

До таких думок спонукають високий художній ценз і виняткова популярність виконавських трактувань Гульда, зафіксованих у звукозаписі. Принципове надання переваги дистантним формам художнього спілкування ілюструє скерування музично-виконавського висловлювання саме до ідеально програмованого слухача, актуальність якого, з одного боку, ознаменувала розквіт епохи зростаючої інтелектуальності мистецтва, з другого, – її кризу – цивілізаційний наступ уніфікованої масової культури.

Підсумовуючи розглянуте, можна зробити висновок, що втілення в музично-виконавському висловлюванні оригінальної концепції свого адресата увиразнює комунікативно-психологічні, відтак – і стильові чинники музично-виконавської інтерпретації, що суттєво позначається на її здатності функціонувати не тільки в певному соціально-історичному контексті, але й у конкретній ситуації музичного спілкування. Завдяки цьому музично-виконавське мистецтво стає ефективним засобом взаєморозуміння особистостей, їх ідейного та духовного об'єднання, що забезпечує зберігання як людської культури в цілому, так і музичної культури зокрема.

1. Безменова Н.А. Неориторика: проблемы и перспективы // Семиотика. Коммуникация. Стиль: Сборник обзоров. – М.: ИНИОН, 1983. – С.37–83.
2. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Гаккель Л. О новой исполнительской личности // Советская музыка. – 1984. – №4. – С.63–68.
4. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с.
5. Петрова А.Н. Сценическая речь: Учебн. пособие. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
6. Рубинштейн А. Дни моей молодости (Фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1981. – Вып.9. – С.113–166.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сборник статей. – Л.: Советский композитор, 1981. – Т.2. – 295 с.
8. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы. – М.: Советский композитор, 1987. – 240 с.
9. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек // Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975. – С.398–437.
10. Einstein A. Music in the Romantic Era. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

*The article deals with the communicative function of the musical performance as the factor of communicative interaction between composers, performers and listeners in processes of musical communion. The influences of the listeners' perception on the forming of the musical-performing interpretation is analysed.*

**Key words:** *communicative function of musical performance, conception of addressee of musical-performing expression, artistic communion, performing interpretation.*

УДК: 78.03+74.580

ББК 85.310.70

Олена Реброва

## ДО МЕНТАЛЬНИХ ОЗНАК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ

*У статті розглядаються аспекти феномену ментальності в різних галузях науки. визначено поняття ментального досвіду, актуалізована проблема ментальних ознак музично-виконавської підготовки, запропоновані методичні рекомендації щодо врахування ментальності в процесі музично-виконавської підготовки студентів-іноземців.*

**Ключові слова:** *музично-інструментальна підготовка, ментальність, ментальний досвід, інтерпретація, художній образ.*

Останнім часом особливої уваги у філософії, психології, етнології, педагогіці та інших науках набуває категорія ментальності. Ця категорія розглядається в контексті соціально-психологічних процесів, як образ мислення, поведіння, стереотипів та установок тієї чи іншої соціально-професійної групи; як образ мислення, свідоме та безсвідоме прийняття традицій певного народу та етносу; як психологічний розумовий процес (В.Андрущенко, В.Бех, В.Буряк, О.Барішполець, Г.Гачев, Б.Гершунський, А.Гуревич, О.Донченко, Р.Додонов, М.Захарченко,

Ф.Кремень, О.Кривцун, С.Лурьє, Д.Оборіна, М.Холодна). У сучасній гуманітарній парадигмі складається міждисциплінарна взаємодія та взаємозалежність різних аспектів ментальності, у тому числі етнічної, педагогічної та художньої [3; 4; 5]. Таке поширене коло наукових ракурсів ментальності дозволяє звернутись до цієї категорії як механізму здійснення інтегрованих процесів у навчанні, у тому числі і в навчальних дисциплінах музично-виконавської діяльності студентів вищих закладів освіти.

**Метою** даної статті є висвітлення ментальних ознак музично-виконавської підготовки студента-музиканта, майбутнього вчителя музики.

Найважливішою складовою професійного становлення майбутнього вчителя музики є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу досліджено в працях Г.Саїк, Є.Йоркіної, Є.Гуренка, М.Давидова, В.Клина, В.Ражникова, Г.Ципіна. Методичною основою є узагальнення досвіду музикантів – педагогів минулого: О.Гольденвейзера, Г.Когана, Я.Мільштейна, Г.Нейгауза, С.Савшинського, С.Фейнберга.

