

УДК 78.03(477)

МУЗИКА М.СТЕПАНЕНКА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

В.В.Бєлікова

Анотація. Автор аналізує музичну мову маленької сюїти М.Степаненка «Про звірів», висвітлює основні засоби музичної виразності для відтворення образної драматургії музичного тексту.

Ключові слова: композитор, музична мова, сюїта.

Аннотация. Автор анализирует музыкальный язык маленькой сюиты М. Степаненка «Про зверей», описывает основные средства музыкальной выразительности для воссоздания образной драматургии текста.

Ключевые слова: композитор, музыкальный язык, сюита.

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

Keywords: composer, musical language, a suite.

Постановка проблеми. На рубежі ХХ-ХХІ ст. Україна, проголосивши свою незалежність, заявила про себе, як про розвинуту цивілізацію, в центрі якої знаходиться особистість з її широким колом інтересів у соціальній, економічній, політичній, економічній, культурологічній, освітянській сферах знань.

У даний період особливо гостро постає необхідність пошуку нових форм, методів, оновлення змісту знань у різних галузях людської діяльності, що повною мірою стосується і музичної освіти як невід'ємної частини загальної освіти. Обумовлено це значними змінами всесвітньо-соціального порядку: підвищенням інтелектуалізації людського середовища; постійним зростанням обсягу науково-технічної інформації; появою новітньо-інформаційних технологій тощо. Все разом сприяє інтенсивному зростанню загального рівня культурної освіченості суспільства, що у свою чергу слугує формуванню «у громадян соціально-художнього світогляду» як такого [5, с.45]. Останнє вимагає від освітян знаходити нові механізми у забезпеченості якості художньої освіти(музичної зокрема).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Осмислення розвитку та стану сучасної музичної освіти дозволяє говорити про те, що пошуки новітніх механізмів у цій галузі мають визначитися найсуттєвішим – змістом та методологією викладання всіх видів художньої творчості, що у сукупності складають самостійну наукову сферу – мистецьку освіту.

Враховуючи значущість науки як важливої цінності суспільства у всі періоди його розвитку, мистецька освіта відповідає головним потребам сучасності – формує художнє мислення й світогляд людини, її творче сприймання реальності та існування об'єктивних змін у суспільно-культурному

середовищі тощо. Іншими словами у центрі сьогоденної мистецької (музичної) освіти стоїть особистість з усіма формами її прояву.

Сучасна музична освіта спирається на наукові досягнення ведучих українських вчених (В.Андрущенко, Л.Масол, О.Олексюк, Г.Падалка, О.Щолокова та інші), які розглядають різні аспекти підвищення ефективності викладання різнопрофільних дисциплін освітнянської галузі, піднімають питання формування інтелектуальних умінь студента, утворення відповідної мотиваційної ситуації, що активізувала б його особисту творчу діяльність. Огляд досліджень відомих українських науковців в педагогічній, музикознавчій, естетичній галузях (І.Зязюн, Б.Брилін, О.Верещагіна-Белявська, Н.Гузій, Г.Ніколаї та інші) дозволяє стверджувати, що полікультурна (а точніше художня) світова аура ХХІ століття надихалася різноманітними пошуками у висвітленні особистості як головної персони суспільства. Саме тому підготовка спеціалістів високого рівня у галузі музичної освіти сьогодні набуває особливої гостроти. Уже всім стало зрозуміло, що освіченість у різних видах мистецтва (особливо музичного) свідчить не тільки про рівень культури конкретної особи, а й визначає «стан вітчизняної культури» [5, с. 45] загалом суспільства. Добре розвинений стан культури забезпечує можливість зберігати, накопичувати, інтерпретувати музичні надбання й традиції з урахуванням нових наукових досягнень.

Метою представленої роботи є висвітлення значущості використання музичних творів Михайла Степаненка, призначених для дітей та юнацтва, у навчальному процесі.

