

УДК 786.2

Наталя РЕВЕНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського,
м. Миколаїв, Україна
e-mail: nmirey69@gmail.ru

**МЕТОДИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ЦИКЛАМИ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ
ПЕДАГОГА-ПІАНІСТА**

У статті висвітлено методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів XVIII–XX століть зі студентами-піаністами на заняттях з «Інструментального виконавства» в закладах вищої освіти. Проаналізовано структурно-композиційні, жанрово-образні особливості поліфонічних циклів «Добре темперований клавір» Й. С. Баха і «Ludus tonalis» П. Хіндеміта. Акцентовано на своєрідності інтонаційної лексики циклів, на використанні нових звукових систем з новим розумінням тональності.

Висвітлено методи роботи над різними видами поліфонічної фактури в процесі опрацювання окремих циклів прелюдій та фуг Й. С. Баха та інтерлюдій та фуг П. Хіндеміта. Наведено різні редакторські прочитання творів німецьких композиторів з точки зору динаміки, темпу, артикуляції.

Ключові слова: поліфонічний цикл, поліфонічна фактура, прелюдія і fuga, інтерлюдія, європейські композитори, студенти-піаністи.

У закладах вищої освіти в процесі викладання дисципліни «Інструментальне виконавство» (фортепіано) вивченню поліфонічних творів відводиться важлива роль. Уміння чути поліфонічну тканину, виконувати поліфонічну музику студент розвиває і поглиблює протягом всього періоду навчання. Робота над поліфонічними творами вітчизняних та зарубіжних композиторів є чудовою школою для набуття студентами-піаністами вмінь та навичок, які необхідні для відтворення багатопланової фортепіанної фактури.

Вивчення та осягнення різностильових поліфонічних циклів європейських композиторів найактивнішим чином впливає на розвиток музичного смаку майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Принципи та методи роботи над поліфонічними творами європейських композиторів висвітлені в працях таких відомих педагогів-піаністів, як О. Алексеев, О. Гнесіна, Н. Любомудрова, С. Карась, І. Рабінович, Л. Ройзман, М. Фейгін. Ці дослідники розглядали різні аспекти розвитку поліфонічного мислення учнів та студентів на матеріалах клавірної музики Й. С. Баха, Г. Генделя та їх сучасників. Робота над окремими прелюдіями та фугами Й. С. Баха розглядалася також в праці Н. Калініної, в навчальних посібниках О. Алексеева та Т. Воробкевич.

У сучасній вітчизняній педагогічній літературі майже не має праць, присвячених методам роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів зі студентами-піаністами закладів вищої освіти, що і визначило мету статті. Серед основних завдань, що поставили відповідно мети, – знайомство студентів на заняттях з «Інстру-

ментального виконавства» з поліфонічними циклами європейських композиторів минулого та сучасності, усвідомлення ними в процесі опрацювання окремих циклів прелюдій та фуг техніки виконання багатоголосної фактури будь-якої будови, різних фактурних формул, композиторських новацій, засвоєння інтонаційної лексики.

Робота над поліфонічними циклами в класі «Інструментального виконавства» починається вже на першому курсі. Програму студентів-першокурсників складають одна-дві прелюдії та фуги з циклу «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. Перш ніж познайомити студента з окремими прелюдіями та фугами німецького композитора викладачу необхідно розповісти про збірник в цілому, про його художнє та історичне значення.

Поява першого тому «ДТК» відноситься до 1722 року, другого – до 1744; обидва томи містять сорок вісім прелюдій і фуг. Створюючи «Добре темперований клавір» Й. С. Бах ставив перед собою цілком певну мету: ознайомити граючих на клавирі з усіма двадцятьма чотирма мажорними і мінорними тональностями. Своім творчим прикладом Й. С. Бах вирішив довести плідність нової системи темперації, що зберегла, до речі, своє значення і понині.

