

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ДЕРЖАВНИЙ
ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД «КРИВОРІЗЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»**

Факультет мистецтв

**Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної
підготовки**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Міщанчук В. М.

(підпис)

(прізвище, ініціали)

« ____ » _____ 20__ р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 20__ р.

**СЕМАНТИКА ДИТЯЧОСТІ У ТВОРЧОСТІ
СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Кваліфікаційна робота студентки
групи МХК-м-13
ступінь вищої освіти магістр
спеціальності 014 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Черкової Наталі Сергіївни

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Чеботаренко О. В.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів ____

Голова ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СЕМАНТИКИ ДИТЯЧОСТІ	6
1.1. Історичні передумови становлення семантики дитячості.....	6
1.2. Розвиток дитячої тематики в творчості західноєвропейських композиторів ХІХ ст.....	24
1.3. Особливості семантики дитячості в творчості західноєвропейських композиторів ХХ ст.....	40
Висновки до розділу 1.....	46
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ДИТЯЧОСТІ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	49
2.1. Розвиток семантики дитячості в творчості П. Чайковського та С. Прокоф'єва	49
2.2. Своєрідність втілення семантики дитячості в творчості українських композиторів. Б. Фільц «Яворівські іграшки».....	64
2.3. Жанрово-стильові особливості дитячих творів в творчості Г. Саська та М. Скорика	77
Висновки до розділу 2.....	88
ВИСНОВКИ.....	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	93

ВСТУП

Актуальність теми. Тема дитинства є однією з важливих та багатоаспектних в культурі, яка в музичній композиторській творчості протягом століть переросла від творів для дітей в самостійну область. Семантика дитячості як культурологічний феномен, сьогодні є однією з найбільш досліджуваних в різних галузях науки і мистецтва (філософії і культурології, музикознавстві і виконавстві, педагогіці і психології). Тему дитячості досліджували в історії: С. Айзенштадт, К. Ісупов; в філософії: А. Августин, Л. Альберті, В. Розанов, Е. Роттердамський, Т. Щітцова, А. Щюц; педагогіці: А. Богуш, С. Гончаренко, Я. Корчак, С. Русова, В. Сухомлинський, М. Шабаєва, С. Шацький, К. Юнг. Досить глибоко проблема вивчалась в психології такими дослідниками, як: В. Войтко, Л. Горюнова, Л. Демоз, Ф. Дольто, В. Зенківський, В. Махлін, Р. Овчарова, М. Осоріна, А. Петровський, Д. Фельдштейн; в мистецтвознавстві та культурології – А. Альшвангом, М. Арановським, Б. Асаф'євим, В. Беліковою, Н. Герасимовою-Персидською, В. Дельсоном, В. Дорофєєвою, В. Конен, Н. Копчевським, Д. Мамичевою, В. Медушевським, Є. Назайкінським, І. Нестьєвим, М. Ройтерштейном, Н. Рябухою, О. Чеботаренко, Л. Шегдою, С. Щегловою, Б. Яворським; в літературознавстві її вивчали: Н. Берковський, С. Зенкін; музичній педагогіці В. Блок, Н. Ветлугіна, В. Клиш, О. Козаренко, Т. Кочубей, А. Лазанчина, Н. Мозгальова, В. Москаленко, С. Тишко, А. Чернишов, Є. Чорна та інші.

Досить глибоко тема дитячості розглядалось у контексті композиторської творчості (М. Скорик, Б. Фільц та інші); багато робіт присвячено аналізам дитячих альбомів та п'єс, проблемам їх виконавської інтерпретації (В. Дельсон, К. Івахова, Л. Кияновська, О. Коврикова, О. Шевчук, А. Лазанчина, А. Ніколаєв).

Але, не дивлячись на те, що проблема дитячості досить активно вивчається, залишається ще багато аспектів, які потребують подальшого

дослідження, що обумовило вибір теми нашої роботи: **«Семантика дитячості у творчості сучасних композиторів».**

Мета дослідження – виявити розвиток дитячої тематики та специфічні жанрово-стильові риси втілення семантики дитячості в музиці сучасних композиторів.

Завдання дослідження:

- виявити історичні передумови становлення семантики дитячості;
- дослідити розвиток дитячої тематики в контексті композиторської творчості західноєвропейських композиторів;
- дослідити жанрово-стильові та стилістичні риси семантики дитячості в музиці сучасних композиторів;
- проаналізувати фортепіанний цикл Б. Фільц «Яворівські іграшки»;
- розкрити жанрово-стильові особливості дитячих творів Г. Саська та М. Скорика.