Виклад основного матеріалу. В історії розвитку національного музичного мистецтва твори для дітей та юнацтва завжди займали особливе місце. Поряд з обробками народних пісень і танців вітчизняні композитори постійно продовжували кращі традиції українських композиторів-класиків (М.Лисенка, Л.Ревуцького), митців Західної Європи (К.Дебюссі, Р.Шумана) та Росії (П.Чайковського, С.Прокоф'єва) у створенні окремих п'єс для дітей, а також дитячих фортепіанних циклів. Сказане підтверджують численні опуси І.Берковича, В.Дублянського, Ж.Колодуб, А.Коломійця, М.Сільванського, Ю.Щуровського та інших композиторів.

Зазначимо, що фортепіанні цикли, створені у другій половині ХХ ст. та перші роки ХХІ ст., наповнені пошуками нових форм, оригінальних співзвучностей, цікавих колористичних, фактурних та ритмічних знахідок, синтезом різноманітних стильових прийомів, творчо поєднаних з унікальним індивідуальним почерком композитора.

Зупинимось на фортепіанній сюїті сучасного українського композитора Михайла Степаненка «Про звірів», створеній у 1969 році.

Звісно, що у творчості композиторів різних країн і часів існувала добра традиція створювати п'єси, де яскраво відтворювалися образи тварин. Достатньо нагадати такі фортепіанні твори, як «Зозуля» Л. Дакена, «Жайворонок» П.Чайковського, симфонічну казку С.Прокоф'єва «Петя та Вовк» тощо. Маленька сюїта М. Степаненка «Про звірів» достойно продовжує цю традицію.

Шість мініатюр фортепіанної сюїти «**Про звірів**» мають такі назви:

1. Бегемот
2. Дельфін
3. Черепаха
4. Білочка
5. Лисиця
6. Мавпочки

Даючи загальну характеристику музиці названого циклу, підкреслимо точне і яскраве висвітлення автором характерних рис тієї чи іншої тварини. Прослухавши кожну мініатюру, можна легко впізнати великого й вайлуватого Бегемота, гнучкого й розумного Дельфіна, поважну Черепаху, граційну Білочку, хитрувату Лисичку, веселих і безтурботних Мавпочок.

Перша п'єса сюїти «**Бегемот**» всіма засобами музичної виразності допомагає слухачеві уявити величезного, повільного, незграбного, але дуже доброго звіра – Бегемота.

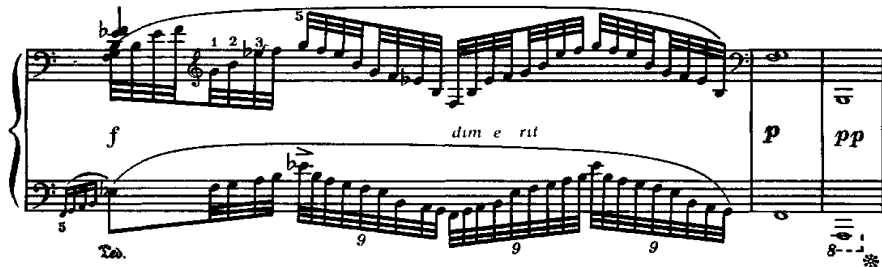
П'єса написана у формі періоду, має чотиридольний розмір (4/4). Повільний рух акордів у низькому регістрі в темпі *Grave* переконливо формує образ дуже великого, поважного й невороткого Бегемота. Важкі рухи велетня передані акордовими сполученнями в поліфункціональному зіставленні (тт.: 5, 6) на динаміці *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 плюхнутись туди й охолодити своє тіло. На сильній і відносно сильній долях третього й четвертого тактів акорди наполегливо повертаються до унісонного звучання звука *сi* (а в тт.: 5, 6 до звуку *сi-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'явилися після занурення Бегемота. Вода піднялась, а бризки й хвилі сховали тварину в підводному царстві. Усе довкола затихло. Тільки лишилось звучання від чергування унісонного звука *сі* (*сі-бемоль*) і септакордових сполучень з додаванням секунди у верхньому голосі.