У процесі знайомства із циклом «ДТК» в цілому викладачу бажано дати прослухати студенту деякі прелюдії та фуги німецького композитора з обох томів у виконанні відомих піаністів для того, щоб зацікавити його багатством і розмаїттям змісту даної збірки. Викладач повинен наголосити, що в обох частинах «ДТК» прелюдії і фуги розташовані попарно «малими циклами» (прелюдія і fuga в одній тональності) у висхідній послідовно-

сті по хроматичній гамі. Незважаючи на те, що явні тематичні зв'язки між прелюдією і фугою відсутні, їх об'єднання не обмежується загальною тональністю; існують менш «видимі» зв'язки, обумовлені внутрішнім, ідейно-емоційним змістом і які проявляються в кожному окремому випадку по-різному. Звідси таке різноманіття прийомів поєднання і узгодження двох різних п'єс в єдине і нерозривне ціле.

Так, розпочинати роботу над Прелюдією і фугою E-dur треба з її прослуховування у виконанні викладача або в аудіо-запису у виконанні відомих музикантів-піаністів. Доцільно також на початковому етапі познайомити студента з найвідомішими редакціями цього твору. Необхідно також виявити зв'язок, що існує між частинами даного циклу, і розглядати прелюдію та фугу в єдності. Поза такої спрямованості роботи багато чого в творі може виявитися нерозкритим.

Прелюдія E-dur витримана в характері ідилічної пасторалі. Доречно буде розповісти студенту про те, що Й. С. Бах пов'язував кожную тональність з певним поетичним уявленням. Так, тональності E-dur і Fis-dur безсумнівно асоціювалися у нього з ніжними пасторальними образами. Споглядально-пасторальні краски прелюдії не стільки передбачають характерні риси фуги, скільки відтіняють ці риси, роблячи їх більш рельєфними і помітними.

За своєю будовою прелюдія близька до інвенції. Вона складається з 24-х тактів і розчленовується на три частини: перша займає 7 $\frac{1}{2}$ тактів, друга – 6 $\frac{1}{2}$, третя – 10 тактів.

При роботі над першою частиною прелюдії викладач повинен проаналізувати разом зі студентом її основну тему. Вона викладається тріолями в партії правої руки, що проходять на органному тонічному пункті партії лівої. Істотну роль у темі грає опорна лінія *cis-h-a-gis*, що намічена у вигляді прихованого голосу, і на це також потрібно звернути увагу студента. Середній і нижній голоси у першій частині мелодійно слабо розвинені і виконують роль підголосків підкоряючись верхньому голосу, доповнюючи його і надаючи загальному руху плавний характер.

При інтерпретації першої частини прелюдії основна увага студента повинна бути спрямована на лінію верхнього голосу, як найбільш розвиненого мелодійно. Підкреслення верхнього голосу треба здійснювати за допомогою іншої звучності, відмінної від інших голосів, домагаючись ясності звучання, злегка показуючи при цьому прихований голос в темі. Середній голос можна грати м'якше; для нижнього голосу слід використовувати насичений «оксамитовий» звук. Рельєфне виконання басового голосу дає основу гармонії і сприяє більшій співучості верхнього мелодійного голосу.

Середню частину прелюдії відрізняє інтенсивність ліричного почуття; голосоведіння в ній більш самостійне в порівнянні з першою. На початку цієї частини затверджується H-dur, де інтонації теми в нижньому голосі звучать м'яко і ніжно; потім відбувається модуляція в однойменний мінор і музичний розвиток стає більш активним.

Світлий ніжний образ прелюдії отримує подальший мелодійний розвиток в репрізі, де проведення тематичного матеріалу стає більш динамічним. Завдяки цьому остання каденція прелюдії повинна звучати більш насичено і на це також потрібно звернути увагу студента-виконавця. Викладачу треба акцентувати на тому, що в цілому для мелодійного розвитку прелюдії характерна широка хвилеподібність, чергування спадів і підйомів.

