перейшла до середнього, а ті, хто на початку

експерименту був на середньому, перейшли до високого рівня сформованості поліфонічного слуху.

Наступні два показники - *міра визначення та відчуття архітектоніки поліфонічного твору* та *міра здатності усвідомлювати його цінність* - можливо було виявити після виконання твору, його теоретичного аналізу та вільної бесіди.

Таким чином, ми мали змогу визначити, як студенти ставляться і розуміють сучасну поліфонічну музику та чи розуміють художній задум композитора. Нами було з'ясовано, чи розуміють майбутні вчителі музики взаємодію між собою мелодичних ліній і чи може проведення однієї і тієї ж самої теми нести в собі різну музичну і художню інформацію, наявність однієї кульмінації чи декількох. Студенти показали не лише вміння проаналізувати гармонічну вертикаль, логіку розвитку тем в різних голосах, динамічний та тембральний розвиток голосів, а також показали здатність чути і відтворювати поліфонічну логіку, утримувати форму твору, зберігаючи при цьому художні особливості поліфонії певного стилю.

Низький рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору показали 2 особи, на відміну від 11 на початку експерименту. Кількість студентів із середнім рівнем майже не змінилась – було 16, стало 15. Високий рівень показали 17 осіб, що на 10 більше ніж на констатувальному етапі.

Для діагностики третього показника ми використали поліфонічну музику сучасних композиторів. Для виявлення ціннісного ставлення студентів до сучасної поліфонічної музики було проведено бесіду в рвмвх класу викладача фортепіано. Такі бесіди стали звичними для студентів. Особливо цінною така форма роботи стала для студентів з Китаю, адже була можливість не лише виконувати твори, аналізувати, а й спілкуватись, вести дискусії з одногрупниками під керівництвом викладача. Наприкінці такої бесіди студентам було запропоновано *опитування (Додаток Ж)*

Відповіді опитувальника стали додатковою темою для обговорення, що розширяло уявлення студентів про сучасну поліфонію, викликало додаткові

запитання тощо. Низький рівень показав лише 1 студент. Варто нагадати, що на констатувальному етапі математичні дані низького рівня також були не велики - лише 6. Середній рівень спостерігався у 14 осіб, що на 3 менше, ніж на початку. Кількість студентів з високим рівнем показали 18 осіб з 34, що складає більше половини, позаяк на початку експерименту таких студентів була лише третина від загальної кількості респондентів.

Виокремивши чіткі математичні дані, які були отримані під час проведення підсумкового зрізу діагностики поліфонічного слуху студентів за логіко-архітектонічним критерієм, подаємо їх у таблиці (див.табл.3.19).

Таблиця 3.19

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за логіко-архітектонічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	Зрізи		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ	
Показники	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	Абс	%	Абс.	%	КЗ	ПЗ
- ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу);	10	29,4	3	8,8	21	61,7	13	38,2	3	8,8	18	53	1,8	2,44
- рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору	11	32,3	2	5,8	16	47,0	15	44,1	7	20,7	17	50	1,88	2,44
- міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва;	6	17,6	1	3	17	50	14	41,2	11	32,3	19	55,8	2,14	2,52
Середнє значення	9	26,5	2	5,8	18	53	14	41,2	7	20,5	18	53	1,94	2,47

З наведеної таблиці видно, що за даним критерієм кількість студентів, віднесених до низького рівня, зменшилось на 5 осіб. Середній рівень показали

14 осіб, що на 4 менше, ніж на констатувальному етапі. Студентів, які успішно справились зі всіма завданнями, виявилось 18, що майже в двічі більше, ніж на початку експерименту.

Студенти контрольної групи також були задіяні в підсумковому зрізі для визначення рівнів сформованості поліфонічного слуху за логіко-архітектонічним критерієм. Після впровадження методики вони показали такі результати (див. табл.3.20)

Таблиця 3.20

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів за логіко-архітектонічним критерієм на констатувальному та підсумковому зрізах в КГ

Рівні	Низький Рівень				Середній рівень				Високий рівень				Середня Зважена	
	КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ		ПЗ		КЗ	ПЗ
Показники	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%		
- ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу);	10	29,4	8	23,5	21	61,7	23	67,6	3	8,8	3	8,81	1,8	1,85
- рівень визначення архітекtonіки поліфонічного твору	11	32,3	10	29,4	16	47,0	17	50	7	20,6	7	20,6	1,88	1,91
- міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва;	6	17,6	4	11,7	17	50	18	53	11	32,3	12	35,3	2,14	2,23
Середнє значення	9	26,5	7	20,5	18	53	20	59	7	20,5	7	20,5	1,94	1,94

З даних, представлених у таблиці, бачимо, що рівень сформованості логіко-драматургічного компоненту поліфонічного слуху також змінився у студентів контрольної групи. Студентів низького рівня стало менше на 2 особи, котрі перейшли до середнього рівня. Загальна кількість студентів високого рівня не змінилась – 7 осіб.

Отже, на основі розроблених критеріїв, показників та даних діагностики на підсумковому зрізі формувального експерименту узагальнимо результати за всіма критеріями і визначимо рівні сформованості поліфонічного слуху студентів України і Китаю після впровадження авторської методики.

Пропонуємо розглянути порівняння рівнів сформованості поліфонічного слуху студентів ЕГ за всіма критеріями на констатувальному та підсумковому зрізах.

Таблиця 3.21

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Рівні	НР				СР				ВР				Середня	
	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%		
Зрізи Критерії	Кз		Пз		Кз		Пз		Кз		Пз		Кз	Пз
<i>Інтонаційно-евфонічний</i>	18	53	2	5,8	13	38,2	19	56	3	8,8	13	35,2	1,5	2,42
<i>Тембрально-динамічний</i>	8	23,5	1	3	19	56	15	44	7	20,5	18	53	1,9	2,5
<i>Артикуляційно-репродуктивний</i>	10	29,4	2	5,8	19	56	13	38,2	5	14,6	19	56	1,82	2,5
<i>Логіко-архітектонічний</i>	9	26,5	2	5,8	18	53	14	41,2	7	20,5	18	53	1,94	2,47
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	12	33,8	2	6	17	50	15	44	5	16,2	17	50	1,8	2,44

Графічне зображення динаміки сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в експериментальній групі представлено в діаграмі.

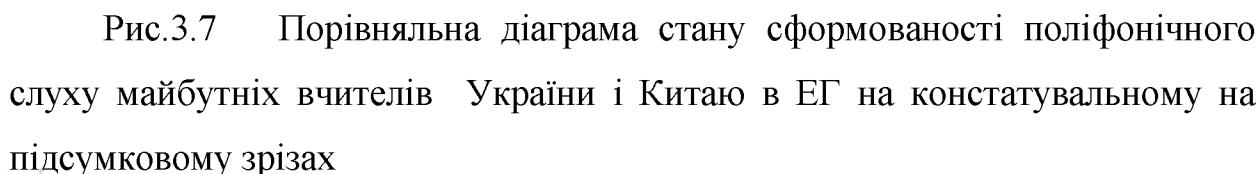


Таблица 3.22

Рівні сформованості поліфонічного слуху студентів на констатувальному та підсумковому зрізах в КГ

Рівні	НР				СР				ВР				Середня	
	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%	Абс	%		

Зрізи Критерії	Кз		Пз		Кз		Пз		Кз		Пз		Кз	
<i>Інтонаційно- евфонічний</i>	18	53	14	41,2	13	38,2	14	41,2	3	8,8	6	17,6	1,5	1,76
<i>Тембрально- динамічний</i>	8	23,5	7	20,5	19	56	19	56	7	20,5	8	23,5	1,9	2,02
<i>Артикуляційно- репродуктивний</i>	10	29,4	9	26,5	19	56	19	56	5	14,6	6	17,6	1,82	1,91
<i>Логіко- архітектонічний</i>	9	26,5	7	20,5	18	53	20	59	7	20,5	7	20,5	1,94	2,0
СЕРЕДНЄ ЗНАЧЕННЯ	12	33,8	9	26,5	17	50	18	53	5	16,2	7	20,5	1,8	1,92

Результати підсумкового зрізу в КГ показали, що загальний рівень сформованості поліфонічного слуху студентів, котрі займалися за звичною програму та без впровадження експериментальної методики, також підвищився. Так, студентів низького рівня стало менше на 3 особи, а реципієнтів, що показали високий рівень збільшилось на 2 особи і становить 7 осіб, на відміну від 5 на констатувальному зрізі.