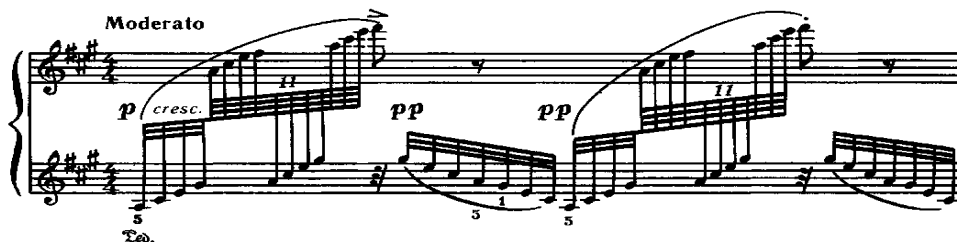
Мелодична лінія п'єси утворюється з верхніх звуків акордових структур. Останні складаються з інтервалів зменшеної квінти й чистої квірти (тт.: 3, 4), чистої квірти й чистої квінти (тт.: 5, 6).

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 сюїти «Дельфін» починається однотоковим вступом. У темпі *Moderato* арпеджований септакорд на тонічному звуці основної ля-мажорної тональності твору (*A-dur*) відтворює морську тишу. Довгі м'які хвилі в чотиридольному розмірі (4/4) повільно коливають водний простір, а тепле ранкове сонечко своїм яскравим промінням ніжно торкається води, виблискуючи всіма кольорами.

Композитор майстерно поєднує звучання септакордів I та IV ступенів на *p* в єдиному русі вгору від малої до третьої октави. Пасаж закінчується акцентом на останній ноті, імітуючи сплеск морської хвилі, яка залишає свої бризки на піску.



Після коротенької зупинки (звучить нота завдовжки у вісімку) хвилеподібний пасаж у нисхідному русі знову повертається 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 загострено, а м'яко, навіть тупувато. Утворення такого звуку вимагає хвильового й вільного руху зап'ястя виконавця. Увесь вступ звучить на динаміці *p* та *pp*, відтворюючи емоційний спокій і внутрішнє очікування.

І дійсно, у другому такті на динаміці *mp* в регістрі другої октави з'являється довгоочікувана мелодична лінія. Звучання її розпочинається не з основної долі такту, а після паузи-вісімки синкоповано витриманим звуком *соль* другої октави. У межах музичного речення (тт.: 2, 3, 4, 5) композитор відтворює 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.: 3). І завершується перше речення не тонікою (упевненим закріпленням головної тональності мініатюри – *A-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 четвертною нотою, яка виконується стакато під лігою (що вже зустрічалося у вступі (т.: 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 індивідуальні риси стилю, які визначають оригінальність і самобутність музичної мови композитора» [5, 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 нисхідному звучанні. Складається враження, що композитор змальовує ще маленького дельфінчика, який тільки-но розпочав свою самостійну подорож морськими хвилями, невеличкими стрибками пливучи 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 *fa-diez* 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 четвертною 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 арпеджованими септакордами I ступеня основної *A-dur* тональності, що як остинатний супровід виконується упродовж звучання всієї п'єси.

Мініатюра «Білочка» (№4) відкриває другу половину маленької сюїти «Про звірів». Саме вона починає нову більш збуджену емоційну сферу.

«Білочка» утворена в тональності *C-dur*, має дводольний розмір (2/4) та рухливий темп (*Allegro ma non troppo* – від *im.* швидко, але не занадто). Музична форма п'єси – період, що складається з двох речень. Фактура викладання музичного матеріалу яскраво «озвучує» музичний образ маленької тендітної Білочки. Вісімками на стакато автор влучно імітує її легкі стрибки. Вона перескакує з дерева на дерево, з гілки на гілку, шукає собі горішки. Адже вона їх дуже любить. А ось велике дерево і в ньому повинно бути дупло. Тут можна зробити маленький магазинчик-скриньку. А потім холодним зимовим ранком Білочка знайде свою скриньку і добре поспідає.