Працюючи над динамічним планом прелюдії, доцільно розповісти студенту про те, що Й. С. Бах, в повній згоді зі звичаями свого часу, майже не позначав – особливо в клавірній музиці – динамічних відтінків. Майже всі динамічні вказівки, що містяться у двох томах «ДТК», привнесені в текст композитора редакторами – іноді зі смыслом, а іноді – чисто випадково. На думку Я. Мільштейна, навіть поверхневе дослідження клавірних творів Й. С. Баха, а саме – двох томів «ДТК», дозволяє зробити деякі висновки. Музикознавець наголошує, що «динамічні зміни у Баха пов'язані зі зміною мануалів, з реєстровкою» [1, 64], в силу чого динаміка Й. С. Баха має терасоподібний, ступеневий характер, а «знаходження правильної динаміки... рівнозначне знаходженню правильної реєстровки» [1, 64].

При роботі над динамічним планом Прелюдії і фуги E-dur студенту корисно для порівняння скористатися різними редакціями цього твору. У редакції Б. Муджеліні перша частина прелюдії витримана у динаміці «р» з невеликим кресендо та димінуендо наприкінці розділу. В середній частині знаходимо позначення «mf», у каденції – позначення «f» у двадцять другого такті, після якого йде спад до звучності «р» в останньому такті прелюдії. Схожі динамічні вказівки містяться й у редакції Ф. Бузоні. На наш погляд, динамічні відтінки в редакціях Б. Муджеліні та Ф. Бузоні відповідають споглядально-пасторальному характеру даної прелюдії; невеликі ефекти світла і тіні додають п'єсі поетичної привабливості.

При роботі над співвідношенням окремих голосів, студенту також треба домагатися динамічної різноплановості, і ця різноплановість повинна бути тим рельєфніше, чим більше витримана рівнозвучність в проведенні кожного окремого голосу.

Відомо, що вибір відповідного темпу для виконання будь-якого твору має велике значення як

один із засобів створення художнього образу. У музиці Й. С. Баха темп стає також одним з компонентів стильового виконання. Що стосується темпу Прелюдії та фуги E-dur, то у самого автора ми не знаходимо ніяких позначень. Майже у всіх редакціях темп позначений або як *Allegretto in modo pastorale* (Ф. Бузоні), або як *Allegretto piacevole* (Г. Бішоф, Б. Муджеліні); у редакції К. Черні – *Allegretto*. При виконанні творів Й. С. Баха в пошуках необхідного темпу треба виходити, по-перше, з того, наскільки повно розкривається зміст і характер твору в даному темпі у кожного конкретного виконавця; по-друге, наскільки той, що грає, чує і передає своїм виконанням всю структуру бахівської п'єси, її мотивне членування, штрихи, портрети, – наскільки темп відповідає можливостям піаніста в даний момент, наскільки зручно, переконливо відчуває він себе в цьому темпі. Найголовніше – кожен студент-виконавець повинен знайти свій темп, при якому він може виявити характер п'єси і донести зміст до слухача.

Фуга контрастує з прелюдією, розкриваючи нові аспекти тональності E-dur. Фуга викладена в стрімкому енергійному русі, повна радісних веселощів, гостра і визначена по лініях. Взагалі, робота над фугою повинна ґрунтуватися на усвідомленні особливостей двох взаємопов'язаних її сторін: теми, як формотворчого компонента цілої фуги та форми фуги, яка визначає порядок розміщення теми, а також диктує «норми» її «життя».

Студенту треба пояснити, що «фуга» дослівно означає «біг» (від латинського «fuga» – втеча). Це цілком відповідає її поліфонічному змісту: голоси, що ведуть одну і ту ж тему, вступають як би «навздогін» один за одним. Головне у фугі – це течія, рух декількох мелодійних голосів, що розгортаються то по черзі, то разом – з дійсно непохитною логікою.

Розбираючи та аналізуючи фугу, треба окремо зупинитися на її формі. Студенту потрібно розповісти, що за своєю структурою всі фуги взагалі мають три розділи: експозиційний, розвивальний та заключний. В експозиційній частині фуги тема проводиться по черзі в кожному з голосів в тоніко-домінантовому співвідношенні. Іноді за експозиційною частиною можуть слідувати додаткові проведення теми, а в окремих випадках друга експозиція (контрекспозиція). Друга частина фуги, іменована вільною, зазвичай починає тему в паралельній тональності. Вже сама назва цієї частини свідчить про великі можливості розвитку. Якщо підсумувати всі можливі прийоми, то можна вивести три основні комплекси розвитку: ладотональний і реєстровий, контрапунктичний (вертикальна перестановка теми з утриманим протискладом), імітаційний (проведення теми в

зверненні, збільшенні, зменшенні, дзеркальній дублюванні і стретно (у вигляді канонічної імітації). У фугі може бути і репрізна (заключна) частина. Про неї можна говорити, якщо в заключному розділі тема неодноразово буде проведена в головній тональності, або в ньому буде відтворений тональний план експозиції.

