

УДК 786.2(477)

НАТАЛЯ РЕВЕНКО

м. Миколаїв

mirey69@mail.ru

ВИКОРИСТАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ФОЛЬКЛОРНОГО СПРЯМУВАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З «ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА»

У статті розглянуто фортепіанні твори українських композиторів фольклорного спрямування з метою вивчення їх на заняттях з «Інструментального виконавства» в процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Проаналізовано інтонаційні, ладові, метроритмічні, фактурні та інші художні особливості жанрів веснянки і коломийки у фортепіанній творчості вітчизняних авторів минулого та сучасності. Висвітлено методи роботи над творами українських композиторів в процесі їх виконавської інтерпретації студентами-музикантами

Ключові слова: фортепіанні твори, фольклорне спрямування, веснянка, коломийка, виконавська інтерпретація.

Метою викладання навчальної дисципліни «Інструментальне виконавство» (фортепіано) у вищих педагогічних закладах освіти є виховання широко досвідчених фахівців, які здатні вільно використовувати музичний інструмент при проведенні уроку з музичного мистецтва та позакласної музично-виховної роботи в загальноосвітній школі, здібні розкрити художній зміст музичних творів, мають необхідний досвід самостійної роботи з педагогічним та концертним репертуаром і готові до практично-виконавської та педагогічної діяльності.

Одним із завдань при проходженні даної дисципліни є засвоєння студентами найбільш типових рис музики різних епох, стилів, художніх напрямків та національних шкіл вітчизняної та світової музичної культури. Включення в репертуар студентів-піаністів творів українських композиторів є обов'язковою умовою при проходженні даного курсу.

У сучасній вітчизняній педагогічній літературі лише окремі статті порушують деякі питання стосовно включення творів українських композиторів у репертуар студентів-піаністів у вищих навчальних закладах. Стаття З. Юзюк, що присвячена характеристиці образної сфери, кола жанрів, засобів музичної виразності авторських збірників фортепіанних творів для дітей та юнацтва композиторів України та української діаспори другої

половини ХХ століття, спрямована на опрацювання цих творів учнями-школярами. У статті С. Глушкової і Г. Пужай надано лише загальна інформація про фортепіанні твори представників української національної композиторської школи ХХ–ХХІ століть щодо впровадження цих творів у репертуар майбутніх вчителів музичного мистецтва; висвітлено творчі здобутки та просвітницька діяльність окремих українських композиторів сучасності – М. Кармінського, В. Птушкіна, М. Степаненка. На жаль, на сьогодні не має жодної праці, що була б присвячена проблемі опрацювання фортепіанних творів українських композиторів фольклорного спрямування студентами-піаністами на заняттях з «Інструментального виконавства».

Актуалізація значення фортепіанного доробку українських композиторів фольклорного спрямування для студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва – визначило мету статті. Серед основних завдань, що поставили відповідно цієї мети, – усвідомлення студентами на індивідуальних заняттях з «Інструментального виконавства» інтонаційних, ладових, метроритмічних, фактурних та інших художніх особливостей фортепіанних творів українських авторів та самостійне опрацювання ними в процесі інтерпретації.

Відомо, що українська фортепіанна музика завжди була складовою галуззю націона-

льної культури. У національному художньому доробку вона постає як потужна сфера мистецтва, що має власну історію, визначена у системі культурних цінностей.

При ознайомленні студентів на заняттях з «Інструментального виконавства» з фортепіанною творчістю українських композиторів минулого і сучасності викладач повинен розповісти про те, що певне місце у фортепіанному доробку багатьох митців посідають теми історії українського народу, його життя, звичаїв та обрядів. У саме таких творах з національними мотивами великого значення набуває відображення фольклорних першобразів, серед яких домінують пісня – від стародавніх календарно-обрядових до сучасних частівок та ліричних, танок – традиційно фольклорного походження та народний інструменталізм – частіше у формі імітації гри на традиційних народних інструментах.

Серед пісенно-танцювальних жанрів в галузі фортепіанної музики увагу вітчизняних композиторів привертають такі споконвічно фольклорні жанри, як веснянка і коломийка. До цих жанрів в українській фортепіанній літературі звертались Л. Ревуцький, Н. Ніжанківський, М. Колесса, Ж. Колодуб, Л. Дичко, М. Скорик, В. Птушкін, О. Некрасов.