Порівняємо успіхи студентів контрольної та експериментальної груп після впровадження експерименту (див табл.3.20)

Таблиця 3.23

Рівні сформованості поліфонічного слуху на констатувальному та підсумковому зрізах

Етап експерименту	Групи	Низький рівень		Середній рівень		Високий рівень		Середня зважена
		Абс	%	Абс	%	Абс	%	
Констатувальний	ЕГ	12	35,3	17	50	5	14,7	1,8
	КГ	12	35,3	17	50	5	14,7	1,8
Після закінчення формульовального експерименту	ЕГ	2	6	15	44	17	50	2,44
	КГ	9	26,6	18	53	7	20,5	1,92

З представленої таблиці видно, що дані визначення стану сформованості поліфонічного слуху студентів ЕГ та КГ різняться. В ЕГ студентів з низьким

рівнем залишилось лише 2, натомість в КГ - 9. Середній рівень в ЕГ показали 15 осіб. В КГ таких студентів більше – 18. Реципієнти, віднесені до високого рівня сформованості поліфонічного слуху в ЕГ виявилось 17, що становить половину групи. Натомість у КГ кількість студентів з високим рівнем становить лише 7.

На основі аналізу результатів констатувального експерименту та трьох зрізів після кожного з етапів у експериментальній та контрольній групах, порівнюємо результати сформованості поліфонічного слуху студентів України і Китаю в експериментальній та контрольній групах на початку та по закінченню експерименту за середнім значенням критеріїв в діаграмі. (див.рис.3.8)



Діаграма демонструє наявні зміни, що відбулись а ЕГ, де загальна середня збільшилась від 1,88 до 2,44. Натомість, загальна середня КГ змінилась в позитивному напрямку лише від 1,88 до 1,92.

На кожному етапі ми здійснювали діагностувальний зріз та підрахунки середньої зваженої за всіма критеріями. Використаємо парний Т-критерій

Стьюдента для перевірки даних. У таблиці 3.25 подані середні дані за всіма критеріями на констатувальному та підсумковому зрізах в ЕГ

Таблиця 3.24

Розрахунок парного t-критерію Стьюдента для ЕГ

	Констатувальний зріз В.1	Підсумковий зріз В.2
	Значення середньої загальної до експерименту	Значення середньої загальної після експерименту
Інтонаційно-евфонічний	1,5	2,42
Тембрально-динамічний	1,9	2,5
Артикуляційно-репродуктивний	1,82	2,5
Логіко-архітектонічний	1,94	2,45
Середні	1.88	2,44

Після підрахунків за формулою t-критерія Стьюдента виявилось, що середнє значення ознаки до експерименту складає 1.790 ± 0.200 ($m = \pm 0.100$). Середнє значення ознаки після експерименту складає 2.473 ± 0.038 ($m = \pm 0.019$). Число ступенів свободи дорівнює 3. Парний t-критерій Стьюдента дорівнює 8.040. Критичне значення t-критерія Стьюдента при даному числі ступенів свободи складає 3.182.

Таким чином, зміни ознаки є статистично значимі ($p=0.004$), що є підставою стверджувати, що ефективність впровадження авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання доведено методами математичної статистики.

Відтак, вважаємо представлену авторську методику ефективною і перспективною для використання у фаховій підготовці студентів України і Китаю – майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Висновки до 3 розділу

На підставі теоретичного опрацювання та аналізу наукових досліджень про поліфонічний слух, розроблено діагностичний інструментарій констатувального експерименту, обґрунтовано критерії, відповідно до компонентів поліфонічного слуху: інтонаційно-гармонічного, тембрально-динамічного, артикуляційно-відтворювального, логіко-драматургічного.

Визначення рівня сформованості інтонаційно-гармонічного компоненту поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України та Китаю в процесі фортепіанного навчання відбувалось за показниками інтонаційно-евфонічного критерію: розуміння чистоти інтонації та інтонування; рівень визначення ладогармонічних функцій; ступінь здатності підбирати акомпанемент. Стан сформованості тембрально-динамічного компоненту визначався за тембрально-динамічним критерієм, показниками якого були: міра розрізнення тембрального забарвлення; рівень визначення динамічних градацій; ступінь емоційної реакції на поліфонічний твір.

Визначення стану сформованості артикуляційно-відтворювального компоненту поліфонічного слуху відбувалось за артикуляційно-репродуктивним критерієм, показниками якого стали: ступінь відтворення артикуляції у поліфонічних творах; міра здатності відтворення штрихових особливостей твору; рівень творчої інтерпретації поліфонічного твору. Логіко-драматургічний компонент поліфонічного слуху діагностувався за логіко-архітектонічним критерієм, показниками якого виступили: ступінь цілісного аналізу та глибини сприйняття мистецького твору (нотного тексту, слухового аналізу); рівень визначення архітектоніки поліфонічного твору; міра здатності усвідомлювати цінність твору мистецтва.

Діагностика поліфонічного слуху відбувалася за визначеними критеріями шляхом використання методів: тестування, гармонічного аналізу музичного тексту, творчого завдання, аналізу тембрально-динамічних градацій, гри з різною динамікою і штрихами, арт-терапевтичних прийомів, концертного виконання поліфонічних творів, аналізу власного проекту

«Портфоліо» та участі в майстер-класах, а також методів математичного аналізу.

У розділі подано змістову характеристику рівнів сформованості поліфонічного слуху студентів – майбутніх вчителів музики України і Китаю.

За результатами діагностування 68 реципієнтів з низьким рівнем було виявлено 23 особи, що складає 33,8%. До середнього рівня віднесено 34 особи (50%). Високий рівень показали 11 осіб (16,). Середня зважена – 1,8, що відповідає рівню нижче середнього.

Експериментальна перевірка ефективності авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю відбувалася у природних умовах перебігу навчального процесу у різних формах навчання – аудиторно і онлайн на базі музично-педагогічних факультетів та інститутів мистецтв вищих педагогічних закладів України. Методика ґрунтувалася на визначених у організаційно-методичній моделі к підходах, принципах, педагогічних умовах, спрямовувалася на якісне формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю та підвищення рівня їхнього розуміння, сприйняття, виконання поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання впродовж трьох етапів: мотиваційно-інформативного, рефлексивно-операційного, творчо-виконавського. Проведення формувального експерименту було ускладнено вимушеним використанням переваг дистанційної освіти в умовах пандемії COVID-19. Ряд методів та прийомів було адаптовано до реалій онлайн навчання.

Завданням мотиваційно-інформативного етапу було: сформувати зацікавленість та мотивацію студентів музично-педагогічних факультетів до вивчення поліфонічних творів; розширити інформаційну обізнаність студентів в галузі поліфонії; збагатити поняттєвий та музичний тезаурус майбутніх вчителів музичного мистецтва. Робота на мотиваційно-інформативному етапв відбувалася за принципом опори на європейський музично-історичний досвід та принципом емоційної захопленості. Провідною педагогічною умовою стала - цілеспрямоване педагогічне керівництво розвитком поліфонічного мислення.

Вона реалізовувалася із застосуванням пошуково-дослідницьких, артикуляційно-репродуктивних методів на індивідуальних заняттях з фортепіано, а також під час використання колективних форм роботи на заняттях з теоретичних дисциплін та поза аудиторний час.

До них було віднесено дискусійну платформу «Поліфонія: класика чи тренд?», а також авторські метод із застосуванням ІКТ. Реалізація педагогічної умови - стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконання поліфонічних творів - відбувалась шляхом впровадження мотиваційно-емоційних методів. Важлива виконавська форма роботи «Студентська філармонія», а також створення власного «Портфоліо» сприяли асиміляції виконавського досвіду, зокрема, студентів з Китаю, які не мали достатнього досвіду виконання поліфонії до навчання у ВНЗ.

На рефлексивно-операційному етапі продовжувалося формування усіх чотирьох основних компонентів поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики. З опорою на принцип творчої рефлексії впроваджувалась педагогічна умова - практична спрямованість опанування поліфонічними творами в процесі фортепіанного навчання, яка передбачала майбутню практичну діяльність студентів і залежала від застосування всіх попередніх методів, а також нових. Так, з групи пошуково-дослідницьких методів було застосовано прийоми та вправи: «Ерудит», «PR-менеджер», «Батл композиторів-поліфоністів» (досвід/сучасність); група методу рефлексії з арт-терапевтичними прийомами збагатилась прийомами «Флюїд-арт», «Гедлайн – ритм», «Штриховий поліритміст», а також вже відомими «Арт-психологічна графіка», «Картина поліфонічного твору». Артикуляційно-репродуктивні методи другого етапу збагатились методами імпровізації, підбору акомпанементу до поліфонічного твору, звуковою ілюстрації з вербальною характеристикою, методом деталізованого аналізу тембрально-динамічних градацій у тексті поліфонічного твору.