Основна функція музично-виконавської підготовки – художньо-виконавська інтерпретація музичного образу, її поєднання з творчим усвідомленням та перетворенням. Це потребує від студента-музиканта певного рівня художньої зрілості, художньо-естетичного досвіду, тобто ментального досвіду. Винятково широкі розвиваючі можливості містить у собі сама література для фортепіано, а також навчально-педагогічний репертуар, що охоплює безліч найрізноманітніших художньо-стильових явищ. Таким чином, змістовна складова музично-виконавської підготовки поширює “ментальне коло” студента-музиканта, майбутнього вчителя музики. Ментальний аспект музично-виконавської підготовки інтегрує в собі:

1) Багатогранність музичного образу, його тримірний простір, що виникає на перетині авторської, виконавської та слухацької інтерпретації. Це створює “транстекст” [3] – ментальну структуру музичного твору.

2) Прилучення до етноментальних традицій, до художньої культури певного етносу шляхом формування образної художньо-інтонаційної репрезентації певного музичного стилю, композиторської школи. Отже, не лише фольклор та народне мистецтво мають ментальні ознаки й відповідні функції, але й композиторська творчість, оскільки композитор є носієм певного етносу, його культурних, художніх, музичних традицій.

3) Розвиток музичного мислення та сприйняття, як складових специфічної музично-педагогічної ментальності через когнітивні процеси: поширення художнього кругозору, вивчення історичної складової музичних творів.

4) Формування власного індивідуального стилю виконання, як можливість самовираження на основі особистісного ментального досвіду.

5) Іще один ракурс функціонування ментальності в контексті інтеграції пов’язаний із характерною ознакою сучасного освітнього простору України: поширення практики підготовки студентів-іноземців. Етноментальні ознаки відбуваються в декількох площинах: вплив слов’янської музики на ментальність іноземних студентів через притаманні їй властивості, що дуже відрізняються не за програмністю, а за ментальністю: слов’янська музика – це не споглядання за природою, за переживаннями інших, за історичними подіями, це – “вживання” в них, глибинне співпереживання усьому, що складає простір буття людини; художньо-ментальний досвід відбивається на виконавській підготовці студентів-іноземців; так, наприклад, чинником слабого музично-поліфонічного мислення китайських студентів може бути одноголосність народної музики Китаю.

Зупинимось докладно на кожному з визначених складових музично-виконавської підготовки в контексті ментальності.

Перша ознака ментальності, безумовно, визначається художнім образом твору. Саме він створює своєрідну “канву художнього тексту” і ментальна репрезентація тут визначається у двох площинах: інтерпретаційній та педагогічній. Процес художньої інтерпретації заснований на глибинному поєднанні знання (художня поінформованість), відчуття (емоційна культура, художньо-емпатійна здатність), художньої інтуїції (позасвідомі процеси щодо передачі внутрішньо переробленого образу) та творчого самовираження (індивідуально-стильові характеристики інтерпретації) [3]. Поєднання усіх цих складових дає нам інтегрований критерій адекватності інтерпретації образу.

Педагогічна площина також має ментальну ознаку: свідомі, позасвідомі (інтуїтивні), емоційні, емпатійні, комунікативні процеси спрямовані до формування адекватного сприйняття образу іншим через вербальну його інтерпретацію. Таким чином, можна визначити, що ментальність художнього образу твору багатогранна, звідси й багатогранність процесу його розуміння. Як стверджує О.Бочкарьова, розуміння знаходить якість тривимірного простору, що створюється перетинанням авторської, виконавської та слухацької інтерпретації. Але педагогічний ракурс наділяє процес розуміння чотиривимірністю, додаючи до цього інтерпретацію педагога. Транс-текстуальність (ментальна структура музичного твору) як художня цілісність відновлює єдність між індивідуальними свідомостями, здійснюючи тим самим місію справжнього мистецтва – подолання самотності людської свідомості [3].

