

ченко, Г.І.Щукіна), а також узагальнюються рівні його розвитку за предметною спрямованістю і пізнавальною активністю.

Висновок. Огляд навчальних програм, підручників для вивчення дисциплін художньо-естетичного циклу, а також теоретичних і методичних розробок науковців та практиків переконливо свідчить:

1. Необхідною умовою вирішення проблеми формування поняттєвого апарату учнів на уроках з вивчення дисциплін художньо-естетичного циклу є комплексний підхід. Формування понять учнів повинно здійснюватись на між предметній основі.

2. Залучення до процесу стимулогічних знань є виправданим, оскільки сприятиме досягненню мети: через узагальнення відомостей, одержаних учнями при вивченні різних предметів і особливо художньо-естетичного циклу забезпечити розуміння ними фундаментальних законів буття людини.

3. По-розуміння між вчителем і учнями при цьому можливе через поступальний рух від процесу введення нового поняття в учбовий матеріал, розширення інформації стосовно історії виникнення, первісного смислу і призначення його (етимології) до формування вмінь учнів користуватись поняттям в сучасному мовному просторі. Такий підхід значно зменшить навантаження на пам'ять і розвине зацікавленість учнів «грою словами». З іншого боку, зменшить розрив між державними вимогами до знань учнів та змістовністю матеріалу в підручнику.

Список використаних джерел

1. Выготский Л. С. Мышление и речь / Лев Семенович Выготский // Собрание соч., изд. 5, исправ. - М.: Лабиринт, 1999. - Т.2. - 352 с.
2. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. Художньо-естетичний цикл. 5 - 11 класи / Затверджено Міністерством освіти і науки України (лист №1/11-6611 від 23.12.2004 р.). - К.: Ірпінь, ВТФ «Перун», 2005 - 232с.
3. Козеллек Райнгард. Мисле Майбутис Про семантику історичного часу / Райнгард Козеллек; [пер. з нім.]. - К.: Дух і літера, 2005. - 380 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер; [пер. с нем. и вступ. ст. д.ф.н. Б. Н. Бессонова]. - М.: Искусство, 1991 - 704 с.
4. Левчук Л. Т. Основи естетики: [навч. посіб.] / Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко. - К.: Вища шк., 2000. - 271 с.
6. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. Переживання / Владислав Татаркевич, [пер. з пол. В. Корнієнка]. - К.: «Юніверс», 2001. - 368 с.

Белікова В.В.

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Криворізький державний
педагогічний університет**

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ МАЛЕНЬКОЇ СЮІТИ «ПРО ЗВІРІВ» М.СТЕПАНЕНКА

Анотація. Автор аналізує музичну мову п'єси маленької сюїти «Про звірив», висвітлює застосовані композитором засоби музичної виразності для відтворення образної драматургії музичного тексту.
Ключові слова: композитор, п'єса, музична мова, сюїта, образність, засоби музичної виразності.

Annotation. Автор анализирует музыкальный язык пьес маленькой сюиты «Про зверей», выделяет использованные композитором средства музыкальной выразительности для воссоздания образности музыкального текста.

Ключевые слова: композитор, пьеса, музыкальный язык, сюита, образность, средства музыкальной выразительности.

Annotation. The author analyzes musical language of plays of a small suite «About animals», allocates means of musical expressiveness used by the composer for a reconstruction of figurative dramatic art of the music text.

Keywords: composer, play, musical language, a suite, figurativeness, means of musical expressiveness

Постановка проблеми. Українська сучасна музика має багатий арсенал різноманітних засобів музичної виразності, направлених на відтворення композиторського задуму, художньо-образної насиченості музичного твору.

На різних етапах розвитку музичної творчості того або іншого композитора в його творах можна зустріти різноманітні засоби музичної виразності. Вони дозволяють виявити індивідуальні риси композиторського почерку, визначити оригінальність, самобутність, новизну музичної мови композитора.

