

УДК 78.03(477)

**БЕЛІКОВА Валентина Венедиктівна** –  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри музикознавства, інструментальної  
та хореографічної підготовки  
Криворізького державного педагогічного університету  
e-mail: pednauk@gmail.com

### МУЗИЧНА МОВА ТВОРІВ МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Дитячі фортепіанні цикли, що утворені українськими композиторами у другій половині ХХ століття та на межі ХХІ століття наповнені пошуками нового музичного вислову. Мова йде про знахідки нетрадиційних музичних форм, нових акордових і звукових сполучень, цікавих ритмічних фігурацій, надзвичайної мелодичної лінії, яка б одразу створювала б загадковий музичний образ і сприяла її відтворенню в нових несподіваних інтепретаційних рішеннях.

Якщо у першій половині ХХ століття головною метою педагогічної й музичної освіти було виховання гармонійно розвиненої особистості, то у період років ХХІ століття, коли в Україні гостро постають проблеми активних соціальних, економічних та політичних перетворень без рішення духовно-культурного зростання кожного громадянина країни вказані перетворення здійснити буде важко. Адже зростання рівня культурної освіченості в свою чергу слугує розвитку культурного рівня не тільки одній особи, а, головне, формує відповідний стан людського середовища усєї країни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Невипадково сучасні прогресивні педагоги-освітяни разом із провідними музикантами-педагогами (В. Андрущенко, С. Грозан, А. Душний, Л. Масол, А. Растрігіна, В. Черкасов та інші), розглядаючи різноманітні аспекти підвищення освіти, постійно піднімають питання формування інтелектуальних умінь студентської молоді, утворення в їх діяльності необхідної мотиваційної ситуації, яка б впливала на виникнення їх власних творчо-потенційних сил.

В історії розвитку українського музичного мистецтва твори для дітей завжди займали значне місце. Сказане підтверджують численні п'єси для фортепіано І. Берковича, Ж. Колодуб, А. Коломійця, М. Лисенка, М. Степаненка та інших.

Крім утворення окремих п'єс різної жанрової характеристики українські

композитори, продовжуючи традиції відомих західноєвропейських та російських композиторів (К. Дебюссі, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Прокоф'єва та інших) утворюють спеціальні збірники фортепіанних творів для дітей. Прикладом слугують: «Юним піаністам» М. Жербіна, «Дитячі п'єси» В. Золотарьова, «24 фортепіанні п'єси» В. Кирейка тощо.

Аналізуючи зацікавленість сучасних музикантів та музикантів-педагогів творами для дитячого віку, необхідно зазначити, що сучасні дослідники (С. Салдан), враховуючи постійні інновації у творчості композиторів та попит юних слухачів, аналізують жанрову стильову модель фортепіанної мініатюри у творчості Львівських композиторів (на прикладах музичних п'єс С. Людкевича та М. Скорика). Н. Рябуха розглядає принцип внутріжанрової типології української мініатюри в українській музиці ХІХ століття, порівнюючи висновки з розвитком побідного жанру в музиці ХХ століття.

А. Н. Ревенко досліджує проблему виховання майбутніх музикантів-педагогів на матеріалі програмних фортепіанних творів сучасних українських композиторів. Вищевикладений матеріал є підтвердженням актуальності існування жанру мініатюри у творчості сучасної української музики з одного боку. З іншого підтверджує необхідність дослідження і аналізу розвитку такого поширеного у музичній практиці жанру інструментальної музики як фортепіанної мініатюри.

Якщо давати загальну характеристику розвитку дитячої фортепіанної музики українських композиторів, то можна зауважити, що дитячі музичні твори мають багато спільного із розвитком української фортепіанної музики попередніх часів. Мова йде про: використання певного кола музичних жанрів і музичних форм, які й сьогодні мають значне поширення у дитячому педагогічному репертуарі (сонатина, варіації, марш, пісня, п'єса, що утворена у формі музичного періоду або простої двочастинної музичної форми); оспівування в музичних текстах традиційних

(і улюблених) героїв національного музичного фольклору; утворення мелодичної лінії (як вокального, так і інструментального походження), яку дитина зможе швидко запам'ятати [1].

Актуальність звернення до обраної тематики зумовлена тим, що, не дивлячись на складні економічні умови в країні, музичні заняття активно проводяться у дитячих садочках, у спеціальних групах дитячої творчості й художньо-естетичного виховання, що існують у будинках культури, де діти навчаються «грати» на дитячих музичних інструментах [1].