Творчо-виконавський етап формувального експерименту був зорієнтований на акмеологічний та компетентністний підходи з опорою на

принцип виконавської самореалізації у процесі фортепіанного навчання. Основною педагогічною умовою цього етапу було врахування відмінностей у фортепіанній підготовці студентів України і Китаю, варіативність застосування методів і прийомів під час опанування поліфонічними творами. Провідною педагогічною умовою залишилось цілеспрямоване керування розвитком поліфонічного мислення. Обидві умови реалізовувались шляхом впровадження всіх заявлених груп методів при домінуванні адаптованих виконавських та артикуляційно-репродуктивних. На творчо-виконавському етапі було використано методи, вправи та прийоми зі всіх груп методів. Таке комплексне їх використання сприяло ефективності експериментальної методики.

На цьому етапі було використано методичні прийоми із застосуванням ІКТ («Охарактеризуй поліфонічну тему», «Кавер-композитори» та «Кліпмейкер»), з групи методів рефлексії з арт-терапевтичними прийомами неординарний прийом «Нитка емоцій» на основі сучасної нетрадиційної техніки малювання. Групу артикуляційно-репродуктивних методів на заключному етапі доповнили вправи «Динамічний актор», «Дует» та урізноманітнення варіантів вже відомих методів, які використовувалися на попередніх етапах («Діалог»). Підсумком проведення третього етапу був аналіз власного «Портфолію» та визначення творчого зросту студента, виступ «Студентській філармонії», участь у майстер-класі та захист творчого проекту.

По закінченню експерименту виявлено статистично достовірну позитивну динаміку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання в експериментальній групі в порівнянні з контрольною. Низький рівень в КГ показали 9 осіб (26,6%), тоді як в ЕГ лише 2 (6%). Студентів, віднесених до середнього рівня сформованості поліфонічного слуху виявилось 18 (53%) в КГ та 15 (44%) в ЕГ, така відмінність незначна. Високий рівень в КГ виявлено у 7 осіб (20,5%), тоді як в ЕГ -17 реципієнтів , що складає 50 % від загальної кількості 34 особи.

Обробка експериментальних даних методами математичної статистики за t-критерієм Стюдента при критичному значенні 3,182. Таким чином, зміни ознаки є статистично значимі ($p=0.004$), що є підставою стверджувати, що ефективність впровадження авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання доведено методами математичної статистики.

Загальні висновки

У виконаному дослідженні з'ясовано наступне: здатність студента диференційовано-цілісно сприймати поліфонію різних епох в одночасному звучанні мелодичних, тембральних, ритмічних і гармонічних пластів музичного твору вимагає сформованого поліфонічного мислення, що актуалізує проблему формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музичного мистецтва.

За результатами педагогічного експерименту ми дійшли таких висновків:

1. На основі аналізу наукової літератури підкреслюється наукова позиція стосовно того, що поліфонія є найвищим рівнем музичної організації, в якій рух голосів у лінійній та вертикальній взаємодії стає істотною складністю для сприйняття твору та роботи над його виконанням. З'ясовано, що поліфонічний виклад в музичному творі відбувається за трьома основними принципами – безперервності, єдності та контрасту. Здійснено ретроспективний аналіз поняття «поліфонія» та його розуміння в різні часи на основі аналізу численних музикознавчих та психолого-педагогічних наукових праць. Виділено шість етапів розвитку поліфонії. Акцентовано увагу на особливому ставленні до поліфонії та її значенні в музичному мистецтві, що змінювалися відповідно до естетичних ідеалів, художніх завдань певної епохи, типу музичного мислення, а також у зв'язку з появою нових музичних форм і жанрів. Підкреслено принципи організації музичної тканини в поліфонічних творах різних епох. Представлено сучасне філософське осмислення поняття «поліфонія», згідно з яким поліфонією можна назвати багатоголосся, де кожен голос має свою цінність, виразність, а у поєднанні з іншими голосами утворює гармонійну цілісність. З'ясовано, що основною тематикою сучасної поліфонічної музики є вічна боротьба свідомого і підсвідомого, духовного та бездуховного. Такі глибокі філософські поняття стали провідними образами музичних творів у перебігу використання нових музичних виражальних засобів – зіставлення ладів, технік, тембрів, ритмів, використання акордів,

гармонії, поліфонії, цитат. Доведено, що сьогодні поліфонічність вже не є якістю музичної фактури, а натомість стає властивістю складових музичної мови. Акцентовано увагу на поліфонізації глибокої та масштабної музичної думки, що обумовлює актуальність розгляду питання про сучасну поліфонію як типу письма і як типу мислення. У результаті висловлено припущення, що вивчення та виконання поліфонічних творів композиторів різних епох допоможе майбутнім учителям музичного мистецтва сформувати поліфонічне мислення та його найважливішу складову – поліфонічний слух.

2. Феномен «поліфонічний слух» та умови його формування в дослідженні розглядається у порівнянні двох систем фортепіанного навчання студентів музично-педагогічних навчальних закладів Україні та Китаю в таких *аспектах*: музикознавчі та музично-педагогічні засади, закладені в основу розвитку поліфонічного мислення; основні педагогічні принципи українських і китайських педагогів-музикантів у роботі над поліфонічними творами; розгляд змісту навчальних програм музично-педагогічних навчальних закладів інструментально-практичного та музично-теоретичного блоків, вивчення яких впливає на комплексне формування поліфонічного слуху студентів; основні напрямки роботи над поліфонічними текстами для збагачення музичного досвіду й використання його в практичній діяльності.

На основі вище зазначених наукових досліджень здійснено висновок про те, що складність формування поліфонічного слуху визначається необхідністю формування специфічних музичних здібностей (мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, внутрішній види музичного слуху, а також один з основних атрибутів музичності – чуття ритму, який для поліфонії стає найважливішим показником стилю). З іншого боку, поліфонічний слух передбачає наявність здібностей, які забезпечують сам процес будь-якої творчої діяльності (пам'ять, увага, уява, креативність).

У цьому переліку здібностей особливе місце відведено мисленню, без якого неможливі усвідомлене сприймання, аналіз поліфонічної тканини, осмислення логіки поліфонічних співвідношень. Таким чином, сутністю

поліфонічного слуху стає взаємозв'язок означених суто музичних здібностей та загальних психічних процесів у емоційно-образному сприйнятті логіки поліфонічних співвідношень. Виділено *вимоги* до поліфонічного слуху як умови цілісного осягнення та виконання поліфонії, як-от: стійкість, слухова увага, здатність до концентрації і одночасно гнучкість та рухливість, а також розосередженість – найважливіший параметр, що характеризує якість поліфонічного слуху. На основі характеристики поліфонічного слуху, виведено основну *складність* роботи над поліфонічним твором у процесі фортепіанного навчання – інтонаційний бік техніки у динамічному, тембровому та артикуляційному проявах. Відтак, заняття у фортепіанному класі вбачаються унікальною можливістю для формування і розвитку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики.

Окреслено особливості музичного навчання в Україні та КНР та основні принципи формування поліфонічного слуху в процесі фортепіанного навчання, проаналізовано змістове наповнення навчальних програм практичного та музично-теоретичного блоків дисциплін та запропоновано ряд поліфонічних творів для розширення музичного репертуару студентів. Такий аналіз уможливив виділення основних *чинників*, що впливають на якість поліфонічного слуху студентів у вітчизняних вищих музично-педагогічних закладах: застосування комплексу теоретичних і практичних навчальних дисциплін; залежність від суб'єктивних обставин (приналежності студента до народних традицій одноголосся або багатоголосся в музиці, ментальності, організації музичної освітньої системи в країні тощо) та об'єктивних (музичний виконавський та слуховий досвід сприйняття поліфонічних творів, рівень розвитку поліфонічного слуху); розвиток творчої уяви (різне тембральне забарвлення кожного з голосів поліфонії), наявність технічних навичок проведення двох і більше голосів в одній руці, тощо; володіння «тембровим живописом» (образного або кольорового сприйняття кожної теми поліфонії; розширення виконавського музичного репертуару за рахунок

поліфонічних творів композиторів різних епох й використання елементів поліфонії для їх аналізу.