Застосування засобів музичної виразності зумовлене рядом причин: особливостями драматургії музичного тексту, специфічними особливостями композиторського стилю, ідейною та естетичною спрямованістю твору, призначеністю музичного твору конкретній слухацькій аудиторії тощо.

Специфіка музичного вислову, безперервне надходження якого конструється в музично-тематичному матеріалі та засобах його виразності, передає діалогічну творчість у процесі музичного виконання та сприйняття музичного тексту.

Мета статті. У пропонованій роботі розглянемо музичні твори сучасного українського композитора М.Б.Степаненка, призначені для дитячого віку, і спробуємо визначити особливості його музичної мови. З цією метою зупинимося на фортепіанній сюїті «Про звірів», створеній композитором у 1969 році.

Звісно, що у творчості композиторів різних країн і в попередні часи існувала добра традиція створювати п'єси, де засобами музичної виразності підтверювалися яскраві образи тварин. Достатньо нагадати такі фортепіанні опуси, як «Зозуля» Л.К.Дакена, «Жайворонок» П.Чайковського, «Карнавал тварин» К.Сен-Санса, симфонічну казку С.Прокоф'єва «Петя і Вовк».

У творчості українських композиторів казкові сюжети з образами тварин знайшли своє втілення в найрізноманітніших музичних жанрах. Вони стали основою для дитячих опер: «Коза-дереза» М.Лисенка, «Лисичка, Котик і Півник» К.Стеценка.

Започаткування композиторами-класиками написання оперних жанрів з казковим сюжетом стало доброю традицією й важливим орієнтиром для творчості українських митців музичного слова і в подальші роки. Ураховуючи наявність музичних образів, їх зв'язок з національною музичною

лексикою, психологією дитячого сприйняття, українські композитори ХХ ст. складають музичні твори з казковими сюжетами, дійовими особами яких є улюблені дітьми тварини: Вовк, Зайчик, Лисичка, Журавель. Це стосується опер «Коли друзі є» М.Завалішиної, «Вовк і семеро козенят» та «Кривенька качечка» Г.Компанійця, «Журавель і чапля» Є.Юцевича.

Крім опер виникають інструментальні тріо для фортепіано, флейти, віолончелі та читця «Кіт-хвалько» і «Їжак і Соловейко» М.Сильванського.

Вагоме місце образи лісового й тваринного царства займають у пісенних циклах і окремих вокальних жанрах: пісенний цикл Ю.Рожавської з п'яти пісень, з-поміж яких «Ведмідь і Черепаха» та «Курка-розумниця»; пісня Л.Дичко «Бджілка»; хорові твори Б.Фільц «Білочка восени», «Горобець та гілка», «Жук-жученко», «Зайці в долині», «Їжачок», «Кролику пухнастий», «Та зайчику сивесенький» (гагілочка); пісня-сценка М.Кармінського «Що нам робити з гусаком?».

Образи тварин знайшли своє висвітлення не тільки в оперних, інструментальних, пісенних, вокально-хорових творах, тобто в музиці, а й в інших видах мистецтва, наприклад, у кіно, де музику для фільмів створювали українські композитори. Так, А.Муха написав музику до мультфільмів «Качечята плачуть», «Справжнє ведмежатко». Крім цього він здійснив оркестровку пісні «Журавель» (музика Ю.Чугунова) для симфонічного оркестру.

Таким чином, у творчості українських композиторів образи тварин займають значне місце, і шість мініатюр маленької фортепіанної сюїти «Про звірів» М.Степаненка достойно продовжують цю традицію.

Зазначимо, що світ тварин завжди викликав цікавість у людини, й особливо в дитини. Усім відомо, з яким нетерпінням діти очікують на поїздку в зоопарк або в цирк, щоб подивитись на рухливих мавпочок, спритних і сильних коней, царя всіх звірів лева, який стрибає крізь вогняне кільце. Сьогодні багато сімей тримають дома котів, собак, папуг, з якими діти люблять проводити свій час – годують, розчісують, вигулюють, лікують, стежать за їх поведінкою, навчають певним навичкам. Саме завдяки домашнім тваринам народжується особливий сімейний затишок, виникає необхідний зв'язок зі світом тварин і Природи в цілому.

