

УДК 78:37.02[Чернова]

Г. Ю. Ніколаї

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

**МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ  
УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ  
(на прикладі «Космічних алюзій» Олени Чернової)**

*У статті з методичних позицій розглянуто цикл «Космічні алюзії» сучасної української композиторки О. Чернової. Доведено, що вивчення означених мініатюр у класі фортепіано та на заняттях із ритміки вчить майбутніх учителів музики й хореографії створювати яскраві виконавські (піаністичні та пластичні) образи. Показано, що методичні пошуки оптимальних фортепіанно-технічних і ритмічно-рухових засобів тісно пов'язані з фактурно-композиційними та образно-драматургічними особливостями циклу, а принципи педалізації продиктовані стилістикою мініатюр.*

**Ключові слова:** майбутні вчителі музики та хореографії, методичні пошуки, сучасна українська композиторка О. Чернова, цикл фортепіанних мініатюр, ритміка, піаністичні та пластичні образи.

**Постановка проблеми.** У розвитку музичного кругозору майбутніх учителів музики та хореографії фортепіанні мініатюри О. Чернової (Рудиченко) з циклу «Космічні алюзії» можуть зіграти позитивну роль. Різноманітність образно-емоційного змісту, багатство метро-ритмічних і виконавсько-технічних формул у цих п'єсах безумовно збагатять піаністичний і пластичний досвід майбутніх учителів музики й хореографії. У той самий час атракційний цикл О. Чернової вони зможуть з успіхом використовувати на уроках музичного мистецтва та хореографії в школі, оскільки твори подобаються дітям своїми яскравими, близькими сучасним популярним фільмам образами й оригінальною, проте доступною музичною мовою.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблеми виконавської підготовки майбутніх учителів музики активно вивчаються сучасними українськими дослідниками. Так, музично-виконавську діяльність студентів педагогічних університетів у контексті інтерпретації музичних творів та методичного забезпечення цього процесу досліджували О. Бурська, Н. Васильєва,

Л. Гусейнова, Н. Згурська, В. Буцяк, І. Малашевська, І. Михаськова, І. Ростовська, Н. Цюлюпа, О. Щербиніна та ін. Пластично-рухову інтерпретацію музичних образів хореографами вивчали Л. Андрощук, К. Завалко, В. Ключко, А. Пастернак та ін. У контексті обраної нами проблематики методологічного значення набувають дисертаційні дослідження мистецтвознавців І. Довжинець, М. Новакович, О. Фрайт та ін.

Для розуміння методичних особливостей вивчення фортепіанних творів українських композиторів у підготовці майбутніх учителів слід звернути увагу на розвідки О. Пономаренко щодо основних тенденції розвитку українського фортепіанного концерту наприкінці ХХ століття [2], Н. Ревенко стосовно фортепіанної творчості українських композиторів [3], Л. Свірідовської відносно фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі [5]. На особливу увагу заслуговують фундаментальна монографія В. Клима, в якій у контексті загальнородових форм художнього мислення (епосу, лірики, драми) досліджуються проблеми жанрово-стильової еволюції української радянської фортепіанної музики, що розглядається в якості цілісного явища культури [1]. Аналіз українських фортепіанних мініатюр дозволяє Н. Рябусі зробити висновок про наявність у цьому жанрі двох основних типів музичної експресії – інтровертної та екстравертної [4]. Саме другий тип музичної експресії (дійові, рухливі образи, героїчний пафос та драматизм) є характерним для більшості п'єс з циклу О. Чернової «Космічні алюзії».

**Мета статті** полягає у висвітленні методичних особливостей музично-інструментальної та ритмічно-рухової інтерпретації фортепіанного циклу «Космічні алюзії» майбутніми вчителями музики та хореографії.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із базових аспектів методики опанування музичного твору ми вважаємо розробку виконавської концепції, яка виникає у процесі визначення його конструктивно-стильових особливостей, виявлення їх образно-драматургічної семантики, а також пошуків відповідних засобів їх втілення. Якщо у творах, які традиційно входять до концертного репертуару, майбутній вчитель музики та хореографії може спиратись на вже існуючі традиції інтерпретації, то витлумачення нотного тексту, що раніше не «озвучувався», часто-густо викликає серйозні труднощі. Особливо це стосується музики наших сучасних співвітчизників.