3. Аналіз наукової літератури з визначення змісту основної категорії дослідження дав підстави для узагальнення поглядів на її розуміння в музикознавчому та психологічному аспектах. З'ясовано, що в науковій літературі «поліфонічний слух» розглядають як здатність: сприймати специфічні риси поліфонічної музики; чути горизонтальну множинність музичної фактури; виокремлювати та співвідносити рух декількох мелодій, мелодичних ліній, що розгортаються одночасно; відтворювати у музично-виконавській дії декілька сполучених між собою у одночасному розвитку звукових ліній. Таким чином, поліфонічний слух майбутнього вчителя музики представлено в дослідженні як *здатність: диференційовано сприймати, співвідносити, виокремлювати, відтворювати фактурну горизонтальну та вертикальну багатоскладність мелодичних ліній, тембральних, ритмічних і гармонічних пластів, що сполучені між собою одночасним звуковим розвитком; уявляти логіку функціональних зв'язків; виражати ставлення до музичної інформації, емоційно відгукуючись на музичні явища в яскравості й силі специфічних переживань.*

На основі авторського визначення та аналізу наукових поглядів сучасних науковців запропоновано структуру поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю, що складається з компонентів: інтонаційно-гармонічного; тембрально-динамічного; артикуляційно-відтворювального; логіко-драматургічного.

Розроблено організаційно-методичну модель формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання, що містить три блоки: методологічно-цільовий, процесуально-змістовий, структурно-результативний. Змістом методологічно-цільового блоку є мета, завдання, наукові підходи та принципи. Реалізація *мети* - підвищення рівня сформованості поліфонічного слуху студентів - передбачає виконання *завдань*: стимулювання мотивації студентів

до опанування поліфонічних творів; розвиток поліфонічного мислення та рефлексивних можливостей; набуття необхідного виконавського досвіду. Аргументовано наукові підходи до організації даного процесу: аксіологічний, особистісно-діяльнісний, акмеологічний та компетентнісний. Наскрізною ідеєю наукових підходів виступає ідея поліфонічності музичного мислення у процесі музично-виконавської діяльності. Обґрунтовано педагогічні принципи: опори на європейський музично-історичний досвід; емоційної захопленості навчальним матеріалом; рефлексивності; виконавської самореалізації.

Процесуально-змістовий блок організаційно-методичної моделі об'єднує педагогічні умови, форми роботи, групи методів. Провідною педагогічною умовою виділено цілеспрямоване педагогічне керівництво розвитком поліфонічного мислення. До інших віднесено: стимулювання студентів до оволодіння уміннями виконувати поліфонічні твори; практична спрямованість опанування поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання; урахування спеціальної музичної підготовки студентів України і Китаю (варіативність застосування методів і прийомів під час роботи над поліфонічними творами). Реалізація педагогічних умов відбувалася шляхом впровадженні 4 груп методів: пошуково-дослідницькі, мотиваційно-емоційні, рефлексії з арт-терапевтичними прийомами, адаптовані виконавські та артикуляційно-репродуктивні, останні виконують провідну роль на всіх етапах методики. До основних форм роботи зі студентами віднесено індивідуальні та групові заняття, самостійну роботу, майстер-класи, творчі проекти.

Структурно-результативний блок організаційно-методичної моделі охопив: компоненти та критерії поліфонічного слуху, рівні його сформованості, етапи педагогічного експерименту, результат впровадження методики. Висвітлено та обґрунтовано системний зв'язок наукових підходів, принципів, педагогічних умов, форм та методів на кожному з етапів формульовальної частини педагогічного експерименту.

З'ясовано, що реалізація усіх складових організаційно-методичної моделі в навчальний процес підготовки майбутніх вчителів музики в фортепіанному класі сприяє підвищенню рівня сформованості поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України Китаю.

4. На підставі теоретичного опрацювання та аналізу наукових досліджень про поліфонічний слух, розроблено діагностичний інструментарій констатувального експерименту, обґрунтовано критерії та показники у відповідності до компонентів поліфонічного слуху: інтонаційно-евфонічний, тембрально-динамічний, артикуляційно-репродуктивний, логіко-архітектонічний. Діагностування стану сформованості поліфонічного слуху відбувалась шляхом використання методів: тестування, гармонічного аналізу музичного тексту, творчих завдань, аналізу тембрально-динамічних градацій, гри з різною динамікою і штрихами, арт-терапевтичних прийомів, концертного виконання поліфонічних творів, участі в майстер-класах, а також методів математичного аналізу. Представлено змістову характеристику рівнів сформованості поліфонічного слуху студентів – майбутніх вчителів музики України і Китаю.

За результатами діагностування з 68 реципієнтів було виявлено 23 особи з низьким рівнем, що складає 33,8%. До середнього рівня віднесено 34 особи (50%). Високий рівень показали 11 осіб (16%). Середньозважена – 1,8, що відповідає рівню нижче середнього.

5. Експериментальна перевірка ефективності авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю відбувалась у природних умовах перебігу навчального процесу у різних формах навчання – аудиторних і онлайн на базі музично-педагогічних факультетів та інститутів мистецтв вищих педагогічних закладів України. Перебіг формувального експерименту був ускладнений вимушеним використанням переваг та недоліків дистанційної освіти в умовах пандемії COVID-19. Методика ґрунтувалася на визначених у організаційно-методичній моделі підходах, принципах, педагогічних умовах, спрямовувалася на якісне

формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю та підвищення рівня їхнього розуміння, сприйняття, виконання поліфонічних творів у процесі фортепіанного навчання впродовж трьох етапів: мотиваційно-інформативного, рефлексивно-операційного, творчо-виконавського. Після кожного етапу здійснено діагностувальний зріз з метою визначення змін у рівнях сформованості поліфонічного слуху студентів Експериментальної та контрольної груп.

По закінченню експерименту виявлено статистично достовірну позитивну динаміку поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання в експериментальній групі в порівнянні з контрольною. Обробка експериментальних даних методами математичної статистики за t-критерієм Стюдента при критичному значенні 3,182. Таким чином, зміни ознаки є статистично значимі ($p=0.004$), що є підставою стверджувати, що ефективність впровадження авторської методики формування поліфонічного слуху майбутніх вчителів музики України і Китаю в процесі фортепіанного навчання доведено методами математичної статистики.

Список використаних джерел

1. Ансерме Е. (1986) Статьи о музыке и воспоминания.(пер. з англ.) М.: Советский композитор,. 225 с.
2. Антошко М.О. (2020) Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 1. С. 55-60. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2020_1_13
3. Барановська І.Г.(2007) Методичні засади художньо-творчої самореалізації підлітків в умовах діяльності ансамблю народної музики : дис. ... канд пед. наук. К. 235 с.
4. Беліченко Н.М.(2017) Неімітаційна поліфонія у світлі хронотипології поліфонічних систем. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової, вип. 24. С. 198-21.
5. Бех І.Д. (2003) Виховання особистості: Особистісно-орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади: Навч.-метод. видання. У 2 кн. Кн.1 і 2 : К.: Либідь, 280 с.
6. Бражнич О.Г. (2001) Педагогічні умови диференційованого навчання учнів загальноосвітньої школи : дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання». Кривий Ріг, 238 с.
7. Бурська О. П. (2004) Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Вінниця, 239 с.
8. Бянь Мэн. (1994) Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1994. 142 с.
9. Великий тлумачний словник сучасної української мови (2002). К.: Ірпінь. ВТФ «Перун», 1426 с.
10. Волошко І.Є. (2006) Етика. Естетика : Навч. посібник. 2-ге вид., без змін. К.: КНЕУ,. 151 с.
11. Володин А. А. О восприятии переходных процессов музыкальных звуков. Вопросы психологии. 1972. № 4. С. 51-60.
12. Виготський Л. С. (1960) Розвиток вищих психічних функцій. К., 130 с.
13. Галыгина, А.В. (2015) Полифония как диалог между эпохой барокко и современностью. Наука и школа. 2015.№2. С. 184 -191
14. Гарбар Г.А. (2001)Розвиток пізнавальної самостійності студентів (на матеріалі курсу «Поліфонія»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.пед.наук: 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання». К., 2001. 19 с.
15. Гарбузов Н.А. (1955) Зонная природа динамического слуха. М.: Гос. муз. изд-во, 107 с
16. Гольденвейзер О.(2009) Роздуми про музику, виконавське мистецтво та фортепіанну педагогіку. Переклад з російської //Музична

педагогіка та виконавство: Збірник статей. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 64 с.