Як засвідчив огляд фортепіанної літератури, призначеної для дитячого віку, відтворення життя маленької людини з широкою гамою її відчуттів, стосунками з довкіллям можливе в найбільш розвиненому жанрі сучасної інструментальної музики – у фортепіанній мініатюрі. Особливості музичної мови цього жанру свідчать про його унікальні можливості крізь призму особистості митця (композитора, музиканта-виконавця) найточніше відтворити найтонші психологічні зміни внутрішнього стану людини, пов'язаного з враженнями від навколишнього середовища, появи різних настроїв, емоційних переживань.

Не надто заглиблюючись в історико-теоретичні аспекти розвитку жанру мініатюри (мета нашої роботи інша), можна говорити про збільшен-

психологічного навантаження змісту названого жанру. Фортепіанна мініатюра в сьогоденній музичній творчості визначається лаконізмом і водночас ускладненням музичної мови, художньою цілісністю, де майстерно проявляються прояви музичної стилістики (Б.Лятошинський, Г.Сасько), а романтизму чудово поєднуються з високим рівнем відтворення психологічного боку музичного вислову (Б.Фільц).

Результати дослідження. Повертаючись до маленької сюїти «Про звірів» М.Степаненка, зазначимо, що композитор для своїх музичних замальовок добрав образи таких звірів, зіставлення яких у контексті всієї сюїти створює різні емоційно-образні пласти. Можна навіть говорити про дві контрастні емоційні сфери цілісної музично-образної драматургії сюїти. Так, перші три п'єси, що відтворюють образи Бегемота (№ 1), Дельфіна (№ 2) й Черепахи (№ 3), можна віднести до спокійної емоційної сфери, а п'єси, що відтворюють образи Білочки (№ 4), Лисички (№ 5) й Мавпочок (№ 6), належать до іншої, більш експресивної сфери.

Зазначимо, що поєднання різноемоційних і різнохарактерних пластів у єдиному музичному цілому обумовлене головним принципом зіставлення самостійних, внутрішньо закінчених, незалежних одна від одної частин, що лежать у драматургічно-структурній основі сюїти як старовинного музичного жанру.

Підкреслимо, що жанр сюїти пройшов довгий шлях історичного розвитку, зазнав різних впливів інших жанрів і музичних форм. Не зупиняючись на еволюції даного жанру, зауважимо, що композиторська практика на сьогодні вже виробила й накопичила ряд прийомів для зв'язування різних частин сюїти: це і єдиний тональний пласт усіх частин сюїти, і чергування рухливих та спокійних темпів, і тематичний зв'язок між окремими частинами твору, і різнофактурне викладання музичного матеріалу, і динамічні й ритмічні контрасти тощо.

Дякуючи загальну характеристику музиці маленької сюїти «Про звірів», підкреслимо точне і яскраве висвітлення автором характерних рис тієї чи тієї тварини. Прослухавши кожен п'єсу, можна легко впізнати великого й важкого Бегемота, гнучкого й розумного Дельфіна, поважну Черепаху, грайливу Білочку, хитрувату Лисичку, веселих і безтурботних Мавпочок.

Аналіз маленької сюїти «Про звірів» допоможе студентам (учителям музики), юним виконавцям зануритись у музичну тканину сюїти, детально поглибитись з музичною інформацією й усебічно розкрити художньо-естетичний задум як кожної окремо взятої п'єси, так і фортепіанного циклу в цілому, що і становить мету пропонованої роботи.

Ураховуючи особливості жанру мініатюри (перш за все визначення найменшої за обсягом моделі одночастинної форми музичного твору), підкреслимо здатність мініатюри відбивати не тільки музичну експресію одномоментного емоційного стану людини, а й відтворювати її сконцентроване світовідчуття, що виникає під впливом нових життєвих ситуацій.