Музична форма твору – період, що складається з восьми речень. Перше речення розвивається в межах 1-4 тактів, друге речення – 5-8 тактів. Воно повністю повторює перше речення як за своєю фактурою, так і за використанням основного штриха виконання музичного тексту – стакато.



У четвертому та восьмому тактах нота *соль* другої октави акцентується спеціальним знаком (>), а її своєрідне «проспівування» додатково підкреслюється лігою над нотою (—) та, зазначимо особливо, пропонованим автором для виконання четвертим (підмізинним) пальцем. Як підтверджує практика фортепіанного виконання, саме безіменний палець «володіє» особливою звученнєвою співучістю, тому виконання пропонованої автором аплікатури залишається вкрай важливим.

Тільки динамічна лінія відрізняє перше речення від другого. Перше речення витримане у динаміці *mf*, а друге звучить на *p*. Складається враження, що Білочка заховалася в гущавині зеленого листа і її не видно. Тільки де-не-де прослуховується хрускотіння тоненьких гілочок дерев.

Гармонійне насичення твору продовжує висвітлювати характерну особливість музичної мови композитора. Це застосування септакордів без квінтового тону (наприклад VII₇); інтервальних рухів у мелодичній лінії (нисхідної кварта, загостреної (малої) секунди в тт.: 13, 14, 15).

Викладання музичного матеріалу в першому та другому реченнях підказують слухачеві про відтворення в нотному тексті однієї Білочки. Але октавне «перегукування» мелодичних інтервалів та їх виконання «свідчать» про присутність ще однієї тварини (тт.: 9, 10, 11, 12). Але нікого не видно.

Від раптового вітру злякана Білочка швиденько шмигнула на саму високу гілку. Тільки пухнастий, руденький хвостик її промайнув уже на іншому дереві.

Розмір даної статті не дає можливості здійснити аналіз усіх мініатюр, тому ми зробимо деякі **висновки** щодо використання композитором засобів музичної виразності. А саме:

- головним принципом розвитку музичного матеріалу сюїти є принцип контрасту;
- особливості інтонаційної побудови мелодичної лінії автор пов'язує з невеликими за обсягом інтервалами (секунда, терція), завдяки чому актуалізується 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;
- ритмічну основу розглянутих мініатюр складає дводольний (2/2) та чотиридольний (4/4) розмір. Тільки у шостій мініатюрі автор застосовує мінливу метро-рітмічну структуру;
- динамічна лінія відповідає авторському задуму та яскраво підкреслює розвиток музичного образу кожної п'єси;
- композиції створені в найбільш лаконічній і найменшій за обсягом одночастинній музичній формі – періоді.

Аналіз маленької сюїти «Про звірів» допоможе студентам, юним виконавцям зануритись у музичну тканину сюїти, детально познайомитися з музичною інформацією й усебічно розкрити художньо-естетичний задум як кожної окремо взятої п'єси, так і фортепіанного циклу як цілісного твору.

Література

1. Крунтяева Т. С. и др. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова, А. М. Ступень.– 5-е изд.– Л. : Музыка, 1985. – 143 с.
2. О тех, кто пишет музыку для детей: Очерк об украинских композиторах. – Вып. 1 / Сост.: Т. Карышева, Е. Майбурова.– К. : Муз. Україна, 1987. – 118 с.
3. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть). – Рукопис. – Автореферат дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2004. – 19 с.
4. Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано. – К. : Муз. Україна, 1987. – 71 с.
5. Сучасна музика. Вип. І. – К. : Муз. Україна, 1973. – 335 с.