Друга ментальна ознака, яку ми визначаємо, – прилучення до етноментальних традицій – здійснюється також за двома напрямками. Перший – це безумовно творча музично-мовна складова композитора, який прямо або опосередковано використовує етно-інтонаційний ресурс. І мова тут може йти не про конкретні музичні цитати, а про дух, інтонаційний фон певного культурного етносу. Прикладом може бути цикл Прелюдій і фуг Д.Шостаковича, в якому чітко прослуховуються інтонації російської народнопісенної творчості. Чимало інтонацій музики В.Моцарта нагадують фольклорні інтонації німецького етносу. Це приклади опосередкованого використання етноінтонацій. Приклади прямого використання – Угорські рапсодії Ф.Ліста, Угорські танці Брамса, Мазурки Ф.Шопена. Прикладом може слугувати безліч романтичних творів, оскільки етнічна спадщина та фольклорні особливості музичної культури стають улюбленою тематикою композиторів-романтиків.

Інший шлях – програмні твори, що цілеспрямовано відображують історію певного народу. Звернемося до циклу “Відгомін століть” Г.М.Сасько. Цикл написаний 1982 року і присвячений 1500-річчю Києва. Своєрідними асоціаціями композитору для створення циклу послужили літературні пам’ятки, такі як “Повість временних літ”, “Київо-Печерський патерик”, “Житіє Феодосія Печерського”. Музика не є ілюстрацією до літературних першоджерел, проте до кожної п’єси подається епіграф із названих пам’яток. Ментальність циклу реалізується у вигляді поєднання історії, створення колориту певної епохи завдяки використанню літературних пам’яток, етнічних, релігійних особливостей минулого Київської Русі.

Для адекватної інтерпретації творів циклу обов’язковим стає занурення в культуру давнини. Наприклад, “Весняні хороводи на Болонії” – це веснянка, хоровод, що був улюбленим на перехресті двох рік, у місцевості, яка мала назву Болонія (сьогодні Оболонь). Там були багаті заливні луги, стояла скульптура Велеса – покровителя тваринництва. Чепурні дівчата танцювали, а хлопці обирали собі наречену. Музична інтеграція досягається поєднанням інтонаційної архаїки (тема написана в народному дусі) та сучасної гармонійної сфери. Композитор прагне до виявлення сонорних якостей фортепіано, що притаманне й іншим українським композиторам, таким як: М.Колесса, І.Шамо, М.Скорик, Ж.Колодуб та ін. Утім, Г.Сасько використовує сонорність як художній засіб передачі образу, що символізує саме “відгомін століть, дзвонів, архаїчної молитви”. Це найбільш яскраво прослуховується у творах “Софія Київська”, “Аскольдова могила”. Інший за образом твір “Бабин торжок” – це характерна замальовка, що передає свято, гуляння. Прослуховується гомінливість, притаманна люду, що торгує, лунають теми скоморохів, характер сумбурний, хаотичний. Отже, вивчення та виконання цього циклу передбачає обов’язкове використання методу “занурення в епоху”, ознайомлення з літературними першоджерелами, усвідомлення особливостей світогляду стародавніх киян. Через це ми відчуваємо причетність до стародавнього етносу.

Третій ракурс ментальності пов’язаний із когнітивними процесами, тобто з безпосередньо музичним мисленням. Звісно, що розвинене мислення людини характеризується здатністю утворення змістовних абстракцій, що допомагають відтворювати цілісність явища чи процесу його розвитку. Це дозволяє в стислому виді охоплювати різноманіття предметів, зводити їх у визначені класи, а потім оперувати ними. У музичному мистецтві таку роль може виконувати інтонація, але в тому значенні, якого їй надавав Б.Асаф’єв. Отже, інструментарій музичного мислення – образ-інтонація, а процес музичного мислення сполучений із трьома етапами збагнення образу-інтонації: сприйняття, розуміння та рефлексивність у контексті попередніх двох.

Сприйняття музики є передумовою розуміння музики. Але М.Бонфільд стверджує, що процес розуміння музики ніяк не може бути обмежений передумовою [2]. Він виділяє ряд стадій цього процесу, що представляє поступовий перехід зі сфери насолоди до сфери пізнання через: перебування, споглядання, переживання, спостереження, вислуховування, аналіз [2].

Обов'язковим завершальним етапом є художня рефлексія, тобто процес осмислення власного ставлення до сприйняття й розуміння музичного образу. Ментальною ознакою музичного мислення є поєднання раціонального й ірраціонального, емоційного й пізнавального в процесах, що керуються музичним мисленням, а саме: сприйняття музики та її виконання, художньо-творча інтерпретація.