Пристаючи до роботи над фугою E-dur, студент повинен усвідомити, що основою її змісту є розвиток художнього образу, закладеного в характері теми. Тема визначає не тільки музичний образ фуги, а й увесь його розвиток в подальшому шляхом збагачення новими властивостями і відтінками: фуга в повному розумінні слова народжується з теми.

Тема фуги, коротка і пружна, починається з тонічного звуку «мі» зі слабкої частки такту і переривається паузою, після якої слід розбіг шістнадцятими. Характерною рисою теми є чітке відділення затактованої восьмої. Б. Муджеліні пропонує початковий мотив теми виконувати *energico*, артикулюючи восьму на *staccato*, наступну чверть – *tenuto*, а лінію з шістнадцятих – росо *legato*. До нього близький Ф. Бузоні, який вважає артикулювати основну тему фуги рішуче, підкреслюючи чвертну тривалість, після стакатірованої восьмої акцентом. Таке, на наш погляд, «прочитання» теми відповідає її живому, бадьорому, енергійному характеру і це обов'язково повинен враховувати студент-виконавець.

Друге проведення теми у верхньому голосі проходить на фоні утриманого протискладення. Після третього проведення теми в нижньому голосі починається контрекспозиція – розділ, у якому тема проходить у всіх трьох голосах, але порядок вступу голосів тут інший. Щоб досягти ясного звучання теми в кожному голосі, студенту необхідно домагатися виразного виконання початкового ямбічного мотиву. Кожне проведення теми повинно мати не тільки динамічну, а й темброву характеристику. Іншими словами, поліфонічну тканину потрібно представляти як своєрідну барвисту партитуру.

У розробці тема фуги лунає двічі у паралельному мінорі (сім тактів). Реприза має будову, що аналогічна першій частині фуги – дві групи по три проведення в кожній. Таким чином, архітектоніка фуги симетрична і струнка: спочатку дається шість проведень, що орієнтуються на головну мажорну тональність, потім два проведення в паралельній мінорній і знову шість проведень в головній тональності.

При опрацюванні фуги студенту можна запропонувати декілька способів роботи. Обов'язково треба програти та уважно прослухати лінію кожного голосу окремо. Це допоможе краще

уяснити розвиток кожного голосу в цілому й у всіх деталях. Можливо спочатку проводити таку роботу над кожним розділом фуги окремо, потім грати від початку до кінця твору. Після ретельного вивчення окремих голосів їх корисно повчити попарно: верхній з нижнім, середній з верхнім, середній з нижнім. При цьому студент повинен уважно слухати себе, щоб не виявився втраченим характер кожної мелодійної лінії. Дуже корисно програвати всі голоси, зосереджуючи свою увагу на якомусь одному з них.

Динамічний план фуги E-dur наступний: експозицію і контрепозицію переважно витримати у відтінку «f», що відповідає її енергійному руху. У другій інтермедії, відмежованій каденційним зворотом в тональності cis-moll, доречно перейти на «p». На старовинних клавішних інструментах саме в місцях каденції відбувався перехід з однієї клавіатури на іншу, що сприяло терасоподібній динаміці. Цей нюанс «p» зберігається і в четвертій інтермедії. В середньому розділі фуги доцільно відновити «f», посиливши емоційне напруження при підході до репризи. Реприза в порівнянні з експозицією ще більш «наполеглива» і енергійна, її динаміка поступово посилюється, і заключне проведення теми в басу – кульмінація всієї фуги. Тут тема, проведена разом з іншими голосами, набуває характеру кінцевого результату.