Інструментальні цикли, створені українськими композиторами в період другої половини ХХ ст. – перші роки ХХІ ст., характеризуються синтезом різноманітних стильових прийомів, творчо поєднаних з унікальним індивідуальним почерком композитора.

Шість мініатюр фортепіанного циклу «Про звірів» мають назви 1. Бегемот, 2. Дельфін, 3. Черепаха, 4. Білочка, 5. Лисиця, 6. Мавпочки.

Розглянемо кожну п'єсу окремо.

Перша п'єса скіюти всіма засобами музичної виразності допомагає слухачеві уявити величезного, повільного, незграбного, але дуже доброго звіра – Бегемота.

П'єса написана у формі періоду, має чотиридольний розмір (4/4). Повільний рух акордів у низькому регістрі в темпі Grave переконливо формує образ дуже великого, поважного й неповороткого Бегемота. Важкі рухи велетня передані акордовими сполученнями в поліфункціональному зіставленні (тт.: 5, 6) на динаміці *f*, що утримується понад два такти без *diminuendo* (тобто без послаблення звукової динаміки). Та раптом у третьому й четвертому тактах на третій долі такту динаміка різко змінюється, акорд звучить на *p* (піано). Складається враження важкого видиху Бегемота, який уже нікуди не хоче йти, а очима шукає воду, щоб швиденько плюхнулись туди й охолодити своє тіло. На сильній і відносно сильній долях третього й четвертого тактів акорди наполегливо повертаються до унісонного звучання звука *сі* (а в тт.: 5, 6 до звуку *сі-бемоль*), тим самим наступного разу підкреслюється неквапний рух неспритного Бегемота.

У кінці шостого такту автор ставить знак *fermata* (іт. фермата – \frown), котрий у підтексті означає втому звіра. Його нестримне бажання пірнути в холодну воду. Дисонуюче звучання акорду в сьомому такті триває далі, імітуючи великі водяні кола, що з'явились після занурення Бегемота. Вода піднялась, а бризки й хвилі сховали тварину в підводному царстві. Усе довкола затихло. Тільки лишилось звучання від чергування унісонного звуку *сі* (*сі-бемоль*) і септакордових сполучень з додаванням секунди у верхньому голосі.

Мелодична лінія п'єси утворюється з верхніх звуків акордових структур. Останні складаються з інтервалів зменшеної квінти й чистої квірти (тт.: 3, 4), чистої квірти й чистої квінти (тт.: 5, 6).

У восьмому й дев'ятому тактах на динаміці *p* та *pp* усе завмирає. Усі сподіваються знову побачити Бегемота. П'єса не закінчується затвердженням основної тональності, вона завершується домінантовими звуками головної *C-dur* тональності. Можна сказати, що мініатюра залишається «відкритою» в тональному відношенні. Завдяки такій кінцівці слухач очікує на нову появу Бегемота.

Друга п'єса скіюти («Дельфін») починається одно тактовим вступом. У темпі *Moderato* арпеджійований септакорд на тонічному звуці основної ля-мажорної тональності твору (*A-dur*) відтворює морську тишу. Довгі м'які хвилі в чотиридольному розмірі (4/4) повільно коливаються водний

проніжні в тепле рапкове сонечко своїм яскравим промінням ніжно торкається води, шиблюючи всіма кольорами.

Композитор майстерно поєднує звучання септакордів I та IV ступенів на р в єдиному русі вгору від малої до третьої октави. Пасаж починається акцентом на останній ноті, імітуючи сплеск морської хвилі, що поливає свої бризки на піску. Після коротенької зупинки (звучить нота октави вище у вісімку) хвилеподібний пасаж у низхідному русі знову повертає нас до морської глибини. Цікавим видається повторне проведення цього пасажу: автор закінчує його не акцентованою вісімкою фа третьої октави (як у першому випадку), а використовує інший засіб музичної виразності – тепер фа четвертої октави звучить як стакато під лігою, не коротенько й різко, а м'яко, навіть тушувато. Утворення такого звуку вимагає вільного й вільного руху зап'ястя виконавця. Увесь вступ звучить на динаміці р та pp, відтворюючи емоційний спокій і внутрішнє очікування.