17. Й. Гофман. «Поради молодим піаністам» і «Фортепіанна гра».
18. Горожанкіна О.Ю. (2014) Провідні умови формування поліфонічного мислення в майбутніх учителів музики. АСПЕКТ. №4. С.34-38
19. Горожанкіна О.Ю. Основні принципи роботи над розвитком фортепіанної техніки майбутніх вчителів музики. Матеріали III Міжнародна наукова інтернет-конференція «Інновації та традиції в сучасній науковій думці» режим доступу <http://intkonf.org/index.php?s=%C3%EE%F0%EE%E6%E0%ED%EA%B3%ED%E0+%CE.%DE&Submit=%CF%EE%F8%F3%EA>
20. Грищенко Т. А. (2021) Методичні аспекти роботи з розвитку навиків читання з листа у класі фортепіано. Слов'янськ, 2021. URL: <http://ddpu.edu.ua:8083/ddpu/handle/123456789/455>
21. Грищенко Т.А. (2018) Робота над поліфонічним матеріалом на заняттях у класі фортепіано. Слов'янськ, URL: <http://ddpu.edu.ua:8083/ddpu/bitstream/123456789/86/1/%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%A2.%20%D0%90.%20%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B0%20%D0%BD%D0%B0%D0%B4%20%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BC%20%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BC.pdf>
22. Гуральник Н.П. (2007) Українська фортепіанна школа 20 ст. в контексті музичної педагогіки : історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : [монографія]. К. 459 с.
23. Гусейнова Л.В. (2005) Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К.205 с.
24. Дорофєєва В. Ю. (2018) Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації / Молодий вчений. № 2(2). С. 505-508. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2\(2\)18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_2(2)18). 236с.
25. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності в творчості українських радянських композиторів. Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). К.: Музична Україна, 1988. [Вип.] 23. С. 48-54.
26. Дян Хайян. (2005) Фортепіанне виконавство і внутрішнє вухо/ Китайська музика. №1 С. 166 – 168. (江海燕. 钢琴演奏与内心听觉/江海燕// 中国音乐 2005年01期 166 –168页)

27. Завгородняя Г. Ф. (2003) Пространственно-временные аспекты эволюции полифонического мышления / Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв. Харьков, Вып. 3.
28. Завгородняя Г.(2012) Полифонические основы современного композиторского творчества. Аналитические очерки. Одесса: Астропринт, 308 с.
29. Заверуха С. (2014) Поліфонія у структурі системи ступеневої підготовки вчителя музики, етики і естетики [Текст] : [посібник]. Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Хмельницький. 243 с.
30. Зінчук Н. А. (2010) Формування аналітичної компетентності майбутніх менеджерів у вищих навчальних закладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 "Теорія та методика професійної освіти" / Н.А.Зінчук. К. 20 с.
31. Золозова Т. (1989) Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945-1970). Исследование. К. 214 с
32. История полифонии. (1985) Вып.3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в./ М.: Музыка, 494 с.
33. Кваша С. (2019) Методика розвитку поліфонічного слуху в курсі сучасного сольфеджіо: основні тенденції / Молодий вчений № 6 (70) «Young Scientist» • No 6 (70)
34. Кичук Н.В. (2012) Проблемы инновационно-ориентированной подготовки специалиста в современной высшей школе : монография .Одеса. 231с.
35. Козир А.В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : дис. ...д-ра. пед. наук : 13.00.02-13.00.04. К., 2009. 574 с.
36. Кокарева Е. О. (2014) Проблема розвитку внутрішнього слуху майбутніх викладачів музичного мистецтва на заняттях з хорового диригування. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, випуск 41, С.449-453
37. Корчагіна Г. С. (2014)Розвиток пізнавального інтересу майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки / Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти. 2014. Вип. 9. С. 31–34.
38. Косенко П.Б. (2009) Методика особистісно-орієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики : автор канд. пед. наук. К. 20 с.
39. Костюк О.Г. (1965) Сприймання музики і художня культура слухача. К.: Наукова думка, 123 с.
40. Кравцов Т.С. (1962) Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. Народна творчість та етнографія. Вип. 3. С. 54–63.
41. Куцан О.Г. (2017) Робоча програма: Основний музичний інструмент (фортепіано)[Навчально-методичні матеріали]

http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/22744/1/O_Kutsan_Programa_osnovniy_muz_ychniy_instrument_3-4_kurs.pdf

42. Лань Сіньцзюнь. (2019) Забезпечення наступності фортепіанного навчання студентів з КНР в системі музично-педагогічної освіти України [Текст] : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ.

43. Лань Сіньцзюнь (2016). Особливості фортепіанного навчання в Китаї/ «Мистецький освітній простір у контексті формування сучасної парадигми освіти». Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, вип. 155. Кропивницький, с.180-183.

44. Локарева Ю.В. Теорія музики: питання методики (за вимогами кредитно-модульної системи) для студентів музично-педагогічних та мистецьких факультетів педагогічних університетів. Режим доступу: <https://www.cuspu.edu.ua/images/art/doc/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%96%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F.pdf>

45. Лисіна Н.І. Щолокова О.П. «Розвиток європейської клавірної музики середньовіччя, ренесансу, бароко» Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024, 170 с.

46. Любомирский Г. А.(1924) Музыкальный слух, его воспитание и усовершенствование. Киев,

47. Лю Дженьсі. (2011) Китайська специфіка фортепіанного мистецтва / Велика сцена. №05. С. 34 – 38 (刘振西 浅析钢琴艺术的中国特色. /刘振西// 大舞台年05期 77-78页)

48. Лю Цяньцян. (2007) Художественная компетентность в исполнительской подготовке студентов-музыкантов и хореографов / Теорія та методика мистецької освіти. Київ, НПУ. Вип. 5 (10). С.43 – 47.

49. Лянь Лю. (2012)Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї // Культура України. Вип. 39, С.36 – 42

50. Маккіннон Л. (2006) Игра наизусть. М. Классика XXI. 2006. 152 с.

51. Маслоу А. (1999) Мотивация и личность. СПб.: Евразия,. 316 с.

52. Милич Б. (1982) Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. К. «Музична Україна», 87с.

53. Мировская М.К. „Klavierübungen“ Ферруччо Бузони. Режим доступу: <https://maria.mariars.com/articles/busoni/vidy-texniki-pianistov-texnicheskie-kompleksy.shtml>

54. Мозгальова Н.Г. (2011) Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики: монографія: В., «Меркьюрі-Поділля», 486 с.

55. Мойсеюк Н.Є. (2001) Педагогіка: навчальний посібник [3-є вид., доповнене] / К. 608 с.

56. Національна доктрина розвитку освіти / Нормативне правове забезпечення освіти: [у 4-х ч]. Х.: Видав, гр. «Основа», 2004. ч.1 144 с.

57. Нейгауз Г. (1987) Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 238 с.
58. Науменко С. І.(1995) Психологія музичності та її формування у молодших школярів. Київ.
59. Новий тлумачний словник української мови. (2005)У 3 т. / уклад. В. Яременко, О. Сліпушко. К. : Аконіт. Т. 3. 863 с.
60. Олексюк О.М. (2004) Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва . К. : Знання України, 263 с.
61. Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія/ К.:Наукова думка 2003
62. Організація самостійної роботи студентів в умовах інтенсифікації навчання : навч. посіб. / А.М. Алексюк, А.А. Аюрзанайн, П.І. Підкасистий, [та ін.]. (1993) К. : ІСДО, 336 с.
63. Падалка Г. М. (2008) Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) К. Освіта України, 274 с.
64. Педагогіка і психологія (2012): навч. посібник /А А. Реан, Н.В.Бордовская, С.И.Розум. С.-Пб, Питер,. 432 с.
65. Пермінова С. О. (1999) Формування навичок сприйняття хорового багатоголосся у студентів вузів культури на заняттях з сольфеджіо: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 21 с.
66. Петренко Л. М. (2013) Теорія і практика розвитку інформаційно-аналітичної компетентності керівників професійно-технічних навчальних закладів: монографія. – Дніпропетровськ : ІМА-прес, 456 с.
67. Побережна Г.І. (2004) Загальна теорія музики: підручник / Побережна Галина Іонівна, Щериця Тамара Володимирівна. К. : Вища шк., 303с.
68. Полатайко О., Сяо Лі. (2016) Діалектичний аспект формування поліфонічного мислення студентів-музикантів педагогічного профілю. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Зб. Наук. Праць. К. Вип. 20 (25). С. 28-34.
69. Полатайко О. (2013) Компоненти художньо-образного мислення майбутнього вчителя мистецьких дисциплін у процесі вербальної педагогічної інтерпретації художніх творів // Наукові записки. Серія «Психологія і педагогіка». Вип.п.22. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». с146-150
70. Ринкявичюс З.(1979) Воспринимают ли дети полифонию? Л.: Музыка. 64 с.
71. Ролінська О. Г. (2011) Методика застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики : автор... дис. канд. пед. наук. Київ, 20 с.
72. Ростовський О. Я. (1997) Педагогіка музичного сприймання: навчально-метод. посібник. К.: ІЗМН, 248 с.

73. Рудницька О.П. (2005) Педагогіка : загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан». 360 с.

74. Сабліна Е. А. (2008) Методологічні засади інформаційної культури особистості / Е. А. Сабліна // Збірник наукових праць Уманського держ. пед. ун-ту ім. П. Тичини / гол. ред. : Мартинюк М.Т. Умань: СПД Жовтий, Ч. 4. 118.