Методика роботи над творами О. Чернової спрощується природністю, піаністичністю фактури. Звернення композиторки до фортепіанної музики є органічним, оскільки вона закінчила консерваторію як піаністка. У циклі «Космічні алюзії», що був написаний в 1994 році, експоновані яскраві картини глибокого космосу, корабель, що ніби привид виникає з невідомих

галактичних просторів («Контакт з НЛО»); мегаполіс поза земної цивілізації, що подавляє своєю урбаністичною величиною («Космічне місто»); підступна планета, що зваблива на відстані, але зловісно-страхітлива з близька («Планета-пастка»). Четверта, заключна п'єса циклу («Кохання до Прибульця») наповнена любовним томлінням.

Опус відкриває повний таємничості «Контакт з НЛО». Міжгалактичний «Летючий Голландець» легко пронизує світові хвилі. Пуста, бідна обертонами низхідна квінтова фігурація створює образ корабля-привида, що оминає байдуже мерехтливі зірки, стає лейт-зерном мініатюри. Ефект наближення досягається поступовим збагаченням первинної фрази, що постійно повторюються: нижня квінта розширюється до малої септими, пізніше перетворюються на розгорнутий доміант септакорд, а потім трансформується на кластерну пляму з трьох малих секунд. Із переміщенням квінтової фігурації в басовий регістр, переминою низхідних інтонацій на висхідні і відповідним активним підсиленням звучності здійснюється підхід до кульмінаційної зони. На фоні лейт-інтонації, що стала грізною (симетрично розхідні в обох руках квінтові фігурації), виникає сувора тема, тяжкий поступ якої не перетинає меж нижнього тетракорду фа мінору. Саме таким вбачається зблизька істинний позір космічного мандрівника. Поступово розчиняючись у зіркових просторах (на фоні квінтової лейт-фігурації починається хроматичне сходження мажорних акордів, що розтають у верхньому регістрі), НЛО втрачає чіткі обриси й набуває початкового образу привида.

«Космічне місто» з перших тактів вражає слух громіздкими кластерами, що зависають на паузах завдяки затримці правої педалі. Перенасичена позаакордовими звуками вертикаль виявляється здатною до мелодичного розгортання в пасажах тридцять других. Паузи поміж кластерними акордами заповнюються або вишуканими неквапними арпеджіо у верхньому регістрі, в яких кожна нота ніби мерехтлива зірка-дзвіночок в галактичному безгомінні, або ходою чистих кварт, що символізують механізовану могутність позаземної цивілізації, або тремолою самих кластерів у високому регістрі. У кульмінаційній зоні окремі квартові ходи перетворюються на потужну акордову тему, що захоплює увесь діапазон. Блискучі гамоподібні пасажі уступають місце мортелято, що виконується долонями. «Краплі» арпеджіо в октавному нагадують велетенські зіркові дзвони. Повернення легких пасажів тридцять других ознаменовує закінчення п'єси.

Тематичний комплекс «Планети-пастки», що експонується, як і в попередніх п'єсах, вже в першій фразі, складається з трьох елементів. Кожний з них зображує загадкову планету в іншому ракурсі. Перший – «райдужно-блискучі» (ремарка автора) пасажі, що ваблять екзотичною пентатонікою, котра обрамлена простодушно-променистою тонічною квінтою до мажору. Другий елемент заворожує ніжно кришталевим передзвоном, в якому уловлюється інтонаційне спорідненість з дзвоною темою із попередньої п'єси. Третій елемент насторожує зловісно-тривожними трелями, що симетрично розходяться. При наступних проведеннях всі елементи тематичного комплексу поступово укрупнюються, у першу чергу – другий з них. Спочатку він гармонізується вишуканими септакордами, в яких один із тонів є пропущеним, а потім – мажорними тризвуками в обох руках, що звучать світло й дуже свіжо в контексті гостродисонансної музики. Кульмінації звивисто-спадаючої інтонації другого тематичного елемента, що експонується тепер співзвуччями квартової будови, контрапунктує висхідна з басового регістру лінія октав. На гребені кульмінаційної хвилі виникає самий бурхливий у всьому циклі епізод, що вимагає від виконавця блискучого володіння октавної техніки. Закінчується п'єса ремінісценцією першої фрази, що розчиняється у височині четвертої октави.