Об'єкт дослідження: семантика дитячості як культурологічний феномен.

Предмет дослідження: жанрово-стильові особливості втілення семантики дитячості на прикладі творчості сучасних композиторів.

Методи дослідження:

- історико-культурологічний;
- жанрово-стильовий аналіз;
- стилістичний аналіз;
- компаративний аналіз;
- узагальнюючий аналіз;

Апробація дослідження. Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповіді на науково-практичній конференції студентів музично-хореографічного відділення факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг, 2018 р.). Основні положення магістерської роботи відображено в двох статтях:

1. Хорольська Н. С. Розвиток дитячої тематики на прикладі фортепіанної творчості композиторів XVII–XIX століття / Н. С. Хорольська // Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти : зб. наукових праць. Вип. 13 / [ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), І. М. Власенко, О. О. Петренко]. – Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2018. – С. 163–167.

2. Хорольська Н. С. Тема дитячості у творчості сучасних вітчизняних композиторів / Н. С. Хорольська // Актуальні проблеми музичної освіти та виховання : збірник матеріалів Регіональної науковоїпрактичної конференції студентів / Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, ред. Н. Г. Мозгальова, О. Ю. Теплова. – Вип. 4. – Вінниця : ФОП Тарнашинський О. В., 2018. – С. 204– 206.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, (1 розділ складається з 3 підрозділів, 2 розділ з 3 підрозділів) висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (105 позицій). Основний зміст роботи викладено на 92 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ДИТЯЧА СЕМАНТИКА ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Історичні передумови становлення семантики дитячості

Тема дитячості, як складний та багатоаспектний феномен, є однією з важливих і актуальних, вона має глибокі історичні корені та вивчається в різних галузях науки, мистецтва і культури. Перші дослідження даної проблеми та спроби опрідметити смисл категорії «дитинства» знаходимо у філософів. На думку Геракліта, вічність є «граюче дитя, яке розставляє шашки: царство (над світом) належить дитині» – відмічає Д. Мамичева [48, с. 7]. Різні філософи розглядали позитивні та негативні аспекти, що пов'язані з дитячою тематикою. Відмічалось зневажливе ставлення до плодів Ерота, що виникають завдяки союзу чоловіка і жінки, що приводило до сприйняття дітей як засобу, ніж самоцілі, і взагалі – до утилітарного значення дитинства. Так, в своєму проєкті ідеальної держави Платон [70] виправдовує дітонародження необхідністю заповнювати відібраного смертю життя громадян поліса. При цьому сім'я позбавляється права на виховання своїх дітей, які від народження переходять у відання держави. На думку, А. Лосева, у вихованні дітей виключаються так звані «незмінні пристрасті», тобто почуття любові, прихильності, співчуття. Головна причина, яка визначає подібний підхід, – «переслідувати мету родової приналежності, цілі держави, і зовсім ніяк не відповідати тим чи іншим почуттям своїх громадян» [45, с. 267].

Проблематика дитинства в античній культурі в основному замикається на проблемі виховання слухняних громадян, виконавців волі влади. У Платона в «Державі» згадується: «Навіть ігри наших дітей повинні якомога більше відповідати законам, тому що, якщо вони стають безладними і діти не дотримуються правил, неможливо виростити з них серйозних законослухняних громадян» [70, с. 29]. В античній філософії формується погляд на дитинство як на підлегле, залежне, де головним критерієм соціального схвалення виявляється

ступінь відповідності дорослому зразку. Особливо в античності розвинене ставлення дорослого до дитини з точки зору корисності. Так, наприклад, Аристотель вважає цілком справедливим і розумним закон, що жодну дитину-каліку годувати не слід. Він уніс пропозиції щодо регулювання державою кількості дітей у сім'ях. Якщо жінка вагітніла і ця дитина була зверх дозволеної кількості дітей у сім'ї, пропонував знищити дитину не народжуючи [7, с. 623].