75. Сибірякова – Хіхловська М.І. (2009) Музичний слух та його роль у процесі сприйняття поліфонії майбутніми вчителями музики. Наукове видання Науковий вісник Чернівецького університету Збірник наукових праць. Вип. 470. Педагогіка та психологія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 216 с.

76. Скребков С. (1983) Теория имитационной полифонии. К.: Муз. Україна. 144 с.

77. Словник-довідник з професійної педагогіки / ред. А. В. Семенова.(2006) Одеса : Пальміра, 364 с.

78. Спіліоті О.В.(2012) Проблема формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки: теоретико-експериментальне дослідження / Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Сер. : Психолого-педагогічні науки. № 6. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzsp_2012_6_12

79. Степанова Л. П. (2016) Специфіка розвитку поліфонічного слуху молодших школярів на уроках музичного мистецтва. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ. Вип. 21(26). С. 83-88.

80. Степанова Л. (2011) Структурні складові поліфонічного слуху як передумова його керованого розвитку у молодших школярів. IX Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопасва “Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні” : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф.Том 1 К. : ДАКККіМ. С. 182–189

81. Степанова Л.П. (2011) Методика розвитку поліфонічного слуху молодших школярів на уроках музики: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 - «Теорія та методика музичного навчання». К., 22 с.

82. Сун Дань. (2009) Історія розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. / Вчена газета Чан-чуньського педагогічного інституту,. №9 С. 170 –171

(孙丹。 浅析中国钢琴艺术的发展历史/ 孙丹//长春 师范学院校报 2009年9月 170 –171页) http://b-ko.com/book_113_glava_29.html

83. Сыродеева А.А. (2008) Полифония как принцип целостности. «Вопросы философии», №3, с. 172-175. <https://iphras.ru/page52781848.htm>

84. Сюй Бо. (2011) Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков : дис ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Ростов на Дону, 149 с.

85. Сютя Б. (2004) Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. К.: НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 118 с.

86. Ся Гаоян (2018). Поліхудожня підготовка майбутнього вчителя музики: зміст, структура, орієнтири для діагностування/ Молодь і ринок. Дрогобич, No 10 (165). С.147–151

87. Сяо Лі (2016). Феномен поліфонічного мислення в сучасній музиці. Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей: зб. матеріалів XIII Міжнар. Педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О.П. Рудницької/. Вип. 7 (11). К. : Талком, С.272-276.

88. У Іфан. Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища : автореф. дис. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2012. 21 с.

89. Философский энциклопедический словарь (1989) 2-е изд. М. : Сов. энциклопедия, 815 с.

90. Фром Е. англ. (2010) Мати чи бути ? Київ Український письменник 210 с.

91. Фу Сяоцзін. (2012) Методика концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук 13.00.02./ Фу Сяоцзін. Київ, 20 с.

92. Хань Ле (2019). Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стильовим підходом [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / Хань Ле ; МОН України, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка.

93. Хоу Юэ (2008). Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века [Текст] // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. №85 С. 132 – 135.

94. Цзян Шанжун (2019). Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая [Текст] : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; МГУ.

95. Циганюк Л.І. (2014) Використання комунікативна-рефлексивних методів у формуванні художньої свідомості підлітків у процесі вивчення поліфонічних творів. Актуальні питання мистецької педагогіки..Вип.3.С.137-142

96. Чень Кай (2019). Методика виконавсько-просвітницької підготовки майбутніх учителів музики в університетах України і Китаю: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 211 с.

97. Чай Пенчен (2014). Формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя музики України і Китаю : автореф. дис. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2014. 21 с

98. Файнер В.М. Поліфонія як мова духовно-музичного мислення. К.175 с.
99. Чжоу С. (2019). Поліфонічна музична форма ХХ століття як вид складання і спосіб мислення. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика художньої освіти, 27, 136–142. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.22>
100. Чжоу С. (2021). Педагогічні умови формування поліфонічного слуху майбутніх учителів музичного мистецтва. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (197), 217-220. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-217-220>
101. Чжоу Сіньюй (2021). Принцип опори на європейський музично-історичний досвід у формуванні поліфонічного слуху студентів з КНР у процесі фортепіанного навчання. *Молодь і ринок* №5-6 (191-192), с.172 -177
102. Шелупахина Т.В. (1993) Музыкальное мышление как предмет культурно- исторического анализа. Киевский университет им. Т.Г. Шевченка. К., с.40
103. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посібник. К.. Заповіт, 1998. 368 с.
104. Шугуан. (2012) Методика формування виконавського досвіду майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки: дис. канд. пед. наук: 13. 00. 02. К.. 189 с.
105. Щербак Т. І., Пухно С. В. (2020) . Дослідження музичних здібностей піаністів. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Психологічні науки», № 1.С.71-78. <https://pj.journal.kspu.edu/index.php/pj/issue/view/29>
106. Щолокова О. П. (2014) Концептуальні засади сучасної мистецько-педагогічної освіти в Україні// Мистецька освіта у вимірах сучасності: проблеми теорії та практики/ Колективна монографія. К.: «Адверта». Дніпропетровськ, 2014.с. 22-46.
107. Щолокова О.Ф.(2018) Теоретико-методические подходы к фортепианной подготовке учителя музыки / Актуальные проблемы организации обучения в высшей и средней школе: коллективная монография. Общая редакция проф. Михайличенко О.В. LAPLAMBERT Academic Publishing., s. 134-149
108. Щолокова О.П. (2018) Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти/ Topical issues of education// Collective monograph. Pegasus Publishing, Lisbon,Portugal,2018,s.205-220.
109. Shcholokova O.F. (2020) Tendenze moderne nella musica e nell'educazione pedagogica dell'Ucraina / Temi di attualità dell'educazione e dell'educazione artistica: Monografia a cura di prof. Oleh Mikhailychenko. Edizioni Accademiche Italiane, 2020. P.85-103.
110. Щолокова О. П. (2020) Удосконалення фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-музикантів на засадах інтеграційного

підходу // Pedagogy: Theory, Science and Practice: Collective monograph. – Yuno na Publishing, New York, USA, Pp. 34–51.

111. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. Полифония. Сборник статей. Сост. и ред. К.Южак. Музыка, 1975.
112. Юник Д.Г. (2018) Actual problems of creative person's forming // Modern problems and perspectives of development. Krakow: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», P. 143-158.
113. Юцевич Ю. Є.(2009) Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 352 с.
114. Яворський Б. Л. (2006) Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. К. : Тека.
115. Ягодзинська І.(2015) Робоча програма навчальної дисципліни "Теорія музики" напрям підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», професійне спрямування «Сольний спів», освітній рівень перший (бакалавр) [Навчально-методичні матеріали] Режим доступу: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13536/1/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%86%20%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%2015%D0%AF%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf>
116. Abraham O. Das absolute Tonbewußtsein. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Bd 3. Leipzig, 1901. S. 1-86.
117. Brady P. T. Fixed-scale mechanism of absolute pitch. J. Scoust. Soc. Amer. Vol. 48. 1970. P. 883-887
118. Levitin D. Absolute memory for musical pitch. Perception and psychophysics. LVI/4 1994. P. 414-427.
119. Rakowski A. (1972) Direct comparison of absolute and relative pitch. Symposium on Hearing Theory. Eindhoven (Holland), P. 1-4.

ДОДАТКИ

Додаток А

Шановні студенти! Просимо Вас взяти участь у науковому дослідженні та дати відповіді на тестові запитання. Після кожного завдання подано перелік відповідей. Підкресліть ту з них, яку вважаєте правильною.

1) Визначте різновиди поліфонії:

- а) імітаційна;
- б) підголоскова;
- в) контрастна;
- г) надголоскова;

2) Чи вірне твердження: поліфонія пластів – вид багатоголосся, в якому контрапунктують багатозвучні фактурні прошарки:

- а) так;
- б) ні;

3) Дайте визначення поняттю «надбагатоголосся»:

а) тип фактури, в основі якої лежить ефект сумарного звучання багатьох індивідуальних, найчастіше поліфонічних, але не диференційованих слухом голосів, які разом складають якісно нову, нерозділену на компоненти фактурну цілісність;

б) тип фактури, в основі якої лежить ефект диференційованого звучання багатьох індивідуальних, неполіфонічних голосів;

в) тип фактури, в основі якої лежить звучання двох голосів, які разом складають якісно нову, нерозділену на компоненти фактурну цілісність;

4) З наведених функцій виберіть правильні, які підходять для створення акомпанементу до 8 перших тактів «Триголосної інвенції d-moll» Й.С.Баха: а) Т, зм. VII7, Т, зм. VII7, Т, зм. VII7, Т, зм. VII7, Т, S, S III, ~~VI~~, S, S III, ~~VI~~, K64, Т (F- dur) ;

б) T, зм. VII7, T, D, T, зм. VII7, T, зм. VII7, T, S, S III, VI, S, S III, VI, K64, T (F- dur) ;

в) T, D, T, D, T, зм. VII7, T, зм. VII7, T, S, S III, VI, S, S III, VI, K64, T.