У заключній мініатюрі («Кохання до Прибульця») тема поступово виростає із тремтливих інтонацій, які, долаючи статику томних акордів, поступово зливаються в ламану мелодичну лінію. Ненадовго спускаючись до низького регістру, мелодія призивним квартовим стрибком незабаром виривається на свободу – так боязке почуття, що тільки-но зароджується, поступається місцем пристрасті. До мінор замінюється сліпучим мі мажором, який виникає в радісній пульсації акордів. Розвиток мелодії неодноразово переривається низхідними інтонаціями сумнівів. Насичене хроматизмами ліричне томління поступово трансформується і, викладене октавами, переростає у захоплено-вібруючий фон, на якому переможно бринить тема кохання. Навіть початкову інтонацію фактурні преображення перетворюють на гімнічну. Заключний двотакт – неквапливий двоголосний контрапункт, що завершується терпким тритоновим-квартовим чотиризвуччям – прочитується як філософська післямова. Якими б захоплюючими не були подорожі далекими світами, вінцем життя розумної істоти завжди залишається прекрасне всеперемагаюче кохання.

Серед методичних вказівок виокремимо таку: гранично конкретні, лаконічні назви п'єс не варто сприймати як стимул до пошуків сюжетно-

подієвого сенсу музики. За виключенням останньої мініатюри в циклі нема також і психологічної заглибленості. Проте п'єси не є й живописними імпресіоністичними полотнами, які викликають естетичне милування. Мініатюри скоріше нагадують кінематографічні кадри, почергова зміна яких може носити або споглядально-констатувальний характер (музикою озвучується потік явлень), або мати виразово-психологічну спрямованість. Композиційні особливості п'єс циклу свідчать не про сюжетно-тематичний розвиток образів, характерний для музики романтиків, але асоціюється з «наїздами» кінокамери, коли об'єкт, що знаходиться в кадрі, починає збільшуватись, заповнюючи собою весь екран. Зображення змінюється не в наслідок появи нового тематичного матеріалу (сюжетний розвиток), а в результаті укрупнення деталей.

Методично важливо розуміти, що архітектоніка п'єс становить собою ланцюг фраз, в яких експонований на початку кожної мініатюри матеріал змінюється переважно фактурно. Ефект наближення до об'єкту досягається ущільненням як просторових, так і часових параметрів завдяки октавовим подвоєнням і акордовим наповненням фактури, а також перетворенню коротких мотивів на неперервну лінію бурхливих пасажів, що тягне за собою динамічний та агогічний розвиток. Кульмінації п'єс становлять потужні октавно-акордові епізоди, при чому первісний музичний матеріал «розбухає» за рахунок повторів окремих елементів і регістрового розширення. Часто-густо на цьому фоні виникає нова яскрава і лаконічна тема. Елемент репризності в усіх п'єсах проявляється в ремінісценції початкової фрази, яка, завершуючи кульмінацію, зазвичай звучить в більш високому регістрі: об'єкт ніби розчиняється безмежних просторах Галактики. Рух спрямовується до першоелементу, з якого він виникає – саме таким чином композиторка синтезує період розгорнутого строю та тричастинну репризну форму.

Якщо першу п'єсу з її легкоплинними фігураціями можна уявити як прелюдію до розвитку подій в циклі, то ліричною кульмінацією опусу слід вважати останню п'єсу. У «Коханні до Прибульця» безпристрасність спостерігача змінюється найпрекраснішим людським почуттям. Пізньоромантичні стильові риси з неминучістю проступають у композиторському письмі. Вперше в «Космічних алузіях» ще на початку п'єси фактура розшаровується на пристрасну мелодію та пульсуюче захопленій акомпанемент.