На думку Цицерона, смерть дитини повинна переноситися спокійно, тому що дитина розумілася як нижча істота, ніж дорослі. Як інтерес до теми Дитинства, так і саме поняття практично не розглядались до XVIII століття. Т. Кочубей, досліджуючи філософію дитинства, висвітлює погляди Аргоса, який писав: «Це не означає, що дітьми взагалі нехтували і не дбали про них. Поняття дитинства не слід змішувати з любов'ю до дітей: воно означає усвідомлення специфічної природи дитинства, того, що відрізняє дитину від дорослого» [42, с. 35]. На думку вчених, до XIII століття у мистецтві не зверталися до теми дітей. Дитячі образи в живопису того часу зустрічаються лише в релігійно-алегоричних сюжетах, таких як ангели, немовля Ісус і голе дитя які символізували душі померлих. Таким чином, зображення дітей довгий час було відсутнім в живопису. У творах мистецтва з'являлися діти тільки як зменшені образи дорослих.

Визначеною межею подолання такої байдужості до дитинства, як вважає Ф. Арієс, є поява у XVI столітті портретів померлих дітей, смерть яких відчувалася тепер як дійсно непоправна втрата. У філософії Дж. Локка дитина виступає як *tabula rasa* – чиста дошка, на яку життєвий досвід вносить свій малюнок, що характеризує неповторність, індивідуальність людини. Інша позиція представлена в роботах Ж.-Ж. Руссо, згідно якої дитина народжується добрим дикуном, порочним робить його суспільство.

Дослідники визначають, що у просвітителів інтерес до дитинства, був декілька прозаїчним, виховним, але не поетичним. Проявом цього є виникнення спеціальної дитячої літератури, яка мала повчальні та дидактичні цілі. Т. Кочубей, описуючи образи дитинства, констатує, що «тільки романтизм

відчув дитинство, як дорогоцінний світ в собі, глибина і краса якого притягує дорослих людей. Всі відносини між віками як би перекинулися в романтичній психології та естетиці: якщо раніше дитинство сприймалося як недостатня ступінь розвитку, то тепер, навпаки, дорослість постала як збиткова пора, яка втратила безпосередність і чистоту дитинства» [42, с. 74]. Ф. Дольто відзначає, що на початку XIX століття на перший план виходить «ангелізм». Всі романтичні поети оспівують дитину. Але її зображення інфантилізовано: «Це не більше ніж хиткий привид, який свідчить про божественну природу людини і про втрачений рай. Дорослому вона нагадує про первісну чистоту, найблагородніший, харизматичний стан людини» [22, с. 27–28]. Про це пише також В. Конен: «У романтичних творах фігурує не справжня, жива дитина, а абстрактний символ невинності, близькості до природи і чутливості, яких бракує дорослим» [39, с. 134–139].

Епоха середньовіччя є багатовіковим історичним проміжком, що представляє собою нову культурну епоху, яка визначена формуванням християнської парадигми розуміння дитини, і подоланням архаїчних відносин до дитинства. Нове розуміння і ставлення будується на досягненнях античності, зокрема, на осмисленні діалектики людського віку, таємниці початку, опозиції діти – дорослі. Опора на античність безсумнівна і в формуванні системи педагогічного впливу на дітей. Найбільш переконливі і розгорнуті відомості про дитинство, дітей та дитину представлені в філософській творчості А. Аврелія [1], І. Канта [30], Е. Роттердамського [75].

Новий етап в розвитку дитячої тематики пов'язаний з християнською парадигмою розуміння дитинства, дітей та дитини – як сакралізацією початку людини – її народження. Найбільш яскраво це знайшло вираз в символі Різдва Христового. Змінилось і відношення дорослих до появи дитини на світ.

У той же час в середньовічній філософській думці, під впливом християнського віровчення про гріховність людини, дитинство постає в двох вимірах. З одного боку, дитина від народження успадковує первородний гріх і в цьому сенсі вона нічим не відрізняється від дорослих, що випливає з тексту

«Сповіді» Аврелія Августина: «Я зачатий в беззаконні, і в гріхах живила мати моя мене в утробі» далі: «Немовлята невинні по своїй тілесній слабкості, а не по душі своїй» [1, с. 12]. З іншого – дитина розуміється як символ порятунку, укладений в образі Христа-немовляти.

Наступна риса філософсько-теологічної традиції – розуміння дитинства крізь призму прагнення регулювати поведінку людини незалежно від її віку. Аналіз літератури виявив факт втручання церкви в усі сторони індивідуального та суспільного життя, що як наслідок, призвело до появи пов'язаних з нею перших соціальних інститутів виховання. Акцент на людині як сутнісній характеристиці ідеології гуманізму XVI ст. сприяв трансформації багатьох сфер життя.