5) Під поняттям «підголоскова поліфонія» ми розуміємо такий вид поліфонії, у якому:

а) разом з основною мелодією звучать її підголоски, тобто її варіанти;

б) основна тема звучить спочатку в одному голосі, а потім, зі змінами (якщо це передбачено), з'являється в інших голосах

в) разом з основною мелодією звучать її підголоски, які дублюють основну тему без змін;

б) Перейдіть за покликанням використовуючи QR-код.



Відповідно до поданого нотного тексту оберіть графічно вірний рух інтонації першого та другого голосу інвенції (1 мотив). Де цифра 1 відповідає ноті «до» першої октави, а -7 позначаємо «до» малої октави.

а)

б)



7) Прослухай частину поліфонічного твору використовуючи QR-код
Обери нотний фрагмент, який відповідає йому.

а)

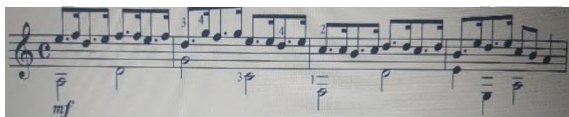
б)



8) Контрастно-тематичну поліфонію характеризує:

- а) одночасне звучання різних мелодій;
- б) почергове звучання різних мелодій;
- в) печергове звучання основної теми у різних голосах;

9) Послідовність яких функцій, можна використати для створення акомпанементу до «Пасакалії» Г.Генделя?



- а) t, s, D → III, VI, s, D, t;
- б) t, s, D, II, VI, s, D, t;
- в) t, s, D → III, V, s, D, t;

10) Інтонаційна самостійність голосів виявляється у:

- а) у різному характері звучання голосів (інструментовка);
- б) у різному неспівпадаючому фразуванні та кульмінаціях;
- в) у неспівпаданні штрихів;
- г) у неспівпаданні динамічного розвитку голосів;

11) Інтермедію у поліфонічному творі розуміємо як:

- а) проміжний епізод поліфонічного твору, який найчастіше будується на окремих мелодичних зворотах теми.
- б) частина поліфонічного твору, яка найчастіше будується на окремих мелодичних зворотах теми та її протискладненні.
- в) проміжний епізод поліфонічного твору, який будується на всіх мелодичних зворотах теми.

12. Алгоритм підбору акомпанементу:

- а) визначення ладу та тональності, програвання мелодії та добір гармонії (відповідних акордів), вибір фактури та ритму акомпанементу.
- б) програвання мелодії, визначення ладу та тональності, добір гармонії (відповідних акордів), вибір фактури та ритму акомпанементу.
- в) вибір фактури та ритму акомпанементу, програвання мелодії, визначення ладу та тональності, підбір акордів.

13. Дайте визначення поняттю «інтонація»:

- а) точне відтворення висотного відношення тонів
- б) точне відтворення тембрального відношення тонів мелодії
- в) музично і акустично правильне відтворення висоти звуку.

14. Поняття «інтонування» розглядаємо як:

- а) процес відтворення висоти звуку
- б) процес тембрального відтворення звуку
- в) точне відтворення висотного відношення тонів мелодії

15). Серед причин неправильного інтонування виділяємо:

- а) недостатній розвиток музичного слуху
- б) не зручну вокальну позицію під час проспівування поліфонічної теми музичного твору.
- в) недостатньо розвинені музично-ритмічні навички
- г) психологічний зажим

16) На інтонування впливає:

- а) наявність різних звуковисотних малюнків;
- б) ладової системи;
- в) напрямлення руху мелодії;
- г) динамічних і метроритмічних акцентів;
- д) структурної побудови.

17) За допомогою яких комп'ютерних програм можна створювати електронний акомпанемент?

- а) Bestfree, ChordPulse, Soundsmith, Band-in-box;
- б) SoftMozart, Bestfree, ChordPulse;

18) Який із запропонованих різновидів акомпанементу тобі зручніше використовувати під час гармонізації теми поліфонічного твору?

- а) гармонічна підтримка;
- б) чергування басу та акорду;
- в) гармонічна фігурація;
- г) акордова пульсація;
- д) акомпанемент мішаного типу.

Додаток Б

Фрагмент «Двохголосної інвенції №1 C-dur» Й.С.Баха

Invention No. 1

1

J.S. Bach
BWV 772

The musical score for J.S. Bach's Invention No. 1, BWV 772, is presented in a two-staff format (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 3/4. The score consists of 12 measures, divided into three systems of four measures each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. There are also some performance instructions like 'simile' and 'crescendo'.

Додаток В

Фрагмент «Двохголосної інвенції F-dur» Й.С.Баха

Invention No.8 in F

(Two-part)

Allegro brillante

J. S. Bach

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef, in F major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro brillante'. The first system (measures 1-3) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a melody with first, second, and fourth fingerings, while the left hand provides a bass line with fifth, fourth, and second fingerings. The second system (measures 4-6) features a 'simile' marking, indicating the continuation of the previous texture. The right hand continues its melodic line, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The third system (measures 7-9) shows further development of the melodic and harmonic material. The fourth system (measures 10-12) concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Е.Гріг «Захід сонця»

Захід сонця

Переклад з норвезької М. Яскулка *Музика Е. Гріга*
Ніжно, не поспішаючи



1. На - хо-дить тінь, і день про-йшов, і згас-ло світ-ло в лі-сі. Ба-
гря-нець зо-ло-том у-пав, на зем-лю тьми за-ві-са. В ве-
чір-ній ти-ші ча-рів-ній бе-різ ше-по-чуть ві-ти... На
зем-лю знов при-хо-дять сні, над сві-том ві-ють мрі-ї.

1. «Прелюдія та фуга A-dur з I тому ДТК Й.С.Баха
2. «Прелюдія та фуга E-moll з I тому ДТК Й.С.Баха
3. «Прелюдія та фуга C-dur з II тому ДТК Й.С.Баха
4. «Алеманда з сюїти f-moll» Г.Генделя
5. «Музика феєрверку» Г.Генделя
6. «Фуга у старовинному стилі» М.М'яковського
7. «Прелюдія і фуга Des-dur» Р.Щедріна
8. «Фуга in D» П. Хіндемита
9. «Кантата 150» Й.С.Баха
10. «Музика на воді» Г.Генделя"

Додаток Е

Словник емоційно-образних понять
Низький
Бархатний
Насичений
Теплий
Густий
Похмурий
Глухий
Темний
Просвітлений
Прозорий
Приємний
м'який
Високий
Дзвінкий
Яскравий
Блискучий
Шляхетний

Приклади малюнків студентів за допомогою ниткографії

(«Фуга E-dur» з I тому ДТК Й.С.Баха)

Студентам пропонувалося переглянути відео й ознайомитися з технікою ниткографії, використавши QR-код . Опісля, під час слухання запропонованих поліфонічних творів студенти намалювали малюнок.



3

Allegretto

Легендаты прелюды
и фуг для фортепиано
М. Скорик
Прелюдия и фуга C-dur

Легендаты прелюды
и фуг для фортепиано
М. Скорик
Прелюдия и фуга C-dur

Фрагмент «Фуги f-moll» з I тому ДТК Й.С.Баха

Molto moderato (4-66)

bene appoggiato

p

sempre legato

marc.

mf

1. tempo

2. tempo

3. tempo

4. tempo

5. tempo

6. tempo

7. tempo

8. tempo

9. tempo

10. tempo

11. tempo

12. tempo

13. tempo

14. tempo

15. tempo

16. tempo

17. tempo

18. tempo

19. tempo

20. tempo

21. tempo

22. tempo

23. tempo

24. tempo

25. tempo

26. tempo

27. tempo

28. tempo

29. tempo

30. tempo

31. tempo

32. tempo

33. tempo

34. tempo

35. tempo

36. tempo

37. tempo

38. tempo

39. tempo

40. tempo

41. tempo

42. tempo

43. tempo

44. tempo

45. tempo

46. tempo

47. tempo

48. tempo

49. tempo

50. tempo

51. tempo

52. tempo

53. tempo

54. tempo

55. tempo

56. tempo

57. tempo

58. tempo

59. tempo

60. tempo

61. tempo

62. tempo

63. tempo

64. tempo

65. tempo

66. tempo

The image displays a page of musical notation for the piece 'The Rose Tree' (Op. 100, No. 1) in G major. The notation is arranged in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece consists of 32 measures, with measure numbers 13, 21, and 29 indicated at the start of their respective systems. The notation is written in a clear, legible style, with fingerings and articulations clearly marked.