Наголосимо, що музична мова «Космічних алузій» в цілому відповідає намаганню сучасних композиторів вийти за межі мажоро-мінорної системи. Методично грамотний пошук кульмінаційних зон повинен враховувати те, що вишуканість горизонталі і складність гармонічного руху приховують



тональні устої, виявляючи їх тільки у вузлових моментах форми. П'єси опускаються в основному атональні, однак кожна з них має центр, навколо якого відбувається гармонічний розвиток. Так, у «Контакті з НЛЮ» таким центром стає нота «фа», із якої на гребені кульмінації виростає велична фа-мінорна тема. У «Космічному місті» із товщі обтяжених секундами співзвуччя іноді виступає ля-бемоль мажор і паралельний йому фа мінор (таким чином здійснюється зв'язок із попередніми п'єсами), котрі змінюються в кульмінації блискучим консонансом сі мажору. «Білоклавішна» пентатоніка першого тематичного елемента «Планети-пастки» співставляється з ускладненим альтерацією ланцюгом акордів, тобто тональні устої п'єси становлять до- і ля-бемоль мажор. Ладово-гармонічна основа четвертої мініатюри більш визначена. Зароджуючись у до мінорі, чуттєві інтонації крихкого почуття переростають у повну любовного захоплення мі-мажорну тему, що пізніше розчиняється в запитальних гармонічних ланцюгах.

У методичному плані виконавець повинен усвідомлювати, що звуковий конструктивізм в «Космічних алюзіях» має важливу особливість. Усі п'єси циклу (за виключенням першої, прелюдійної) об'єднані двома лейт-інтонаціями – зламаним нисхідним широко-інтервальним ходом або злетаючим гамоподібним пассажем, котрий завдяки чотирьопальцевій позиції поділений між двома руками і є то орієнтовно забарвленим пентатонікою, то загостреним хроматизмами. Означене дає можливість хореографам створювати контрапункт двох ритмічно-рухових образів, розподілившись на дві групи, кожна з яких пластично відображає свою сталу лейт-інтонацію.

У циклі О. Чернової важливим конструктивним елементом стає фактура. Музичні образи «Космічних алюзій» в основному являють собою систему коротких характерних формул. Саме на них може спиратися методика ритмічно-рухової інтерпретації творів циклу хореографами. Наголосимо, що структурно завершені та функціонально визначені мелодичні лінії в «Космічних алюзіях» є скоріше виключенням із правил. Іноді перенасичена позаакордовими звуками вертикаль виявляється здатною бути розкладеною горизонтально, що стимулює майбутніх учителів музики й хореографії до створення оригінальних ритмічно-рухових образів.

Пошуки адекватних композиторському задуму засобів піаністичної та пластичної виразності є обов'язковими умовами розроблення виконавської концепції й виступають у тісному взаємозв'язку з аналізом композиційних і драматургічних особливостей мініатюр О. Чернової. Із позицій фортепіанної техніки фактурні принципи «Космічних алюзій» впливають на перерозподіл функцій обох рук. За виключенням останньої п'єси у циклі, мабуть, не

знайдеться функціонального акомпанементу в лівій руці, як, втім, і провідного голосу в правій. Проблеми фактурного перерозподілу вирішуються О. Черновою з урахуванням «топографії фортепіанної клавіатури» (термін уведений В. Биковим), що з неминучістю впливає і на пластику рухів виконавця, і на вибір аплікатури. Так, прийом двох клавіатур («білоклавішної» та «чорноклавішної») становляться елементом піаністичної системи, при чому композиторка оголює його конструктивну сутність.

Аплікатурні принципи в «Космічних алюзіях» тісно пов'язані з позиційною грою та займають не останнє місце в створенні яскравих музичних образів. Заняття у фортепіанному класі не пройшли для Олени Чернової даремно – рука часто підказує композиторці місцезнаходження та вид акорду. З методичної точки зору студентам слід пам'ятати, що музичний образ в циклі часто-густо визначається логікою піаністичного руху.