Антропоцентричність поглядів мислителів Відродження, на думку дослідників, сприяло зміцненню християнством духовної цінності дитинства та стало важливим імпульсом до зміни реальних практик по відношенню до дітей в рамках сімейного побуту, до посилення прихильності і батьківської турботи. Так, наприклад, Альберті в трактаті «Про сім'ю» зазначає, що, з одного боку, борг кожної сім'ї – відтворити дітей, продовжити свій рід, з іншого – він вказує, що діти приносять батькам радість [4, с. 150–179].

Тема дитячості займала важливе місце в дослідженнях Еразма Роттердамського. Він більш позитивно висловлювався про дитину, відзначаючи, що вона є найдорожчою цінністю і головний обов'язок людини – відтворити і виховати дітей. Дослідник вважав, що відношення до дитини є межею, яка відрізняє людину від тварини, і в якій вона уподібнюється до Бога. Він закликає сучасників духовно розвивати дитину, завдяки чому в з'єднанні з фізичною повноцінністю, досягається досконалість особистості [75, с. 276].

Саме з ім'ям Е. Роттердамського вчені пов'язують відкриття такого явища, як світ дитини, можна сказати ширше – світ дитинства. Існує велика різниця між розумінням дитинства попередніми мислителями та позицією Е. Роттердамського. До епохи середньовіччя мислителі намагались дати настанови щодо виховання дітей. Зображення дітей на гравюрах виглядали як

дорослі, але в зменшеному вигляді. Такі зображення були символічними, тому що вони бачили дітей маленькими дорослими. Д. Мамичева відмічає, що у цей історичний період дитину, яка вступала до школи – вважали дорослою: «Є люди, які думають, що дитина майже як доросла людина, <...> міряють її здібності за своїми власними силами» [48, с. 10–12].

Таким чином, саме з фігурою Е. Роттердамського дослідники пов'язують виникнення психологічного підходу до теми дитячості, саме йому вдалося першим побачити складний та багатогранний внутрішній дитячий світ, і обґрунтувати суттєво нові методи до вивчення періоду «дитинства». Дослідник вважав, що дитина є образом святості, тобто образом Божим. Надалі прихильником даного трактування виступив Я. Коменський, який писав, що «діти – живі образи Бога», і «одні лише малі гідні царства Божого» [75, с. 112].

Важливим внеском для розвитку педагогіки постали два вагомих відкриття, які були представлені Еразмом Роттердамським. Дані відкриття стали рушійною силою для еволюції педагогічної діяльності: 1) наявність оригінального, неповторного дитячого світу, вірне розуміння світу дитини; 2) суттєво оновлене відношення до виховання дитини. Вчені вважають, що він виявив суперечність між освітою та унікальною природою дитини. Розглядаючи дитинство як особливу цінність, він писав: «А якщо знати, що життя людини швидкоплинне, в юності людина схильна до розваг, у зрілі роки – зайнята життєвими проблемами, то можна погодитися, що дитині необхідно вчитися у дитячі роки. Від чого в наступні періоди життя їй буде велика користь і це убереже її від багатьох бід» [76, с. 33].

Д. Мамичева, аналізуючи наукові погляди М. Монтеня, відмічає, що вони відображають поступову еволюцію моралі в ставленні до дитини. Мислитель відзначає: «Не слід думати, що, кажучи про дитинство, ми ведемо мову про щось незначне; навпаки, стан, який багато хто вважає негідним уваги, насправді чудовий» [48, с. 11]. Д. Мамичева відмічає, що в той же час йому належить наступний вислів: «Я, наприклад, не можу перейнятися тією пристрасною, в силу якої ми цілуємо новонароджених дітей, ще позбавлених душевних або певних

фізичних якостей, якими вони здатні вселити нам любов до себе», що свідчить про амбівалентність поглядів, збереженні культурного стереотипу сприйняття дитинства як незначного. На думку М. Монтеня, дійсна любов до дітей повинна з'являтися у міру дорослішання дитини і придбання нею певних особистісних якостей, якщо ж дитина не відповідає очікуванням батьків, то від неї слід позбавлятися: «Якщо ж вони (діти) подібні диким звірам (а таких дітей в наше століття тьма-тьмуца), їх треба ненавидіти і бігти від них» [48, с. 12].

Таким чином, на його думку, дитина стає особистістю не через засвоєні знання, а завдяки розвитку своїх здібностей критично мислити. Він стверджував, що дітям необхідно «привити інтерес і любов до науки, бо по-іншому ми виховаємо тільки віслюків, навантажених книжною мудрістю» [63, с. 349].