Пристаючи до вивчення на індивідуальних заняттях з «Інструментального виконавства» «Веснянки» Л. Ревуцького G-dur, спочатку треба ознайомити студента з історією виникнення цього жанру. Відомо, що у давні часи веснянки супроводжували обряди закликання весни і проведів зими. В них оспівується пробудження природи, повернення тепла, надії на врожай, на кохання. Веснянки відзначаються світлим ліризмом, життєствордуючим характером, іноді урочистістю.

«Веснянка» Л. Ревуцького представляє собою невелику двочастинну композицію з перемінним розміром, з тональними зрушеннями. При роботі над цим твором увага студента повинна бути спрямована не тільки на виразне виконання мелодійної лінії в партії правої руки, але й на постійні фактурні зміни в партії лівої: у першому реченні це терцово-квінтови сполучення половинними та чвертними тривалостями, далі – розкладені по акордових звуках послідовності, за якими

прямує одноголосна хроматична лінія у поєднанні з кварто-квінтовими інтервалами.

При вивченні «Веснянки» G-dur сучасної авторки Ж. Колодуб треба звернути увагу студента на різнохарактерне виконання частин композиції. Крайні частини, не зважаючи на мажорний лад, більш схвильовані. Це підкреслено постійним спрямуванням мелодійної лінії, яка переривається паузами, то к основному тонічному, то к основному домінантовому звукам. Середня частина – спокійніша, пісенна, мелодійна лінія більш виразніша.

При знайомстві з «Веснянкою» h moll з «Української сюїти» І. Шамо, викладач повинен з перших занять звернути увагу студента на поєднання у композиції твору двох жанрів – танцю та пісні. Після чотирьохтактового вступу у вельми швидкому темпі розпочинає свій рух перша заклично-танцювальна вихрова тема. З двадцять першого такту ніжно і співучо вступає друга. З двадцять дев'ятого такту в партії правої руки знов з'являється перша заклична тема, але вона тут проходить на фоні остинатного басового звуку «сі», який супроводжував проведення другої теми. Середній розділ, який розпочинається в більш спокійному темпі, поєднує розспівні інтонації, що звучать на «mf», з легкими награваннями у верхньому регістрі штрихом стакато на «sub.p». Після ritenuto з'являється перша тема, проведення якої приводить до кульмінації на «ff». Потім динаміка знижується до «p» й на органному пункті домінує основної тональності декілька разів повторюється основний мотив першої теми, який призводить до репризного проведення першої частини п'єси.

Включаючи у фортепіанний репертуар студентів коломийки українських композиторів, треба також зупинитися на історії виникнення цього жанру. Відомо, що коломийка, як жанр народної пісні, виникла в кінці XVII – на початку XVIII століть і була характерною для західних областей України; це невеликі, найчастіше дворядкові пісні з текстами найрізноманітнішого змісту, з короткою мелодичною строфою, переважно двочастинною, з чітким і гострим, нерідко пунктирним синкопованим ритмом, з дводольним тактом. Здебільшого коломийки виконувалися у

жвавих, рухливих темпах. Коломийка викристалізувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу у різних формах: пісня, танець та інструментальна п'єса.

Найпростішими варіантами коломийок у фортепіанній творчості українських композиторів можна вважати п'єси І. Берковича і А. Лазаренка.

Фортепіанні коломийки М. Колесси відносяться до більш складних п'єс у цьому жанрі. Змістовно-формотворчі особливості «Трьох коломийок» українського композитора представляють ознаки не одного, а двох жанрових коренів: коломийки-пісні та коломийки-танцю. Студент, який знайомиться з даним циклом, повинен звернути увагу на тематизм кожної з коломийок. У третій п'єсі циклу пісенний і танцювальний тематизм емоційно наближуються, у другій п'єсі – тематизм різко відмінний; сумний роздум музики початкового наспіву завершує форму через смисловий контраст з гостродинамічною активністю середнього розділу. Ладову основу кожної із п'єс становить гуцульський чи думний лад, звукоряд якого розширено в результаті взаємодії з елементами інших ладових структур. Колорит першої коломийки створюється використанням IV високого ступеня, варіантного VI та півторановою секундою між IV–III-ми ступенями в мелодичному русі. Розширення ладового звукоряду, як засобу смислового колоритовання характеру музики, здійснено М. Колесою і в третій «Коломийці», де композитор ніби пов'язує на відстані гуцульський мажор і мінор.

При виконавській інтерпретації циклу «Три коломийки» студент повинен чітко уявляти три образні різновиди кожної із п'єс. Вогняно-темпераментний образ першої коломийки, пісенно-ліричний другої та примхливо-граціозний третьої, відтіняючи один одного, повинні утворити при виконанні єдине драматургічне ціле.

