

*что внедрение современных технологий кооперативного обучения способствует повышению уровня профессионализма будущего педагога.*

*Ключевые слова: Технологии кооперативного обучения, будущий педагог, профессиональная подготовка.*

**RATOVSKA S.V.**

### **THE COOPERATIVE LEARNING TECHNOLOGIES AS THE WAYS TO INCULCATE THEIR INTO THE FUTURE TEACHERS' TRAINING PROCESS**

*In the article on the basis of the analyses of modern scientific studies is defined the essence, meaning of cooperative learning technologies and ways to inculcate their into the future teachers' training process. The Author considers the reasons of unimproving such learning strategies in pedagogical training process; offers to consider the modern approaches in order to use the group education efficiently to shape the students' skill to work in command; proves that using the modern cooperative learning technologies promotes increasing of the future teacher's professional level.*

*Key words: Cooperative learning technologies, future teacher, professional training.*

УДК 378.637

**СВІРІДОВСЬКА Л.М.**

м. Миколаїв, Україна

### **МУЗИЧНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ**

*У статті мова йде про сутнісні особливості музичної мови української фортепіанної мініатюри, завдяки яким зберігалася і всебічно розширювалася стилістика національної музичної мови фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – першої третини XX ст.*

*Ключові слова: музична мова, фортепіанна мініатюра, естетичний смак, музична культура.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** Детермінантою національного музично-історичного процесу наприкінці XIX – на початку XX ст. є, на нашу думку, глибинна консеквентна тенденція до максимально адекватної звукореалізації етносу через вироблення національного стилю в музиці

та його осердя, систематизуючої складової — національної музичної мови. Конститутивна єдність зовнішньої, внутрішньої форми та змісту музично-історичного процесу того часу зумовила ситуацію, коли національна музична мова як ознака певного якісного стану музичної матерії (внутрішньої форми) перетворюється у центральну категорію зовнішньої форми музично-історичного процесу (його фабульного аспекту), знаменуючи своєю появою конкретно-історичний етап розвитку національної музичної культури.

У цьому сенсі визначальним етапом в історії української музики стала творчість М.В. Лисенка, в якій органічно зімкнулися традиції та новаторство. Із музикою Лисенка закінчився період національної своєрідності у вітчизняному музичному мистецтві і почався період національного музичного стилю. Ним сформовані засадні принципи та конститутивні ознаки національної музичної мови, однією з яких є спосіб побутування і вияву, а саме — як музичної мови конкретного автора.

**Аналіз досліджень за проблемою.** Під таким кутом зору окремі риси національної музичної мови у полисенківську добу (а саме цей період творчості безпосередніх спадкоємців Лисенка нас цікавить) достатньо повно описані у працях українських музикознавців (Т. Булат, М. Бялик, Н. Гордійчук, С. Лісецький, М. Загайкевич, Г. Степанченко та ін.), присвячених чільним композиторським постатям 20–30-х років: М. Леонтовичу, К. Стеценку, Я. Степовому, С. Людкевичу, Л. Ревуцькому, Б. Лятошинському, В. Барвінському, М. Вериківському, В. Косенку.

**Мета даної статті** — показати крізь призму категорії “національна музична мова” специфічні риси письма окремих композиторів, які консолідують музично-історичний процес на рівні звукової матерії, визначаючи її основні характеристики та наступні зміни.

Одразу слід зазначити, що тенденції розвитку та характеристики національної музичної мови, які спробуємо окреслити далі, виявляють спадкоємність до основоположних принципів організації музичної матерії, закладених творчістю М. В. Лисенка. Підтверджуються слова Р.Скорульської про те, що в музиці Лисенка “як в жолуді, заховується вся