**Метою статті** є аналіз музичної мови фортепіанної сюїти М. Степаненка «Про звірів».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У творчості українських композиторів казкові сюжети з образами тварин завжди знаходили своє втілення у самих найрізноманітніших музичних жанрах. Вони є основою для дитячих опер М. Лисенка («Коза-дереза»), К. Стеценка («Лисичка, Котик і Півник»).

Ураховуючи наявність знайомих музичних образів, їх тісний зв'язок з національною музичною лексикою та психологічним сприйняттям дитячого віку, українські композитори ХХ століття продовжують традиції композиторів-класиків і утворюють музичні твори з улюбленими героями: Вовчик, Зайчик, Лисичка, Журавель та інші. Останнє стосується опер М. Завалишиної («Коли друзі є»), Г. Компанійця («Вовк і семеро козенят», «Кривенька качечка»), Є. Юцевича («Журавель і цапля»).

Зазначимо, що образи лісового й тваринного царства займають значне місце у пісенних циклах. Наприклад: вокальний цикл Ю. Рожавської з 5-ти пісень, серед яких звучать пісні «Ведмідь», «Черепаха» та «Курка-розумниця», хорових творів Б. Фільц («Білочка восени», «Горобець та гілка», «Їжачок», «Кролику пухнастий», «Та зайчику сивесенький» (гагілочка)).

Образи тварин знайшли своє втілення не тільки в музичних творах (операх, інструментальних, пісенних, вокально-хорових творах), а й в інших видах мистецтва. Так, український композитор А. Муха написав музику до мультфільмів «Каченята плачуть» та «Справжнє ведмежатко». Вищевикладені приклади свідчать про те, що образи тварин продовжують займати вагоме місце у творчості українських авторів, а фортепіанна сюїта М. Степаненка достойно продовжує цю традицію [4].

Як свідчить огляд фортепіанної літератури, музичні твори призначені для виконання юними виконавцями, в яких відтворені образи улюблених тварин найчастіше утворені композиторами у формі фортепіанної мініатюри. Особливості розвитку музичної мови цього жанру мають унікальні можливості найточніше відтворити відчуття задоволення дитини від зустрічі з навколишнім світом та оточуючою природою.

Фортепіанна мініатюра у сьогоденній музичній практиці характеризується лаконізмом і водночас ускладненням музичної мови, в якій можуть існувати елементи різноманітної музичної стилістики (наприклад, елементи музичної мови Л. Ревуцького та Г. Саська). Крім цього зазначимо, що принцип романтичного вислову чудово приєднується і проводиться з високим рівнем емоційно-психологічного стану закладеного автором у музичних тканинах п'єс. Наприклад, п'єси сучасної композиторки Б. Фільц.

Звертаючись до музичного тексту маленької сюїти М. Степаненка, звернемо увагу на різні емоційно-образи пласти усього твору, на зіставленні яких формується і розвивається драматургія цілісності усієї сюїти.

До речі образи тварин, які композитор обирає для їх відтворення не можна назвати традиційними. Вони є скоріш спеціально відібраними. Характеризуючи розвиток музичної мови даної сюїти, можна говорити про наявність двох контрастних емоційних сфер. Перша образна сфера складається з трьох мініатюр («Бегемот», «Дельфін» та «Черепаха»), які не дуже й часто застосовуються для відтворення в музичних текстах. Тоді як образи 4-6 мініатюр («Білочка», «Лисиця» та «Мавпочки») належать до емоційної сфери сюїти і відносяться до традиційних і давно знайомих музичних образів, з якими юні виконавці зустрічаються частіше (починаючи від літературних текстів народних казок до музичних образів аналізованої сюїти).

Фортепіанна сюїта М. Степаненка «Про звірів» утворена композитором у 1969 році. Вона складається з шести мініатюр, кожна з яких має назву: «Бегемот», «Дельфін», «Черепаха», «Білочка», «Лисиця», «Мавпочки».