Одним із важливих виразних засобів, рівноправним елементом музичної тканини стає в «Космічних алюзіях» педаль, вправне володіння якою потребує методичної грамотності. Вібруючий кластерний фон, що завдяки педалізації супроводжує три перші мініатюри циклу, символізує то стримано-холодний, то грізний гул всесвіту, образ якого становить невід'ємний елемент кожної п'єси. Створення означеного фону не є такою простою справою, як може здатися при погляді на ремарку композиторки у першому такті «Контакту з НЛО» або «Космічного міста»: «Педаль не знімати». Насправді вказівка авторки означає, що принципово не повинно бути безпедального звучання або чистої зміни педалі, що запізнюється. Загалом не піднімаючи праву педальну лапку до верхньої люфти, виконавець повинен створювати кластерну вуаль, іноді майже прозору, а подекуди дуже густу. Зазначимо також, що в ілюзорно примарних епізодах слід творчо використовувати колористичні можливості лівої педалі.

Конкретизуємо означене на прикладі «Планети-пастки». Відсутність малих секунд в початкових пасажах п'єси, а також пануюча над обертонами тонічна квінта до мажору робить перший тематичний елемент належним звуковим фоном для наступних двох. Методично доцільним у цьому разі буде використання глибокої суцільної педалі. Тривожна вібрація, що розходиться хроматичними трелями (третій тематичний елемент), потребує деякої педальної «підчистки», яку необхідно здійснювати плавним рухом ноги в глибині педалі на кожну нову трель таким чином, щоби загадковий гул глибокого космосу слугував постійним фоном музичної картини. Фермато в кінці фрази слід оформити неквапним підняттям педальної лапки: кластер

ніби розтає, але не до повного зникнення – на його відголос накладається наступна фраза. Тільки після її початку проводиться остаточна зміна педалі.

У подальшому принципи педалізації залишаються такими самими, як і в першій фразі, однак при ущільненні фактури – заміні однакових звуків другого елемента на світлі консонанси мажорних тризвуків або терпких гармоній квартових співзвуч – слід постійно підчищати педаль у її глибині, відсторонюючи вібруючий кластерний фон на задній план, але не перериваючи його.

Ліву педаль у «Планеті-пастці» можна використовувати в заключній фразі п'єси, якщо виконавець захоче надати їй примарно-ремінісцентний характер. Однак означену педаль не слід використовувати, якщо піаніст бажає підкреслити дзвоновий характер цієї інтонації.

**Висновки.** Методичні особливості музично-інструментальної та ритмічно-рухової інтерпретації фортепіанного циклу «Космічні алюзії» майбутніми вчителями музики та хореографії визначаються, у першу чергу, оригінальністю створеної ними виконавської концепції. Із методичної точки зору основними шляхами створення такої концепції музичних творів (піаністичної або ритмічно-рухової) є пильний аналіз їх мови, усвідомлення композиційних особливостей та драматургічних принципів, пошуки адекватних засобів виконавської виразності. У цьому контексті методичні розвідки щодо циклу фортепіанних мініатюр О. Чернової дозволяють стверджувати, що «Космічні алюзії» вигідно вирізняються своєю концептуальною цілісністю. Комплекс музично-виразних засобів циклу вражає своєю лаконічністю та характеристичністю (летюча квінтова фігурація в «Контакті з НЛО», бездушно механічні кластери в «Космічному місті», зловісні хроматичні трелі в «Планеті-пастці», пристрасна мелодія на фоні захопливо вібруючих акордів в «Коханні до Прибульця»). Загальна драматургія циклу розвивається від споглядально-зображальних п'єс до психологічної мініатюри.