будучність... української музики” [4, с. 193]. Недарма згідно із системою періодизації національного музично-історичного процесу, запропонована у дисертаційному дослідженні М. Ю. Ржевською, перша третина ХХ століття становить певну цілісність, окремий період розвитку національної культури. Його системоутворюючим і об’єднуючим елементом є спрямованість до національного самопізнання та самоутвердження (цілеформування і цілереалізація). Стрімку парадигму осягнення феномену національного, започатковану Лисенком і так блискучо продовжену його спадкоємцями, на початку 30-х років було припинено внаслідок тотальної ідеологізації [2, с.7], що кардинально змінило соціокультурну ситуацію і вплинуло на побутування національної музичної мови у наступний період (30–50-ті роки). Та це вже тема для окремої розвідки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду. Та вже безпосередні послідовники Лисенка започаткували нову тенденцію, що згодом стала однією з визначальних. Маємо на увазі інтелектуалізацію творчого процесу взагалі і письма зокрема (не зраджуючи при цьому традиційному емоціоналізму українського музичного вислову). Це мало своїм наслідком зростання ролі поліфонічного начала у музичній тканині та формування згодом змішаного гомофонно-поліфонічного типу викладу, що було суголосним до глобальних тенденцій розвитку музичної матерії у ХХ ст.

Ще одним наслідком інтелектуалізації письма став примат інструменталізму як типу мислення, що окрім зовнішнього вияву (зростання питомої ваги жанрів інструментальної музики), на глибинному рівні змінював природу інтонування (інструментальний характер окремих хорових, вокальних партій). Показовою ілюстрацією поліфонізації та інструменталізації музичної тканини є хорова творчість, адже в традиційному для української музики жанрі всі новації проступають більш виразно. І хоча у Лисенка ми можемо знайти майже всі прийоми імітаційної поліфонії, зразки варіантно-підголоскового типу багатоголосся, гетерофонії, у Лятошинського поліфонія із одного з засобів письма стає

типом мислення — звідси така виняткова строгість і артистизм у використанні окремих конструктивних поліфонічних ідей і загалом симфонізації фортепіанного жанру. Подальше привнесення інструментальних за своєю природою жанрів, прийомів, форм відбувалося у творчості П. Козицького, М. Вериківського, Б. Лятошинського.

Особливо потрібно вказати на вплив вокального начала на український інструменталізм. Це явище – тотальна мелодизація усіх фактурних пластів – подібно до творів Шопена, надавало лисенковим фортепіанним творам надзвичайної своєрідності; ним пояснюється й оригінальність фортепіанного стилю Я. Степового, В. Косенка, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Колесси та ін. Своєрідним межовим жанром творчості Лисенка, в якому віддзеркалилась уся складність взаємодій і взаємовпливів вокального та інструментального начал, став солоспів. У цьому жанрі традиційна пісенність вокальної партії збагачується декламаційністю, речитативністю, інструментальним характером мелодичних побудов (романси В. Барвінського, С. Людкевича, В. Косенка, Б. Лятошинського).

Таке балансування між мелодичним та інструментальним початками в українській музиці, гадається, має в основі тонку взаємодію між емоційним та раціональним початками в українській психічній структурі. Припускаємо, що в складній соціокультурній ситуації (якою відзначався початок ХХ ст.) назовні проступає безпосередній емоціоналізм реакцій (переважають вокально-хорові жанри з яскравим мелодизмом). При певній оптимізації ситуації (20-ті роки) включається раціоналізм (з його переважно інструментальним втіленням, поглибленим психологізмом, ускладненням звукової матерії).

Зовнішнім виявом ускладнення звукової матерії стало поступове розмивання чіткої ладотональності, вихід у політа атональність. Причиною цього, з одного боку, була необхідність узгодити звучання все більшої кількості голосів (поліфонізація фактури), а з іншого – хроматизація (інструменталізація) горизонтальних ліній. Якщо у Лисенка хроматизм горизонталі був скоріше винятком із переважаючого діатонізму мелодики (і використовувався для відтворення емоційних спалахів, “додавання жалоців”), то згодом

музична тканина хроматизується настільки, що часом уявляє собою переплетення, “клубок” повзучих хроматизованих ліній – непомилну ознаку європейського модерну.

Цікавою видається історія окремих звукокомплексів, зокрема збільшених гармоній в національній музичній мові. Згодом С. Людкевич немов “потовщує” мінорними тризвуками кожен із звуків збільшеного тризвуку, що виникає від використання ним III високого та VI низького ступенів у поєднанні з тонікою, і кладе цю систему в основу своєї модуляційної техніки [3, с.20]. Лятошинський немовби йде далі – додає до цього утворення ще одну терцію і утворену таким чином септакордову гармонію кладе в основу своєї музичної мови 20-х років. (До речі, наступною стадією мутацій стане перше обернення великого мажорного септакорду, що є мінорним тризвуком із низькою секстою. Це гармонічне утворення буде знаком музичної мови композитора десь із середини 30-х років).