І дійсно, у другому такті на динаміці pp в регістрі другої октави з'являється довгоочікувана мелодична лінія. Звучання її розпочинається не в половині долі такту, а після паузи-вісімки синкоповано витриманим звуком соль другої октави. У межах музичного речення (т.т. 2, 3, 4, 5) композитор видворює образ Дельфіна – великої морської тварини з чорною спиною й білим черевом, що безтурботно гоїдається на теплих морських хвилях, підставляючи сонцю своє гладеньке й блискуче тіло.

Розвиток мелодичної лінії (особливо в третьому такті) примушує слухача й виконавця уявити Дельфіна, який сильними стрибками легко й граціозно злітає над водним простором.

Цікавими є побудови музичних речень, що втілюють основний авторський задум. Так, мелодика першого речення починається звуком домінантової гармонії – соль, звучання якого ніби продовжується в подальших мелодичних звуках фа, соль, ля другої октави, а потім розчиняється у звучанні регістра третьої октави (т.т. 3). І завершується перше речення не тонікою (упевненим закріпленням головної тональності мініатюри – А-dur), а, як і початок першого речення, домінантовою гармонією (октавним звучанням звука мі).

Виникає відчуття «відкритості» першого речення, що зумовлено його інтонаційним, а точніше гармонійним висловом (по відношенню до основної тональності). З іншого боку, відчувається певна завершеність першого речення, що пов'язано з застосуванням автором конкретних засобів музичної виразності. Йдеться про завершення першого речення четвертою нотою, яка виконується стакато під лігою (що вже зустрічалося у вступі (г. № 1)). Таким чином, використання автором інтонаційної відкритості й ноти з крапкою під лігою можна вважати характерними ознаками творчого методу М. Степаненка. Як підкреслює Т. Бондаренко, «відбір певних виражальних засобів, що мають спільну інтонаційну основу в гармонії і мелодії, та специфіка їх застосування дозволяють виявити індивідуа-

льні риси стилю, які визначають оригінальність і самобутність музичної мови композитора» [4, с. 180].

Продовжуючи аналіз мелодичної лінії музичних речень другої мініатюри, слід сказати наступне. Розвиток мелодичної лінії першого речення рухається такими інтервалами: секундами (малими й великими), терціями (малими й великими), чистою квартою в низхідному звучанні. Складається враження, що композитор змальовує ще маленького Дельфінчика, який тільки-но розпочав свою самостійну подорож морськими хвилями, невеличкими стрибками плывучи назустріч своїм друзям-дельфінам.

У другому реченні композитор здійснює політональне зіставлення головної тональності твору й тональності VI ступеня (A-dur – Fis-dur). Підкреслимо, що звук фа-дієз є шостим щаблем основної ля-мажорної тональності. Композитор, гадаємо, намагаючись створити настрій легкості й емоційної піднесеності, подає друге речення не в тональності fis-moll, як того передбачає й навіть вимагає натуральний A-dur, а в тональності Fis-dur. Політональне зіставлення двох мажорних тональностей невимушено створює атмосферу необхідної емоційної ширості й відвертості, що взагалі притаманно виконавцю-дитині.

Якщо особливою відзнакою побудови мелодики першого речення є синкопований ритм і витримані у зв'язку з цим звуки соль та ля другої октави (т.: 2), то особливостями мелодики другого речення є витримане октавне звучання першої долі (тт.: 6, 7, 8), упровадження в мелодичну лінію згаданого речення на четвертій долі тактів (тт.: 6, 7) нової ритмічної фігурації – тріольних вісімок, чого в попередніх тактах не було. Окрім названих особливостей побудови другого речення необхідно назвати октавне подвоєння його мелодичної лінії. Останнє підтверджує інтерпретаційну версію художньо-образної насиченості мініатюри. Здійснилось бажання маленького Дельфінчика – він зустрів свого друга, і тепер вони вже разом легко й красиво виконують складні «піруети» над водою. А, як відомо, з вірним і надійним другом завжди веселіше долати морську стихію.