Виконавська інтерпретація фуги представляє чимало труднощів в образному і технічному відношенні. По суті, це віртуозна п'еса, яка потребує впевненості, рішучості, чіткості, блиску, сміливості і сили як в передачі цілого, так і деталей. На початковому етапі роботи над фугою не рекомендується захоплюватися швидким темпом. Корисно, спочатку засвоївши твір в повільному темпі, провести роботу через все середні темпи, зберігаючи осмисленість і природність кожного голосу, а потім грати в швидкому темпі, не втрачаючи при цьому самоконтролю, який дозволяє емоціям захлеснути виконавця.

На старших курсах студенти-піаністи знайомляться з поліфонічними циклами композиторів ХХ століття. Студентам цікаво буде дізнатися, що першим циклом, який отримав широке розповсюдження у сучасній виконавській практиці минулого століття, став «Ludus tonalis» німецького композитора Пауля Хіндеміта (1944). Поряд з циклами прелюдій і фуг Д. Шостаковича (1951) і Р. Щедріна (1964, 1970) даний твір належить до вершин поліфонічного мистецтва сучасності.

«Ludus tonalis» («Гра тональностей») П. Хіндеміта був присвячений двохсотріччю з дня завершення Й. С. Бахом «Добре темперованого клавіру». Відмовляючись від норм мажоро-мінорної системи, П. Хіндеміт демонструє у циклі власну

оригінальну систему тональностей. Виходячи з акустичних можливостей звукоряду, композитор знаходить новий сплав складових його дванадцяти звуків, в основі якої лежить властивість їх акустичної близькості. Кожна з тональностей іменується не мажором і мінором, а тональністю «до», «мі», «фа» і т. інше.

При знайомстві з циклом «Ludus tonalis» студенту треба уважно розглянути його структуру. Починається цикл прелюдією, закінчується постлюдією. Постлюдія являє собою точний виклад прелюдії не тільки в зворотному русі, але й у зверненні, з взаємним переміщенням голосів; практично це прелюдія, що співається «задом наперед» та «догори ногами». У циклі дванадцять фуг, між якими поміщені інтерлюдії. Тональність «C» є визначальною тональністю всієї циклічної побудови, в ній і написана фуга № 1. Одинадцять інтерлюдій, що знаходяться між фугами, на відміну від бахівських прелюдій, тонально безпосередньо зв'язуються з сусідніми фугами. Починаючись з тональності попередньої фуги, інтерлюдії в більшості своїй здійснюють модуляцію в тональність наступної фуги, тому вони і є інтерлюдіями. Наприклад, інтерлюдія, що лунає за фугою in «C», здійснює модуляцію у тональність «G». Тому фуга № 2 написана у тональності in «G», третя фуга – у тональності in «F»; четверта, п'ята, шоста, сьома здійснюють тональності терцової спорідненості до вихідної «C», тобто тональності «E», «Es», «A», «As». Дванадцята фуга являє собою найвище віддалення від родоначальної тональності.

Студенту обов'язково треба проаналізувати п'єси циклу у жанровому відношенні. Так, інтерлюдії більш гомофонні за фактурою, в них яскраво представлені маршовість, танцювальність, пісенність, моторика токатного типу, імпровізаційна прелюдійність. Всі фуги триголосні. В циклі присутня одна потрійна фуга (№ 1), одна подвійна (№ 4), дві дзеркальні (№ 3, № 10). Фуги чергуються за принципом контрасту темпу і характеру. Інтерлюдії як би «розсіюють» тематичний матеріал попередньої фуги, тематично і емоційно готують наступну фугу.

При аналізі «Ludus tonalis» викладач повинен звернути увагу студента на те, що у фугах даного циклу по новому застосовуються можливості поліфонічної техніки. Так, експозиції фуг містять традиційний вступ голосів у вигляді питань та відповідей, але крім відповідей у кварту або у квінту, є випадки відповідей у терцію, що не було, наприклад, характерним для фуг Й. С. Баха. Протяжність розробок у фугах П. Хіндеміта різна: іноді розробка набуває вигляду розгорнутого розділу зі складними комбінаціями, іноді вона досить проста й коротка.