Ускладнення мелодики, що було частковим проявом загального ускладнення звукової матерії, відбувалося у двох напрямках: з одного боку, через доповнення традиційної пісенності декламаційністю, речитативністю, наближенням до емоційно збудженої людської мови; а з іншого боку— ускладненням самого мелодичного контуру. Інтонаційна лінія утворювалася через розгортання дисонуючих гармонічних комплексів по горизонталі. Часто це кристалізація тематично-рельєфних утворень із загальних форм руху інструментального походження (вокальні партії солоспівів пізнього Степового, Косенка, Людкевича, Барвінського).

Окремим випадком є використання елементів додекафонії для утворення мелодичних контурів (тема середнього розділу Сонати-балади Б. Лятошинського, чи переважна більшість тематичних утворень у композиціях Юзефа Кофлера). Та навіть такі крайні вияви ускладнення мелодичних побудов мають “олюднений” характер — українська пісенна природа і в умовах додекафонної техніки виявляє свій ліризм.

Декламаційність, речитативність, проникаючи у музичну тканину, приводять до прискорення й ускладнення її ритмічного пульсу; відбувається своєрідна емансипація ритму в самодостатній і дієвий засіб виразності. З іншого боку, загальне ускладнення музичної тканини спричинює розмивання

диференціації окремих її складових та злиття у згустки музичної матерії, що конденсують мелодику, гармонію, ритм і фактуру в єдиному цілісному утворенні, яке і є новим типом тематизму (головна тема “Відображень” Б. Лятошинського).

Своєрідною реакцією на тотальне ускладнення національної музичної мови є тенденція, що заявила себе в цей таки період, та по-справжньому розгорнута значно пізніше (“нова простота” 60–80-х років ХХ ст..). Йдеться про звернення композиторів до елементарних діатонічних послівок, “примітивного” багатоголосся, лапідарного голосоведення та ритму, крайнього лаконізму фактурних вирішень. Весь цей комплекс своєрідної виразності увібрав в себе український календарно-обрядовий фольклор.

Слід зазначити, однак, що українські композитори запропонували й інший підхід опрацювання так званих “примітивів”. Діатонічні три- і тетракордові структури в діапазоні кварта або квінти відіграють велику роль у мелодичних структурах Людкевича. Однак при діатонізмі кожного складового фрагменту ціле відзначається комплементарною хроматикою [5, с. 30–33] через хроматичний характер співвідношень між діатонічними ладами, в яких витримані сегменти мелодії. Якщо має місце секвенція (у Людкевича вона часто малотерцова як символ зростаючого напруження), то відчуття хроматизованості контексту існування скромної діатонічної послівки посилюється. Інший спосіб розробки діатонічних мелодій фольклорного походження запропонував Л. Ревуцький, зіставляючи просту діатонічну мелодію із хроматизованим рухом інших голосів, що утворюють часом складні багатозвучні акордові послідовності [1, с. 74]. Цим автор досягає свіжості та барвистості гармонічних рішень. Подібного методу у роботі з мелодіями давнього фольклорного походження дотримувались В.Барвінський та Б. Лятошинський.

Одночасно із змінами в музичній лексиці розвивався національний музичний стиль, тривав пошук найбільш відповідних способів організації музичного потоку: принципів розвитку, типу драматургії, формотворчих моделей. Часте використання секвенційного розгортання тематичних побудов свідчить не тільки про вплив романтичної музики (зокрема Чайковського), а й про усвідомлення повторності (з

певними змінами, особливо у завуальованих секвенціях, – власне, варіаційності) як найбільш адекватного принципу розвитку в українській музиці.