Розглядаючи музичну мову сюїти Степаненка в загальному плані підкреслимо яскраве висвітлення музикантом характерних рис кожної тварини. Уважно прослухавши кожну мініатюру сюїти можна легко впізнати величезного й ваплуватого Бегемота,

гнучкого Дельфіна, спокійну й поважну Черепаху, грайливу Білочку, хитрувату Лисицю, веселих і безтурботних Мавпочок. Кожний музичний образ твору має не тільки експресію одномоментного стану дитини, а й відтворює її загальні світовідчуття, під впливом яких нових і цікавих життєвих ситуацій знаходиться дитина (відвідування зоопарку).

Не заглиблюючись у аналіз історико-теоретичних аспектів жанру сюїти (мета нашого дослідження інша) доречним буде відзначити наступне.

Жанр фортепіанної сюїти є прикладом циклічного інструментального твору. Сюїта складається із декількох мініатюр, які не залежать одна від одної і виконуються окремо від попередньої та наступної п'єси.

Змістовне наповнення сюїти поступово змінювалося, якщо у XV–XVI століттях окремі п'єси мали переважно характер і назви популярних у ті роки танців, то у XIX столітті та у роках XX століття назви п'єс мають жанрово-побутову спрямованість. Еволюція жанру сюїти набуває нового характеру і набуває жанрово-пейзажного змісту і сьогодні.

Сюїта М. Степаненка «Про звірів» належить до фортепіанних циклів новітнього тлумачення, хоча аналізована сюїта побудована за принципом контрасту, що було типовим для розвитку сюїт поширених у XV–XVI століттях.

Перша п'єса сюїти «Бегемот» усіма засобами музичної виразності допомагає виконавцю уявити величезного, але дуже добру тварину. П'єса написана у формі музичного періоду, має чотиридольний розмір. Автор використовує темп *Grave*. Акордові сполучення у низькому регістрі підтверджують появу в уяві слухача образу великої тварини. Акордові сполучення на динаміці *f* через кожні два такти змінюються на раптове *p*.

Мелодична лінія проводиться у верхніх звуках акордових сполучень, а чергування інтервалів зменшеної квінти та чистої квірти (тт. 3, 4) підказує кожному, що з бегемотом треба вести себе обережно.

Друга п'єса «Дельфін» починається однотоковим вступом. У темпі *Moderato* на тонічному звуці основної ля-мажорної тональності твору звучить арпеджований септакорд. У чотиридольному розмірі дельфін спокійно коливає водний простір. А у музичній тканині п'єси майстерно поєднуються септакорди, що будуються автором на I-у та IV-у шаблях головної тональності. Арпеджіато рухається вгору і завершується у звучанні на *p* та *pp*. Все разом

утворює епізод емоційного спокою та внутрішнього очікування.

Музичний образ дельфіна з'являється у звучанні мелодичної лінії, яка починається звучанням ноти соль другої октави, піднімаючись все вище і вище до звуків фа, соль третьої октави. Акорд завершує своє звучання у регістрі третьої октави четвертою нотою, яка виконується стаккато. Закінчення віхреподібного злету арпеджованого акорду утворює відкритість звукового потоку, що стає характерним для відтворення морської хвилі та образу розумного дельфіна. Не випадково Т. Бондаренко підкреслює, що «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 самотність музичної мови композитора» [5, с. 180]

Третя мініатюра «Черепаха» утворена у формі музичного періоду, тональний план її розвивається у тональності соль-дієз мінор.

У контексті усієї аналізованої сюїти, п'єса «Черепаха» займає вагоме місце. Вона закінчує першу тріаду п'єс, які належать до емоційно-спокійної сфери.

П'єса «Черепаха» своєю акордовою фактурою викладання певним чином перегукується з першою п'єсою «Бегемот». Емоційний настрій, фактура викладання музичного тексту першої і третьої мініатюр дають можливість виконувати перші три п'єси окремо від останніх. Виникає міні-цикл, який віддзеркалює логіку цілісної структури усієї сюїти «Про звірів».

Зазначимо, що музичний текст можна аналізувати як по вертикалі, так і по горизонталі. Аналіз музичної мови третьої п'єси дає можливість виявити чотири лінії у її звукоутворенні.

Перша лінія – пов'язана із розвитком основної мелодичної лінії в межах квірти, що дає можливість виявити інтонаційну спорідненість до мелодичних ліній фольклорного звучання.

Друга лінія – використання морденту у нижньому голосі на звучанні *sf*.

Третя лінія – мікроінтонаційний вислів, що звучить в регістрі великої октави в лівій руці.