Різноманітні філософські ідеї мали значний вплив на розвиток педагогічної думки. Так, ідея М. Монтеня знайшла своє втілення у практичній діяльності не тільки В. Сухомлинського, але й у наукових працях педагогів кінця ХХ – початку ХХІ століття – І. Зязюна, В. Кременя, В. Кузя, Н. Побірченко, О. Савченко, О. Сухомлинської та ін.

В епоху Просвітництва сформувався новий погляд на дитину, який поступово перетворюється на головний об'єкт виховання, морального повчання, освіти. Дослідники відмічають, що у цей період сформувалося кілька підходів до визначення природи дитинства. По-перше, патерналізм, який на основі актуальної ущербності дитини, заперечує і його потенційні переваги. Дитина ще не людина. По-друге, педагогічний романтизм, який на основі потенційних переваг дитини, робить висновок про його актуальну перевагу перед дорослим. Дитина – найкраща людина [30, с. 478–483].

І. Кант, зазначає: «Крик, який відтворює новонароджений, не жалібний, а обурений і гнівний; він кричить не від болю, а від досади, ймовірно, тому, що він хоче рухатися, і свою нездатність до цього відчуває як дещо сковуючу його, що позбавляє його волі» [30, с. 581]. Таким чином, дитина мислиться як

людська істота, що має від народження схильність до прояву свободи волі, яка потім направляється силою розуму до пізнання світу.

На думку І. Канта, «діти повинні виховуватися не для теперішнього, а для майбутнього» [31, с. 451], щоб продовжити рід людський. Виховання має базуватися на дисципліні, бо тільки завдяки їй людина виходить з «тваринного стану», втрачає свою «дикість». Він наголошував, що з раннього дитинства дитину необхідно привчати до дисципліни, бо якщо у цьому віці дитині «все полишити на її волю і ні в чому не протидіяти, то вона збереже певну частку дикості протягом усього свого життя» [31, с. 446]. Розуміючи дисципліну як важливу домінанту у виховному процесі, дослідник виступав за свободу дитини, повагу та гідне ставлення до неї.

Наступним етапом у розвитку дитячої тематики, став Новий час. В даний період конкретизувалось нове розуміння дитинства, визначилось зростання інтересу до дитини у всіх сферах культури. Дитинство стає важливою складовою сімейних, соціальних, культурних процесів, більш чітких хронологічних і змістовних відмінностей дитячого і дорослого світів.

Таким чином, до середини ХІХ ст. феномен дитинства набуває цілком зримих обрисів в теорії і практиці освіти, а в філософії знаходить відображення в ряді шкіл і напрямків, серед яких можна виділити філософію життя, екзистенціалізм, марксизм, психоаналіз. Так, в екзистенціалізмі, зауважує Т. Щітцова, дитинство вимірюється категорією «народження», яка вказує на первинність буття [102, с. 105].

Важливе методологічне значення для розвитку теми дитячості мала концепція архетипу дитини К. Юнга (1875–1961). За його поглядами, архетип дитини символізує несвідомий досвід «дитинства» колективної душі, початок культури, в той же час будучи джерелом її рівноваги: його можливе зникнення – симптом розриву з корінням, порушення балансу культурної свідомості. Культурні образи дитинства – свідоцтво потреби відновити втрачений взаємозв'язок з вихідним станом культури. У новому соціокультурному

просторі архетип дитини шукає адекватні форми свого втілення, покликані пов'язати культурний досвід минулого і сучасності [104, с. 11].

Обумовлюючи складності фіксації архетипового змісту, К. Юнг виділяє основні мотиви символічних втілень образу дитини:

1) дитина як потенційне майбутнє, в якому сховані необмежені можливості;

2) дитина як сакральний символ божества, міфічного героя, що створює первозданне буття світу і культури;

3) дитина як символ небуття, нерозділеної цілісності світу, символ потойбічного порядку речей, який не має чіткої статевої ідентифікації;

4) дитина як втілення ірраціонального початку, наївного сприйняття дійсності.

Архетип дитини, зазначає Юнг, «являє собою найсильніший і неминучий порив до самоздійснення» [104, с. 13]. Чільна роль в методологічному обґрунтуванні ідеї множинності світів в соціальному бутті належить А. Щюцу (1899–1959). Дослідник виділяє такі реальності, як світ сновидінь, мрій, фантазій, світ мистецтва, релігійного досвіду, наукового споглядання, ігровий світ дитини і світ божевільного, світ роботи. За його думкою, всі вони:

а) мають особливий когнітивний стиль;

б) переживання в кожному з цих світів внутрішньо несуперечливі і сумісні одне з одним щодо цього когнітивного стилю;

в) кожна з цих кінцевих областей значення, може отримати специфічні риси реальності [103, с. 425–427].