Щодо варіаційних циклів, які з'являються у цей час в різних жанрах, то це переважно варіації на тему *ostinato*. Причому явною є тенденція до об'єднання варіаційного циклу в цільну побудову із наскрізним розвитком за рахунок об'єднання окремих варіацій в мікроцикли, надання всьому циклу рис репризної трьохчастинності, монотематичного рондо (п'ята частина “Зелений шум” із “веснянок” М. Вериківського) у руслі створення національно-адекватного варіанту європейської великої форми поемного типу розгортання. Ця проблема була усвідомлена ще Лисенком.

Цікавими були процеси, що відбувалися в першій третині ХХ ст. на семантичному рівні національної музичної мови. Три знакові поля, що склалися в ній історично (загальноєвропейське, національне своєрідної семантики та панзнакове поле) активно поповнювались і розвивалися. Діалогізм музичних культур, закладений Лисенком в методологічні засади національної музичної мови, на поверхні виглядав як процес “зіткнення” різних мов у тілі однієї мови (за висловом М. Бахтіна). Це не була відмова від свого чи його нівеляція — це було свідоме відсторонення (відчуження) в іншу музичну традицію для глибшого осягнення своєрідності і збагачення власної національної музичної мови.

**Висновки.** Спосіб привнесення європейських здобутків у рідну музичну культуру, запропонований Лисенком, був підхоплений його спадкоємцями — це була робота за певною стильовою моделлю. В описуваний період таких актуальних моделей було кілька: “під Скрябіна” (ранні Лятошинський, Ревуцький, частково Косенко), “під Рахманінова” (Косенко), “під Вагнера” (Людкевич), “під Дебюссі” (Якименко, частково Степовий), “під Пучіні” (Барвінський), “під ново віденців” (Юфлер, частково Лятошинський). Завдяки різноманітним стильовим орієнтаціям творчості українських композиторів, для національної музичної культури в цілому це був украй важливий період прискореного опанування сучасним естетичним досвідом, “вписуванням” самих себе в європейський музичний контекст. Вперше з таким явищем ми зустрічаємось у творчості М. В. Лисенка, згодом — у Б. Лятошинського.

Отже, сутнісні властивості музичної мови української фортепіанної мініатюри найповніше актуалізувалися у творчості М. Лисенка. Завдяки їм зберігалась і потужно розширювалася стилістика національної музичної мови. Поповнення їх новими музичними лексемами загальноєвропейської семантики значно збагатило тонку “гру контекстами”, що від часів Лисенка стала дорогоцінною властивістю національної музичної мови і забезпечила сучасність, “європейськість” і багату образність кращих творів українських композиторів кінця XIX – початку XX століття.

#### **Література:**

1. Бялик М.В. Л.Ревуцький / М. Бялик. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 164 с.
2. Лядов Я.В. Про мелодику С. Людкевича / Я.В.Лядов. – Львів : Збірка статей, 1995. – С. 27–36. – (Творчість С. Людкевича).
3. Ржевська М.Ю. Українська музикознавча думка першої третини XX ст. в аспекті проблеми національного : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. мистецтв: спец. 17. 00. 01 “Теорія та історія культури” / М.Ю. Іжевська. – К., 1994. – 21 с.
4. Скорульська Р.С. Микола Лисенко / Р. Скорульська. – К. : “Орфей”, 2002. – С. 277–279. – (Сто найвідоміших українців).
5. Якуб’як Я.В. Про мелодику С. Людкевича / Я. Якуб’як, М. Загайкевич. – К. : Муз. Україна, 1979. – С. 30–33. – (Збірка статей).

**СВЕРИДОВСКАЯ Л.М.**

#### **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА**

*В статье идёт речь об особенностях музыкального языка украинской фортепианной миниатюры, благодаря которым сохранилась и всесторонне расширилась стилистика национального музыкального языка фортепианных произведений украинских композиторов конца XIX – первой трети XX века.*

*Ключевые слова: музыкальный язык, фортепианная миниатюра, эстетический вкус, музыкальная культура.*

**SVERIDOVSKA L.N.**

#### **FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE OF THE UKRAINIAN PIANO MINIATURE**

*There is about the intrinsic features of musical language of the Ukrainian piano miniature in the article, due to which the stylistics of national musical language of piano opuses of the Ukrainian composers of the end of XIX th – first third of XX th century was saved up and comprehensively extended.*

*Key words: musical language, piano opuses, musical culture.*