Інтерпретація «Коломийки» О. Некрасова із циклу «Гуцульська сюїта» має бути максимально наближеною до особливостей пісенно-танцювального жанрового еталону. Інтонанційна сфера даної п'єси демонструє образність жартівливого характеру. Рухливий

темп, пунктирний ритм, що притаманний гуцульському фольклору, наявність скерцозних інтонацій у мелодійній тканині репрезентують образ дійовий і активний. Це вимагає від студента напружено-вольового виконання. Дана п'єса є прикладом мішаного, токатно-лінейного письма, тому студент вже на першому занятті повинен звернути увагу на домінування токатної основи в творі. Але не слід залишати поза увагою пісенно-танцювальну жанровість п'єси: різноманітні ритмоформули не повинні затмарювати виразності мелодичних фраз. Треба також звернути увагу на авторське пояснення – «гобелени», що надається у назві циклу. Кожна п'єса «Гуцульської сюїти», за авторським задумом, повинна поставати перед виконавцем і слухачем як барвисте полотно гобелена. Звідси – кожна п'єса циклу сприймається у два етапи: загальне охоплення колориту полотна і стеження за деталями гобеленів у їх процесуальності. Це також повинен враховувати студент при опрацюванні «Коломийки».

У фортепіанному циклі київської композиторки Л. Дичко «Карпатські фрески» «Коломийка» є завершальним номером композиції, яка складається з шести номерів. Студенту треба пояснити, що у п'єсах цього циклу відображається взаємопроникнення музичного і образотворчого мистецтва та нагадати про те, що одним із перших творів у вітчизняній фортепіанній музиці, присвячених саме українському живописному мистецтву, була п'єса Г. Жуковського «Фрески» з циклу «П'ять п'єс», навіяного розписами Софії Київської. При роботі над «Коломийкою» Л. Дичко треба звернути увагу на пісенний характер п'єси, який у поєднанні з багатоплановою фактурою, поступовим фонічним насичуванням, відіграє велику роль, узагальнюючи основну ідею твору, що пов'язана із «зображенням» картин народного життя у його розмаїтості.

«Коломийка» *fis-moll* Н. Ніжанківського є типовим зразком подолання композитором прикладного характеру у трактовці коломийки як фольклорного жанру. При першому знайомстві з даним твором викладач повинен акцентувати увагу студента на дещо специфічній формі твору. Незважаючи на

активний варіаційний розвиток теми, форма даного твору тяжіє до тричастинності. У крайніх розділах дводольна пульсація, синкопований ритм, типізована фактура у поєднанні з темою, що написана композитором у гуцульському ладі, підкреслюють танцювальний характер твору. Студенту треба окремо попрацювати над партією супроводу у лівій руці, яка витримана на остинатному повторенні основного тону (fis) з різноманітним гармонічним насиченням. У середньому розділі характер твору трохи змінюється: ліричний центр твору дещо пригальмовує виступаючи танцювальну стихію експозиції. На фоні глибоких басів та мелодизованого середнього голосу проходить лірико-меланхолічна тема. Насичена арпеджіоподібними віртуозними пасажами батопланова фактура у репрізі вимагає від студента-виконавця доброго володіння всіма видами техніки.

Своєрідністю форми, оригінальністю тематизму відрізняється від попередніх творів «Коломийка» М. Скорика, що була написана у 1962 році. Форма твору являє собою традиційно репрізу тричастинну структуру з контрастною серединою, але з типовим для народної пісні варіантно-варіаційним принципом розгортання музичного матеріалу. Мелодика твору, що спирається на гуцульський лад, зберігає характерні для автентичної коломийки специфічні прийоми ритміки: гострий пунктирний ритм, перемінність метроритмічних акцентів, синкопованість. За словами мистецтвознавця Л.Кияновської, композитор у даному творі надав знайомим і «прикладним» ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку» [1, 41]. Студенту при роботі

над даним твором важливо окремо попрацювати у крайніх розділах над інтонуванням внутрішньо мінливої теми, яка складається з двох контрастних елементів, що є інтонаційним узагальненням мелодико-ритмічних особливостей фольклорних зразків коломийки. У середньому розділі на фоні пустих басових квінт важливо прослухати проведення мелодійного сопілкового награвання у партії правої, що нагадує зразок колористичного пейзажу в типово імпресіоністичній манері. «Коломийка» М. Скорика є сьогодні найбільш віртуозним зразком цього жанру в українській фортепіанній літературі, технічні завдання якого підпорядковані смисловим завданням звукового збагачення фольклорної основи тематизму.