Саме із цими ознаками пов'язаний і наступний ментальний аспект виконавської підготовки – формування власного індивідуального стилю виконання, як можливість творчого самовираження на основі особистісного ментального досвіду [1]. Кожна особистість є носієм ментального досвіду. Ментальний досвід у наших дослідженнях ми розуміємо як процес індивідуального освоєння картини світу, входження в її границі в рамках культури конкретної історичної епохи шляхом формування ментальної репрезентації (образ-поняття) й адаптації особистості до етнічної і соціальної спільності. У результаті формується визначений, опосередкований таким входженням спосіб світосприймання, світовідношення й поведіння, що складає ментальний досвід особистості. Таким чином, ментальний досвід є соціально-психологічним, багатоканальним компонентом структури особистості, що регулює й регламентує систему відносин людини, її цінностей і поведіння (О.Білик, М.Каган, В.Кудін, Л.Левчук, Н.Лейзеров, Ю.Лукін, Е.Г.Яковлев, В.Мясищев, О.Лазурський, О.Кривцун). Мова йде про досвід, що формує уявлення про картину світу на підставі досвіду попередніх поколінь конкретного етносу чи соціальної групи, визначеної субкультури чи навіть стійких родинних, сімейних традицій. Загальнофілософське розуміння досвіду визначається як особлива форма освоєння світу, якісною характеристикою якого є здатність акумулювати явища життя (А.Аверін, П.Копнін). Таким чином, спираючись на тлумачення ментального досвіду, на чинники, що його формують, логічно визначити індивідуальну, унікальну якість ментального досвіду кожної особистості, як носія певних взаємин із довкіллям, носія родинних, сімейних традицій. У той же час ментальний досвід особистості містить і універсальні, об'єктивні ознаки внаслідок того, що особистість представляє певний етнос, певну професійну групу. Отже, на музично-виконавській діяльності відбиваються й об'єктивні, й суб'єктивні якості ментального досвіду. Вони проявляються завдяки типам художньо-естетичного виконання музики: суб'єктивний, об'єктивний, суб'єкт-об'єктний (Вахнянська), переважно раціональний та переважно емоціональний типи. Значення мають і чинники впливу професійної викладацької школи. Наприклад, слов'янська виконавська традиція, західноєвропейська виконавська традиція. Існують і сформовані традиції викладання в провідних педагогів-музикантів. Практика свідчить, що яскрава викладацька виконавська школа – це сукупність методів роботи, художньо-образних уявлень, глибинного розуміння художніх явищ, авторами якої є провідні викладачі, професори вищих музичних навчальних закладів. Під час державних іспитів, академічних концертів завжди можна на рівні перцепції визначити, представником якої виконавської школи є студент, що виконує твір. В Одеській музичній академії такими школами вважалися школа професорів О.Бугаєвського, Л.Гінзбург. Нині плідно й самотньо працює професор Г.В.Попова. Але останнім часом більшість студентів Г.В.Попової – китайці.

Збільшення кількості студентів-іноземців актуалізує питання: чи наявні ментальні ознаки виконавської підготовки в роботі з іноземцями, а саме з китайцями, чи їх немає.

У всі часи китайська музика була пов'язана з філософією, специфічною для сходу, в якій присутній погляд на зв'язок із природою, космосом, з одного боку, з другого, – зв'язок із суспільним устроєм. Саме тому китайський народ вкладав у свою музику великий і важливий ідейно-емоційний зміст. Китайці вірили у високу моральну силу та вплив музичного мистецтва. Саме тому ця музика надзвичайно багата та характеризується низкою специфічних особливостей, серед яких можна назвати зображальність, образність, програмність, яскравість тембральної забарвленості.

Почесне місце в музичній культурі Китаю займає фортепіанне мистецтво, що характеризується високим рівнем розвитку його основних атрибутів: фортепіанної композиторської твор-

чості, виконавства. Воно являє собою унікальний соціокультурний феномен ХХ ст., в якому знайшли відображення не лише загальноєвропейські тенденції становлення та розвитку сучасної композиторської творчості, теорії та практики піанізму ХХ ст., але й специфічні риси генезису традиційної культури Китаю. Саме на такій музиці й навчаються студенти музично-педагогічного профілю в Китаї. Тому найбільш вдалою щодо інтерпретування стає для них західноєвропейська музика (винятком є поліфонія) і найбільш складною є слов'янська, особливо російська музика. Саме споглядальність сприйняття, що є в музичній ментальності студентів не дає можливості повною мірою проникнути в духовно-образний світ східнослов'янської музики.