Фуга В-dur з I тому ДТК

XXI Fuga

Allegretto scherzoso ($\text{♩} = 104$)

(a 3 voci) *mf*

cresc. a poco a poco

dim.

p

Tema **I Kontrapunkt** **II Kontrapunkt**

Odpowiedź tematu

t. 9, 13, 26, 41

23

28

32

36

40

44

mf

f dim.

p

poco cresc.

mf

senza rall.

f

a) Progresja opadająca, oparta na odwróceniu początkowego fragmentu tematu.

Додаток М

Шановні студенти! Просимо Вас взяти участь в опитуванні, відповівши на питання в Google формі «Цінність поліфонічної музики очима студентів»

АНКЕТА

Шановні студенти! Просимо дати відповіді на питання та заповнити анкету!

1)Що мотивує Вас до вивчення поліфонічних творів?

- а)виконання програмових вимог
- б)зацікавленість поліфонічними композиціями
- в) Ваш варіант _____

2) Що допомагає розширити Вашу інформаційну обізнаність щодо поліфонії?

- а) вивчення дисциплін «Основний інструмент», «Поліфонія», «Історія музики», «Гармонія», тощо
- б) відвідування концертів поліфонічної музики
- в) Ваш варіант _____

3) Що допомагає збагатити свій поняттєвий тезаурус?

- а) виконання завдань до семінарських та практичних занять з «Поліфонії», «Історії музики», «Основного інструменту», «Гармонії», тощо
- б) виконання завдань для самостійного опрацювання
- в) заповнення та ведення «Мистецького словника»
- г) Ваша відповідь _____

4) Чи виникають у Вас труднощі під час вивчення поліфонічних творів?

- а)так
- б)ні
- в)Ваша відповідь _____

5) Що утруднює процес вивчення поліфонічних творів?

а) не володію прийомами та методами роботи, які потрібні для вивчення таких творів

б) бракує теоретичних знань

в) відсутня мотивація

г) труднощів не відчуваю

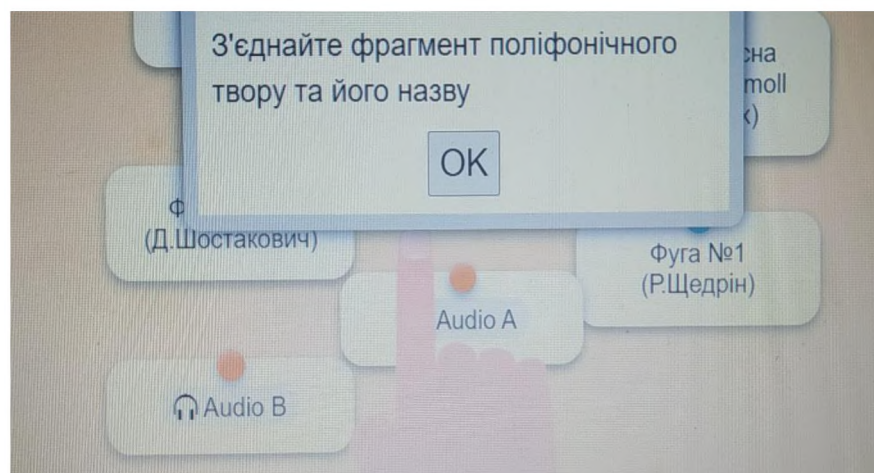
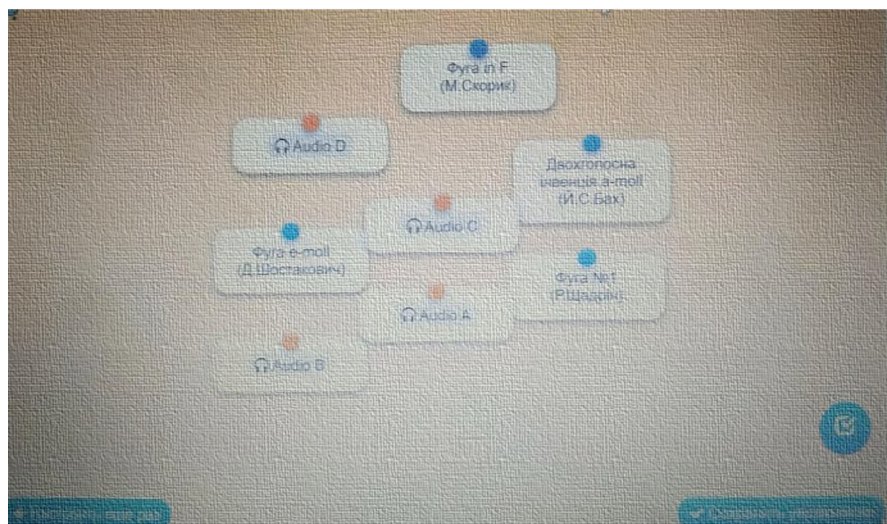
д) Ваш варіант _____

Додаток Н



Перейдіть за покликанням <https://learningapps.org/display?v=ppgipni5k22>

Встановіть відповідність та створіть пару: фрагмент поліфонічного твору та його назва.



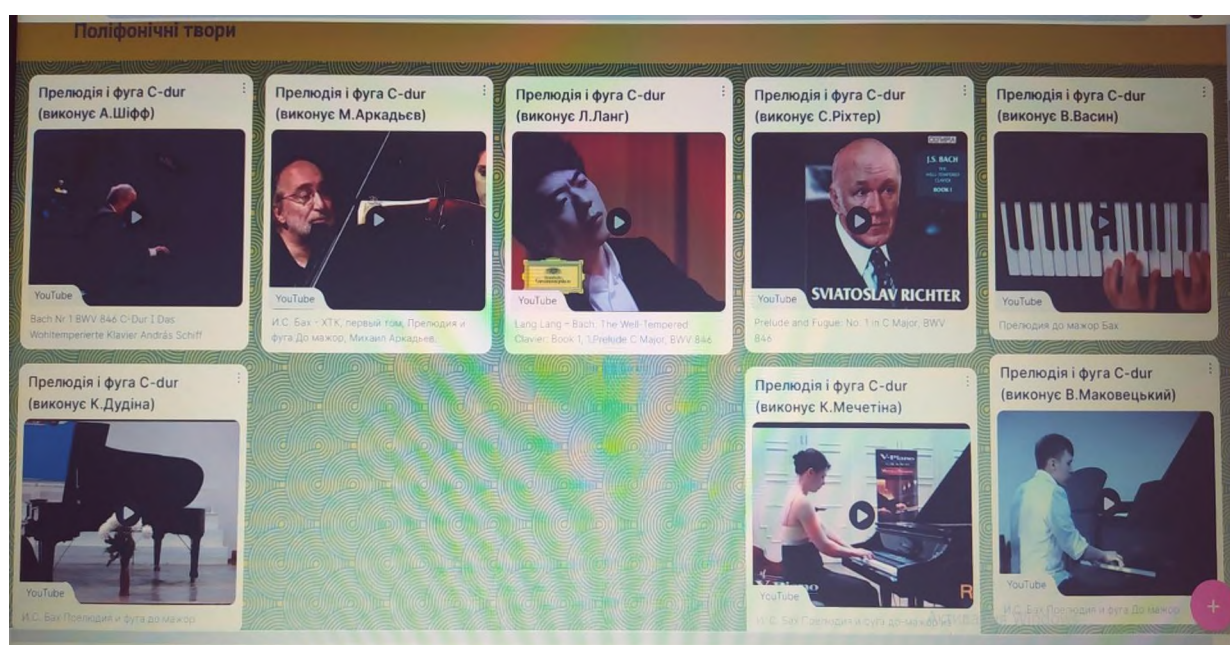
Вірні відповіді до поданого завдання:

- | | |
|--|-----------|
| 1) Двохголосна інвенція а-moll (Й.С.Бах) | - audio A |
| 2) Фуга №1 (Р.Щедрін) | - audio B |
| 3) Фуга е-moll (Д.Шостакович) | - audio C |
| 4) Фуга in F (М.Скорик) | - audio D |

Додаток Н 1

Створення дошки Padlet

Перейдіть за покликанням <https://padlet.com/rshpitsa/s24zhf7vc9io5uz4>. Перегляньте різні варіанти виконання прелюдії і фуги C-dur з 1 тому ДТК Й.С.Баха. Порівняйте їх. Висловіть свою точку зору.



Додаток Н 2

Використання техніки флюїд-арт під час сприйняття поліфонічних творів.

Вираження емоцій студентів 1-4 курсів музичних факультетів через колір під час сприйняття фуги in C (М.Скорик)