Четверта лінія – остинатна фігурація в партії лівої руки звучить протягом 16 тактів п'єси.

Мініатюра «Білочка» відкриває другу половину сюїти більш збуджену та емоційно насичену. Музична форма п'єси – музичний період. Мініатюра утворена в тональності до-мажор і звучить у двудольному розмірі.

Загальний темп п'єси *Allegro ma non troppo* (швидко, але не занадто).

Для утворення необхідного музичного образу автор застосовує вісімки на стакато і таким чином одразу у всій мініатюрі виникає образ маленької і тендітної білочки. Динамічна лінія п'єси розвивається за рахунок зіставлення чотиритаккових речень. Перше речення витримане у динаміці *mf*, а друге звучить на *p*. Звукове зіставлення допомагає юному виконавцю придумати: «куди поділась білочка?».

Гармонійне насичення музичного тексту продовжує застосування септакордів (тільки без квінтового тону). У мелодичній лінії інтервали (низхідна кварта і загострена мала секунда) продовжують розвиток музичної тканини твору. Октавне перегукування згаданих інтервалів у мелодичній лінії підштовхує виконавця і слухача прислухатися до появи ще однієї Білочки... але...

П'ята мініатюра утворює один із самих улюблених казкових дитячих образів – образ Лисиці. П'єса написана у формі музичного періоду, звучить в тональності мі-бемоль мінор, викладена у чотиридольному розмірі.

Динамічна лінія тісно пов'язана із логікою сюжетного розгортання усієї п'єси і звучить на *p* та *ppp*. Тільки у 10 такті на четвертій долі такту звучить арпеджований нонакорд II щаблями на *sf*. Підкреслимо, що нонакорд виконується обома руками разом, а не послідовним перебором звуків усього акорду. Таке застосування, гадаємо, автор використав не випадково. Усі десять тактів композитор разом зі своїм музичним образом «йшов» до цього змістовного вислову. Крізь призму нестійкого гармонічного звучання музичної мови композитор утворює образ хитруватої Лисиці, яка дуже старанно придивляється, прислухається й підкрадається з однією метою – вхопити і...

За своєю загальною характеристикою музичні образи сюїти усі різноманітні і не мають єдиної наскрізної лінії розвитку (як основного сюжетного вислову). Останнє дало можливість автору застосовувати засоби музичної виразності із сегментами різних музичних стилів. Так, п'єса «Дельфін» наближується до романтичного вислову, а п'єсу «Білочка» можна наблизити до класичного токатоного висловлювання. Адже токато є «віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органу, написана у чіткому, швидкому темпі звуками однакової короткої тривалості. Виконується нон-легато» [5, с. 272].

Завершуючи аналіз музичної мови п'ятої мініатюри необхідно підкреслити значущість

темпу цієї п'єси – *Rubato con grazio*, який «підтримує» музичний образ – Лисичку – потихеньку стрибнути й швиденько схопити...

Завершує сюїту п'єса «Мавпочки». За своїм об'ємом п'єса має форму розширеного музичного періоду. Але його структура не має чіткості. Мається на увазі довжина речень, що є одним із основних атрибутів форми музичного періоду. Відносно п'єси «Мавпочки» можна говорити про поєднання трьох структурних побудов – тт. 1–7; тт. 8–19; тт. 20–26.

Усі елементи музичної мови мініатюри (звучно-темброві, метро-ритмічні, динамічні, структурно-комбінаційні) висвітлюють образи моторних мавпочок, які кривляючись між собою, перескакуючи з шкілки на гілку, намагаються привернути до себе увагу.

Новина цієї п'єси – розміри 4/4 та 2/4. Та саме ритмічна особливість музичного тексту із вживанням акцентів на сильну і відносно сильну долю такту, використання фразеологічних поспівок то в партії правої, то лівої руки утворюють картину незрозумілої метушні, голосного гукання, безладної біганини, де нічого не можна зрозуміти. Але кінцівка п'єси, яка закінчується основним тонічним звуком успішно завершує музичний цикл і слугує прикладом утворення цікавого музичного дійства з різнохарактерними музичними образами.