Варто зауважити, що йдеться про студентів, які не отримали належну професійну підготовку в Китаї, тому є якраз прикладом цієї чистої східнокультурної ментальності.

Отже, виділимо основні завдання викладачів. По-перше, ми починаємо з вивчення термінології, мається на увазі не звичні латинські музичні терміни, які перекладені англійською й швидко вивчаються студентами, а так званий словник музично-емоційний (В.Ражніков, О.Ростовський). Він дуже складно перекладається на китайську, бракує спільності тлумачення емоційних станів та особливого їх відчуття. По-друге, на уроках під час вивчення слов'янської музики зі студентами слід дуже багато співати, лише через спів вони згодом відчувають співучість інтонації слов'янських мелодій. По-третє, особлива увага приділяється слуханню гармонії, яку слід вивчати окремо напам'ять. Студентам бракує гармонійного слуху. По-четверте, особливе значення має робота над програмними творами. У цьому напрямі є деяка спільність між слов'янською та китайською фортепіанною музикою. Наприклад, наявність програм, що часто зустрічаються в китайській, російській та українській фортепіанній музиці, особливо романтичній.

**Український романтизм:** Я.Степовий “Колискова”, “Сніжинки” (Співи), “Прелюд пам'яті Т.Г.Шевченка”, М.Лисенко “Пісня Лисички” (співи), “Враження від радісного дня”, “Елегія” фа дієз мінор, Н.Нижанківський “Вальс”, “Коломийка”, “Листи до неї” та інші.

**Російський романтизм:** П.Чайковський “Дитячий альбом”, М.Мусоргський “Картинки з виставки”, С.Рахманінов “Полішинель”, “Елегія”, “Гумореска”, “Етюди-картини”.

**Китайський романтизм:** Дін Шан Ден “Весняна подорож”, Шан То І Сюїта Сичуанські малюнки; Лі Тен Сін “Дитина дарує квітку танцюристки”, Лін Іін Хае Сюїта “Зоопарк” та інші.

У процесі формування системи знань про особливості музичної мови та її втілення у фортепіанному виконавстві (мелодія, гармонія, динаміка, різновиди штрихів, різновиди педалізації) ми намагаємось розвивати відчуття стильової різниці між європейською, слов'янською та китайською музикою. Через це навчаємо розуміти і навіть відчути особливі риси ментальної культури певного етносу, зокрема слов'янського.

Отже, у нашому дослідженні ментальність розглядається як феномен, що сприяє реалізації принципу інтеграції в музично-виконавській підготовці майбутніх учителів музики, оптимізуючи процес формування сучасного фахівця у відповідності до вимог суспільства. Як показала практика роботи зі студентами у фортепіанному класі, спираючись на ментальний потенціал музичних творів, орієнтація на ментальні ознаки музично-виконавської підготовки ефективно впливають як на підвищення її рівня, так і на підвищення рівня загальної художньої культури особистості студента-музиканта. Особливо актуальні ці положення в музично-виконавській підготовці майбутнього вчителя музики через те, що ментальність транстексту музичних творів у педагогічному процесі поширюється саме завдяки функціям учителя, його художньо-педагогічній інтерпретації музичного твору. У подальших дослідженнях доцільно розглянути ментальну сутність музичного твору, яка, за нашою концепцією, може бути представлена такими напрямками: етнофольклорний, духовнокультурний, побутовий, масовий, елітарний, субкультурний.

1. Баланчивадзе Л.В. Индивидуально-психологические различия в музыкально-исполнительской деятельности // Вопросы психологи. – 1998. – №2. – С.151.
2. Бонфельд М.Ш. Приобщение к музыке как творчеству // Синтез Познавательного и Прекрасного в образовании: Материалы научно-практической педагогической конференции (Санкт-Петербург, Россия, 9–10 января 2001 г.).
3. Бочкарёва О.В. Принцип освоения обобщенных идей в музыкально-педагогическом диалоге // Педагогический вестник. – Ярославский педагогический университет, 1997. – №4.
4. Додонов Р.А. Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования. – Запорожье: РА “Тандем-У”, 1998. – 205 с.