«Космічні алюзії» Олени Чернової асоціюються з популярною свого часу кінематографічною сагою не тільки за образним змістом, але й за формоутворювальними принципами. Подібно до «наїзду» кінокамери, коли об'єкт, що знаходиться в кадрі, починає збільшуватися, заповнюючи собою екран, музичний розвиток здійснюється не за рахунок появи нового тематичного матеріалу, а в результаті фактурного укрупнення первісного образу, який поступово деталізується, обростає фактурною плоттю й оголює свою музично-художню сутність. Таким чином, методичні пошуки оптимальних фортепіанно-технічних та ритмічно-рухових засобів тісно



пов'язані з фактурно-композиційними та образно-драматургічними особливостями циклу, а принципи педалізації (переважно кластерні) продиктовані стилістикою мініатюр.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клиш. – К. : Наук. думка, 1980. – 313 с.

2. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03 / О. Ю. Пономаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 21 с.

3. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Н. В. Ревенко ; Нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 20 с.

4. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі / Н. Рябуха // Культура України : зб. наук. пр. – Вип. 10. – Мистецтвознавство. Філософія. – Х. : ХДАК, 2002. – С. 163–170.

5. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ - перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Л. М. Свірідовська ; Нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 18 с.

### РЕЗЮМЕ

**Николай Г. Ю.** Методические особенности изучения произведений украинских композиторов в подготовке будущих учителей музыки и хореографии (на примере «Космических аллюзий» Елены Черновой.

*В статье с методических позиций рассмотрен цикл пьес современного украинского композитора Елены Черновой. Изучение миниатюр в классе фортепиано и на занятиях ритмики учит будущих учителей музыки и хореографии создавать яркие пианистические и пластические образы, исходя из архитектурных и драматургических особенностей музыкальных произведений. В «Космических аллюзиях» экспонированы красочные картины глубокого космоса: возникающий, словно призрак, из неведомых галактических просторов неизвестный летающий объект («Контакт с НЛО»); мегаполис внеземной цивилизации, подавляющий своей урбанистической громоздкостью («Космический город»); радужно-манящая издалека, но зловеще-устрашающая вблизи*

*коварная планета («Планета-ловушка»); полная любовного томления психологическая миниатюра «Любовь к Пришельцу».*

*Среди методических ориентиров, позволяющих будущим учителям музыки и хореографии убедительно интерпретировать пьесы цикла, конкретизированы пути создания их исполнительской концепции – пристальный анализ языка миниатюр, осознание композиционных особенностей и драматургических принципов, поиски адекватных средств исполнительской (пианистической и ритмопластической) выразительности. Показано, что основным формообразующим принципом опуса является фактурное развитие экспонируемой в начале каждого произведения фразы, а общая драматургия цикла направлена от созерцательно-изобразительных картин глубокого космоса к психологической миниатюре.*

***Ключевые слова:** будущие учителя музыки и хореографии, методические поиски, современный украинский композитор Е. Чернова, цикл фортепианных миниатюр, ритмика, пианистические и пластические образы.*

#### SUMMARY

**Nikolai H.** Methodological peculiarities of Ukrainian composers' works studying in the future music and choreography teachers' training (on the example of "Space allusions" of Olena Chernova).

*In the article from a methodological perspective the cycle "Space allusions", of the contemporary Ukrainian composer A. Chernova is considered. It is proved that the study of the described miniatures in piano classes and rhythmic lessons teaches future music and choreography teachers to create a vivid performance images (pianistic and plastic). In the "Space allusions" colorful pictures of deep space are exposed: emerging of the unknown flying object from the unknown galactic space ("UFO Contact"); the megapolis of extraterrestrials, which is overwhelming by its urban complexity ("Space city"); beautiful from afar, but terrifying at close distance the insidious planet ("Planet trap"); full of love longing psychological miniature "Love of the Stranger".*

*It is shown that methodological search for the best piano-technical and rhythmical-motor means is closely connected to compositional and drama peculiarities of the cycle, and the principles of pedaling dictated by the style of the miniatures.*

***Key words:** future music and choreography teacher, methodological search, modern Ukrainian composer O. Chernova, cycle of piano miniatures, rhythmic, pianistic and plastic images*