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Аналіз фортепіанного циклу А. Степаненка «Про звірів» дає можливість зробити певні висновки з приводу використання автором музичних засобів виразності. А саме:

- головним принципом розвитку музичної мови сюїти є принцип контрасту. Він виявляється у фактурі утворення фортепіанних п'єс (акордова фактура п'єси «Бегемот», арпеджована фактура «Дельфіну» та інші);

- для звукової насиченості акордів автор застосовує інтервали чистої кварта і квінти;

- інтонаційна побудова мелодичної лінії пов'язана з інтервалами секунда й терція, завдяки чому можна говорити про співвідношення нотного тексту з національним музичним фольклором;

- драматургічна образність мініатюр досягається за рахунок тональних зсувів і характеризується новітніми інтонаційними зрушеннями («Дельфін»);

- ритмічна основа мініатюр має дводольний та чотиридольний розміри. У шостій п'єсі автор застосовує мінливу метро-ритмічну структуру;

- динамічна лінія циклу відповідає

авторському задуму і яскраво підкреслює музичний образ кожної п'єси;

– шість мініатюр циклу створені у найбільш лаконічній формі – музичному періоді.

Висвітлення особливостей музичної мови сюїти М. Степаненка «Про звірів» допоможе юним виконавцям, студентам, учителям музики зануритися у пропоновану музичну інформацію, усебічно розкрити художньо-естетичний авторський задум як кожної мініатюри, так і фортепіанного циклу в цілому та знайти цікаве інтерпретаційне відтворення музичного циклу М. Степаненка.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ**

1. Белікова В. В. Музыка для дітей та юнацтва у творчості українських композиторів: [Хрестоматія] / В. В. Белікова; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавець Роман Козлов, 2015. – 116 с.
2. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука) / К. Гаран // Культура і мистецтво у сучасному світі. Наукові записки КНУКіМ. – Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. – Вип. 15. – С. 138–146.
3. Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано / М. Степаненко. – Київ: Музична Україна, 1987. – 71 с.
4. Сучасна музика. – Вип. 1. – Київ: Музична Україна, 1973. – 335 с.
5. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. – 352 с.

**REFERENCES**

1. Byelikova, V. V. (2015). *Muzyka dlya ditej ta yunactva u tvorchosti ukraïnskyykh kompozytoriv*. [Music for children and youth in the works of Ukrainian composers]. Kryvyj Rig.
2. Garan, K. (2013). *Miniatyura v ukraïniskij fortepiannij muzyci (na prykladi analizu cyklu dlya ditej «Miniatyury» O. M. Yakovchuka)*. [Thumbnail in Ukrainian piano music (on the example of the analysis of the cycle for children "Miniature" by A. M. Yakovchuk)]. Kyiv.
3. Stepanenko, M. (1987). *Dytyachyj albom dlya fortepiano*. [Children's Album for piano]. Kyiv.
4. *Suchasna muzyka*. (1973). [Сучасна музика]. Kyiv.
5. Yucevych, Yu. Ye. (2003). *Muzyka. Slovyk-dovidnyk*. [Music. Dictionary-directory]. Ternopil.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**БЕЛІКОВА Валентина Венедиктівна** –

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету.

*Наукові інтереси:* професійна підготовка майбутнього вчителя.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**BELIKOVA Valentina Venediktivna** –

Candidate of Art Studies, Associate Professor of Kryvy Rih State pedagogical university.

*Circle of scientific interests:* professional training of the future teacher.

*Стаття надійшла до редакції 11.04.2019 р.*

УДК: 37.091.313:78(091)

**ВЛАСЕНКО Ірина Миколаївна** –

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства,

інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету

<https://orcid.org/0000-0003-2073-4864>

e-mail: fedorenko.helen@ukr.net

**ІДЕЇ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** У наш час велика увага приділяється реформуванню вітчизняної освіти на основі інтегрованого навчання, про що свідчить, зокрема, наявність дисциплін інтегративного мистецького характеру «Художня культура» та «Мистецтво», які охоплюють всі ланки школи та потребують підготовки кваліфікованих педагогів, спроможних до ефективної діяльності в різних сферах

культури.

Під інтеграцією прийнято розуміти сторону процесу розвитку, пов'язану з об'єднанням у ціле раніше різнорідних частин та елементів [7, с. 94]. Інтеграція може здійснюватися двома шляхами: 1) через трансформування вже існуючої системи; 2) через побудову нової системи з елементів, які раніше мислилися розрізненими.

Стосовно освіти поряд з поняттям «інтеграція» часто застосовується термін