5. Кремень Ф.М. Динамика системообразующих свойств профессиональной ментальности педагога: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 // Ин-т дошк. образования и семейного воспитания Российской акад. образования. – Смоленск, 2002. – С.20.
6. Могилевська І.М. Педагогічні проблеми інтерпретації музичного тексту // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С.80–84.

*In clauses it is paid attention to some aspects of a phenomenon of mentality in various areas of a science, it is certain concepts of mental experience, of actual problem of mental attributes of is musical-performing preparation, recommendations concerning the account of mentality during is musical-performing preparation with students – foreigners are offered.*

*Key words: musical and instrumental preparation, mentality, interpretation.*

УДК 781.62:781.15

ББК 85.310.71

Ірина Таран

## ПОЛІРИТМІЯ ЯК ПРОБЛЕМА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті досліджується проблема поліритмії як одна з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. Детально розглядаються раціональний та інтуїтивний принципи виконання поліритмічних поєднань. Виявлено перспективи щодо подальшого дослідження поліритмії.*

*Ключові слова: поліритмія, фортепіанне виконавство, поліритмічні поєднання.*

Проблема поліритмії є однією з особливо складних і важливих у фортепіанному виконавстві. З огляду на це, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність нових теоретичних та практичних розробок у цій галузі. Суперечливість деяких рекомендацій піаністів-педагогів, а також недостатність спеціальних досліджень щодо питань поліритмії в музикознавчій літературі свідчить про те, що ця проблема чекає свого розв'язання.

Протягом багатовікового розвитку музики склалося декілька концепцій, в яких порівнювано вирішувалися питання ролі ритму, зокрема й поліритмії, у творчій практиці. Окремі музикологи вважали, що ритм протиставляється метру, а інші підкреслювали здатність повного отождоження цих понять. Так, Георг Ріман відрізняв ритм від метра, вважаючи об'єктом ритміки "важкість" та "легкість" (сильні і слабкі доли) [1]. Матіс Люсі вбачав природу ритму в метричній сфері, тобто чергуванні сильних і слабких долей у музичній послідовності, а Джордж Гров повністю ототожнював поняття ритму і метра, зокрема також поліритмії і поліметрії [2].

Знамениті фізіологи початку ХХ століття І.Павлов та І.Сеченов досліджували музично-ритмічну організацію свідомості. Згодом цю роботу продовжили вчені-психологи Л.Виготський, О.Леонтьєв, Н.Огородникова, К.Тарасова та інші [3]. Ритмічній організації психофізіологічної та сенсорної системи присвячено ряд робіт А.Ізнака й А.Супіна. О.Лосєв розглядає музичний ритм у більш широкому розумінні як одиницю світовідчуття й складну систему понять та почуттів, які формують світогляд [4].

Видатні піаністи-педагоги Василь Барвінський, Фелікс Блюменфельд, Олександр Гольденвейзер, Костянтин Ігумнов, Генріх Нейгауз, Леонід Ніколаєв, Роман Савицький та багато інших розглядали ритм, зокрема поліритмічні поєднання, у комплексі фахової підготовки піаністів. У галузі музикознавчих досліджень ці питання розглядаються в контексті виконавських піаністичних проблем (О.Алексєєв, Т.Воробкевич, Й.Гофман, Г.Нейгауз, С.Фейнберг, Г.Фергюсон та інші) [5–10].

Незважаючи на значну кількість досліджень, до цього часу існує немало спірних і нез'ясованих моментів щодо проблеми поліритмії. Саме це зумовлює актуальність нашої роботи.

П о л і р и т м і я (грецькою πολυς (багато) і ρυθμός (ритм від ρεω – розміреність, мірна течія) – одночасне поєднання двох і більше ритмічних малюнків, що не збігаються [11, с.204].

Існують різні рівні організації музичної поліритмії, тому це поняття припускає як широке, так і вузьке тлумачення. Поліритмія в широкому розумінні стосується об'єднання в багатоголосся будь-яких ритмічних малюнків, що не збігаються один з одним (наприклад, в одному