Неможливо не згадати про ще одну особливість побудови музичної тканини другого речення. Йдеться так би мовити про «розквітання» і водночас змістовне підкреслення першої долі названих вище тактів акордами-сплесками. Саме застосування акордів у вигляді арпеджіо, що виконуються на динаміці *cresc.* і завершуються четвертою нотою на *sf*, яскраво імітує граційні стрибки дельфінів над водою. Тричі звучать акорди-сплески. Двічі, у шостому й сьомому тактах, автор використовує динаміку *cresc. sf*, а у восьмому такті акорд звучить на *p*. Можна припустити, що дельфіни віддаляються від берега. Саме динаміка відтворює їх поступовий відхід у відкрите море.

Завершується мініатюра арпеджіюваними септакордами I ступеню основної A-dur тональності, що як остинатний супровід виконується упродовж звучання всієї п'єси.

Розміри пропонованої статті унеможлиблюють представити аналіз усіх мініатюр сюїти «Про звірів» М. Степаненка, але й проаналізовані перші п'єси («Бегемот» і «Дельфін») дають можливість зробити певні висновки щодо використання композитором засобів музичної виразності.

– Головним принципом розвитку музичного матеріалу сюїти є принцип контрасту. Він виявляється як у фактурі викладу музичного тексту (у першій п'єсі – акордова фактура, у другій п'єсі – арпеджіато), у регістровому контрасті (п'єса «Бегемот» створена в реєстрі малої та великої октави, а мініатюра «Дельфін» – у реєстрі першої, другої та третьої октав), так і в більшості двох емоційно-образних сфер цілісного музичного циклу.

– Характерним для звукової насиченості акордів є використання інтервалів чистої квати та квінти.

– Особливості інтонаційної побудови мелодичної лінії автор пов'язує з невеликими за обсягом інтервалами (секунда, терція), завдяки чому актуальність співвіднесеність з національним музичним фольклором.

– Поруч з давно усталеними засобами музичної виразності композитор майстерно використовує й нові, що виникли у другій половині ХХ ст. та пов'язані з ладовими зіставленнями. Драматургічна образність п'єс досягається за рахунок тональних зсувів, що характеризується інтонаційними зрушеннями (п'єса «Дельфін», де звучить *Fis-dur* замість *fis-moll*).

– Ритмічна основа розглянутих мініатюр складає чотиридольний розмір – 4/4.

– Динамічна лінія відповідає авторському задуму та яскраво підкреслює розвиток музичного образу п'єси.

– Композиції створені в найбільш лаконічній і найменшій за обсягом одночастинній музичній формі – періоді.

Висновки. Подальший аналіз наступних п'єс маленької сюїти сприятиме виявленню цікавих творчих знахідок композитора, зумовлених використанням засобів музичної виразності.

Список використаних джерел

1. Івкіна В. В. *Історія української музики: Творча діяльність видатних музикантів України кінця ХІХ – другої половини ХХ століть: навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, учителів гуманітарних лімназій тощо* / Валентина Венедіктовна Белікова. – Вид. 2-е перероб. і доп. – К.: МОНУ, ІСДУ; Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 232 с.
2. *О тех, кто пишет музыку для детей: Очерки об украинских композиторах* / [сост.: Т. Карышева, Е. Мандурова]. – К.: Муз. Україна, 1987. – Вып. 1. – 118 с.
3. Степаненко М. *Дитячий альбом для фортепіано* / М. Степаненко. – К.: Муз. Україна, 1987. – 71 с.
4. *Сучасна музика* – К.: Муз. Україна, 1973. – Вып. 1. – 335 с.