Отже, осягнення на заняттях з «Інструментального виконавства» фортепіанних творів українських композиторів фольклорного спрямування, а саме – веснянки та коломийки, усвідомлення характерних інтонаційних, ладових, метроритмічних, фактурних особливостей цих споконвічно фольклорних жанрів, дозволяє діткнутися глибинного коріння та стильової самотності природи українського національного мистецтва.

Впровадження у репертуар студентів фортепіанних творів фольклорного спрямування сприяє розвитку у майбутніх вчителів музичного мистецтва національної свідомості, історичного осмислення та розуміння минулого свого народу. У фортепіанних зразках коломийок та веснянок закладена енергія сили українського народу і потенційна енергія для нового музичного відродження.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. — Львів : Сплотом, 1998. — 216 с.

NATALIA REVENKO
Mykolaiv

THE USE OF PIANO PIECES BY UKRAINIAN COMPOSERS FOLK DIRECTION IN THE CLASSROOM FOR «INSTRUMENTAL PERFORMANCE»

The article considers piano pieces by Ukrainian composers folk direction to study them in the classroom for «Instrumental performance» in the process of training of the future teacher of music. Analyzed the intonation, modal, metrorhythmic, texture and other artistic features of the genres of vesnianki and kolomyuyki in the piano works of Ukrainian authors of the past and present. Lit methods of work on the works of Ukrainian composers in the process of performing the interpretation of student musicians.

Key words: piano pieces, folk direction, vesnianka, kolomyuyka, performing the interpretation.

НАТАЛЬЯ РЕВЕНКО

г. Николаев

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ФОЛЬКЛОРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ ПО «ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ИСПОЛНТЕЛЬСТВУ»

В статье рассмотрены фортепианные произведения украинских композиторов фольклорного направления с целью изучения их на занятиях по «Инструментальному исполнительству» в процессе профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства. Проанализированы интонационные, ладовые, метроритмические, фактурные и другие художественные особенности жанров веснянки и коломыйки в фортепианном творчестве отечественных авторов прошлого и современности. Освещены методы работы над произведениями украинских композиторов в процессе их исполнительской интерпретации студентами-музыкантами.

Ключевые слова: фортепианные произведения, фольклорное направление, веснянка, коломыйка, исполнительская интерпретация.

Стаття надійшла до редколегії 02.12.2016

УДК 371.016:78

ХУМАНЛІ

м. Київ

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ ДО КЕРІВНИЦТВА ВОКАЛЬНИМИ АНСАМБЛЯМИ

У статті розглянуто структурні особливості підготовки майбутніх учителів музики до керівництва вокальними ансамблями учнів. Компонентна структура визначеного феномена охоплює: адаптацію до нових освітніх умов навчання (адаптаційно-особистісний компонент), володіння музично-мистецькою ерудованістю й певною системою знань щодо керівництва вокальним ансамблем (компетентнісно-операційний компонент), наявність внутрішньої потреби у керівництві творчим колективом, зумовленої розвинутими комунікативними вміннями і вокальними навичками (емоційно-рефлексивний компонент), творчу активність керівника вокального ансамблю на усіх стадіях роботи з учнівським колективом (креативно-регулятивний компонент). Виокремлено критерії оцінювання підготовки майбутніх учителів музики до керівництва вокальними ансамблями учнів.

Ключові слова: майбутні вчителі музики, компонентна структура, керівництво вокальними ансамблями учнів, критерії оцінювання.

На сучасному етапі розвитку мистецької освіти вчитель музики повинен уміти працювати з усіма різновидами учнівських вокальних ансамблів на високому професійному рівні, бути готовим до постійного самовдосконалення, враховуючи сучасні тенденції світової вокально-хорової культури. Теоретичні засади підготовки керівника вокального ансамблю в системі вищої музично-педагогічної освіти України та Китаю дозволяють визначити основні елементи означеного педагогічного явища у складі компонентної структури.

Мета статті полягає у визначенні структурних особливостей підготовки майбутніх

учителів музики до керівництва вокальними ансамблями учнів.

Аналіз психолого-педагогічної та мистецтвознавчої літератури з проблеми підготовки майбутніх учителів до практичної діяльності з учнями (Б. Бондаренко, С. Гончаренко, А. Козир, А. Маркова, А. Маслоу, С. Науменко, Г. Падалка, В. Петрушин, І. Підкасистий, П. Якобсон, В. Яконюк та ін.) дозволив визначити інтерес учених до вирішення цієї проблеми.

Обґрунтування компонентів підготовки керівника вокального ансамблю передбачає формування у студентів факультетів мистецтв особистісної потреби в реалізації себе як