У розробках П. Хіндеміта, як і у Й. С. Баха, відбувається різноманітне переосмислення основного матеріалу. Проте у темах зазвичай не порушуються їх структурні контури, майже не відбувається звукової заміни або варіювання. При проведенні тема зберігається повністю. У процесі контрапунктичного розвитку тем великого значення набувають стретні проведення. Наприклад, тема, що рухається у прямому русі сполучається з темою, що йде у зверненні (фуги in «В», in «А»), або тема в збільшенні поєднується в основному вигляді з темою у зверненні (фуга in «В»). Велику роль у розвитку розробок і всієї фуги цілком грають інтермедії. В них також отримують широке застосування імітації, стретні комбінації елементів теми або нові тематичні утворення.

При роботі над розробками фуг студент повинен усвідомити, що різні контрапунктичні комбінації, густі стрети, розведення голосів на широкий діапазон, або стиснення їх в тісне звучання, різні тональні співвідношення, різна ступінь гармонійних напруг як по вертикалі, так і по горизонталі – всі ці явища сприяють яскравому, рельєфному досягненню кульмінацій, які в фугах П. Хіндеміта (як і у Й. С. Баха) здійснюються майже завжди саме в цих розділах.

Репризи всіх фуг циклу, крім сьомої, в якій відбувається модуляція, знаменують повернення до родоначального тонального центру. Репризи най-

частіше містять лише одне проведення теми в основній тональності.

Викладач може акцентувати, що незважаючи на те, що в «Ludus tonalis» П. Хіндеміт вирішував, перш за все, технічні завдання (знову ж таки за аналогією із Й. С. Бахом), за рівнем музичного змісту цей твір належить до кращих творів майстра. «Ludus tonalis» демонструє нову звукову систему з новим розумінням тональності та інших важливих компонентів музичного мислення.

Таким чином, осягнення різностильових поліфонічних циклів європейських композиторів не тільки впливає на розвиток музичного смаку майбутнього вчителя музичного мистецтва, але й знайомить студентів з багатоманітними жанрово-формотворчими орієнтаціями композиторів різних епох, різноплановою поліфонічною фактурою, своєрідною інтонаційною лексикою, з композиторськими модальними новаціями, а також з широкою емоційною палітрою музичних образів. Глибоке різнобічне вивчення поліфонічної музики помітно позначається на професійному зростанні студента.

Перспективи подальших досліджень автор вбачає у висвітленні методів роботи над поліфонічними циклами композиторів ХХ століття М. Скорика, В. Бібіка щодо виявлення специфіки виконання сучасної вітчизняної поліфонічної музики в класі інструментального виконавства.

Список використаних джерел

1. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. Москва: Музыка, 1967. 392 с.

References

1. Mylshtein Ya. (1967). Khorosho temperirovannyi klavir Y.S. Bakha y osobennosty eho uspolneniya [The Well-Tempered Clavier by I.S. Bach and features of his performance]. Moscow: Muzyka.

Наталя Ревенко. Методы работы над полифоническими циклами европейских композиторов в современной практике педагогов-пианистов

В статье освещены методы работы над полифоническими циклами европейских композиторов XVIII–XX веков со студентами-пианистами на занятиях по «Инструментальному исполнению» в учреждениях высшего образования. Проанализированы структурно-композиционные, жанрово-образные особенности полифонических циклов «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и «Ludus tonalis» П. Хіндеміта. Акцентировано на своеобразии интонационной лексики циклов, на использовании новых звуковых систем с новым пониманием тональности.

Освещены методы работы над различными видами полифонической фактуры в процессе работы над отдельными циклами прелюдий и фуг И. С. Баха и интерлюдий и фуг П. Хіндеміта. Приведены различные редакторские прочтения произведений немецких композиторов с точки зрения динамики, темпа, артикуляции.

Ключевые слова: полифонический цикл, полифоническая фактура, прелюдия и fuga, интерлюдия, европейские композиторы, студенты-пианисты.

Natalia Revenko. Methods of working on the polyphonic cycles of European composers in the modern practice of piano teachers

The article highlights the methods of work on the polyphonic cycles of European composers of the 18th–20th centuries with students-pianists in the classes on “Instrumental performance” in institutions of higher education. The analysis of structural-compositional, genre-shaped features of polyphonic cycles: “Well-tempered clavier” by I.S. Bach and “Ludus tonalis” by Paul Hindemith. It is focused on the peculiarities of the intonation vocabulary of the cycles, on the use of new sound systems with a new understanding of tonality.

It is noted that the purpose of the creation of "The Well-Tempered Clavier" by I.S. Bach was introducing clavier to all twenty-four major and minor keys. It was revealed that during the creation of the cycle "Ludus tonalis" by Paul Hindemith abandoned the norms of the major-minor system, demonstrating his own original system of tonalities based on a new fusion of twelve sounds making up the scale.

The article highlights the methods of work on various types of polyphonic texture in the process of working on separate cycles of preludes and fugues by I.S. Bach and interludes and fugues by Paul Hindemith. Several ways of working on fugs by I.S. Bach on the example of viewing the fugues in E major from the first house of the "Well-Tempered Clavier" Interludes and fugues by P. Hindemith from the series "Ludus tonalis" are analyzed in genre terms. Various editorial readings of works by German composers in terms of dynamics, tempo, articulation are given.

It was concluded that comprehension of polyphonic cycles of different styles by European composers not only influences the development of the musical taste of the future teacher of musical art, but also introduces students to the diverse genre-shaping orientations of composers of different eras, a diverse polyphonic texture, a kind of intonational vocabulary, and compositional modal innovations and also with a wide emotional palette of musical images.

Key words: polyphonic cycle, polyphonic texture, prelude and fugue, interlude, European composers, students-pianists.

УДК 378+78-044.235+786.2

Олена РОЛІНСЬКА

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
м. Одеса, Україна
e-mail: gizella@ukr.net

ПРАКТИКА ЗАСТОСУВАННЯ ПРОЕКТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена висвітленню шляхів оптимізації фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Запропоновано застосування проектних технологій як інноваційної форми організації навчального мистецького процесу. У статті розглядаються специфічні особливості проектної діяльності, стадіальність її змісту упорядкована з основними вимогами до формування творчої індивідуальності студентів. З урахуванням специфіки фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, автором статті доведено, що у своїй сукупності проектні технології сприяють становленню студентів як творчих індивідуальностей, здатних до створення презентаційних навчальних продуктів.

Ключові слова: майбутні вчителі музичного мистецтва, проектні технології, самовдосконалення, інтелектуально-творча активність, творчі проекти.

Динамізм змін в Україні, а також, стрімке поновлення наукових знань, зумовили гостру суперечність між сформованими традиціями в освітній сфері та потребами швидкого розвитку глобалізованого суспільства. Вирішення даної суперечності можливе через активний процес модернізації змісту освіти та організацію інноваційної педагогічної діяльності як умови забезпечення продуктивності і якості навчання. Пріоритетна роль у вирішенні поставлених завдань належить системі вищої мистецької освіти, спрямованої на підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва до художньо-творчої діяльності у загальноосвітніх навчальних закладах на високому компетентнісному рівні.

У практиці підвищення ефективності музично-педагогічної освіти майбутніх учителів музичного мистецтва пріоритет належить сучасним інноваційним, зокрема проектним технологіям,

спрямованим на активне переобладнання змісту навчально-творчої діяльності студентів. Проблема використання проектних технологій у фаховій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва на сьогодні залишається мало розробленою у системі музично-педагогічної освіти. Опосередковано це пояснюється недосконалістю сучасних методик, невмінням педагогів оперувати сучасними технологіями активізації навчального процесу, небажанням студентів оптимізувати власну навчальну діяльність, отримати інструментарій для вирішення навчальних і практичних завдань.

Загальновідомо, що проектні технології сприяють творчому характеру професійної діяльності, визначають її інноваційний потенціал. У той же час, відсутність проектних умінь призводить до значної неузгодженості між цілями і результатами діяльності педагогів і студентів. Наслідки чого