У зв'язку з цим переважаючим когнітивним стилем дитини, що визначає характер її буття, є *гра, світ уяви та фантазії*. Дорослий ж більшою мірою занурений в світ повсякденності. Світ гри не передбачає ні подолання опору зовнішнього світу, ні заволодіння ним. Він позбавлений прагматичної установки, це пояснюється тим, що організовують цей світ фантазія і уява. А. Шюц зазначає, що «уява завжди позбавлена наміру реалізувати фантазм; інакше кажучи, в ній немає цільового «спонукання». Сама по собі активність

уяви завжди безрезультатна і при будь-яких обставинах залишається поза ієрархією планів і цілей, які є значущими в світі роботи. Сама по собі уява не створює ніяких змін у зовнішньому світі» [103, с. 69]. Тим самим А. Щюц протиставляє світ дорослого як світ роботи, і світ дитинства як світ гри.

Досліджуючи дитинство як соціокультурний феномен, С. Щеглова виділяє 4 історичних модифікацій статусу дитинства: діти не признаються членами суспільства; діти визнаються залежними, підлеглими членами суспільства; діти мають відстрочений статус, вони лише майбутні члени суспільства; діти – рівноправні члени суспільства.

За її висновком, сучасна ситуація дитинства така, що дорослий світ не тільки враховує інтереси, потреби, очікування дітей, але і розглядає їх як свідомих агентів конструювання реальності. Сьогодні стверджується статус дитини в ролі активного діяча і повноцінного суб'єкта, співучасника процесів культурної творчості, що має власний погляд на світ, особливу мову і стиль мислення, який стверджує її особистісну позицію, повноправну зі світом дорослих людей [101, с. 88].

Своєрідність дитячого світу в його різних аспектах розкрито в роботах М. Осоріної (1905). Описуючи феноменологію дитячої територіальної поведінки і традиційні дитячі форми комунікації, настільки несхожі на дорослі, дослідник показала, що дитина вибудовує свою власну модель світу під впливом дорослої культури, за рахунок накопичення особистого досвіду, і в чималому ступені завдяки досвіду інших дітей, втіленому в елементах дитячої субкультури. В ході розвитку дитина відчуває різноманітні впливи, у першу чергу, з боку дорослих. Особливість цих впливів в більшій мірі, носить характер «лінгвізації» дитячого світу завдяки використанню в процесі соціалізації культурних текстів (колискові, казки, пестушки, примовки тощо), що моделюють світ і відносини в ньому, що виступають передумовою системи дій, які відкривають для дитини самого себе. Весь адресований дитині матеріал містить приховані соціокультурні програми, метою яких є відкриття для дитини власного «Я» і навколишнього світу [68, с. 38].

Великим соціальним мислителем постала Х. Арендт (1906–1975). Д. Мамичева, в своєму дослідженні наводить думку мислителя: «Люди, були народжені не для того, щоб померти, але, навпаки, щоб почати щось нове» [48, с. 14–15]. Зміна гносеологічної установки, що акцентує пафос народження як умову особистісного звершення і соціального здійснення, робить можливим «вихід» з філософської «тіні» теми дитинства, вона стає відкритою для тлумачення. Істина дитинства виявляється в тому, що воно служить відправною точкою «початку» суб'єкта, який може знайти своє продовження за допомогою можливості народження.

Реконструкція динаміки історії дитинства також представляється у теорії Л. Демоза. «Центральна сила історичної зміни, – пише Л. Демоз, – не техніка і економіка, а «психогенні» зміни в особистості, котрі відбуваються внаслідок взаємодій, змінюючих одне одного поколінь батьків і дітей» [21, с. 63]. Оригінальність і самобутність концепції Л. Демоза в спробі зв'язати зміни внутрішнього життя дорослого з виникненням ряду культурних практик у ставленні до дітей. Дослідником були виділені наступні способи реагування дорослих на дитину:

Перший спосіб – дитина як посудина для проекції змісту свого власного несвідомого (проектна реакція). У механізмі проекції, Л. Демоз бачить причину відсутності докорів сумління за побиття дітей, оскільки б'ють не реальну дитину, а власну проекцію дорослого або власну поворотну реакцію.

Другий спосіб – дитина виступає як заступник фігури дорослого, значимого для нього в його власному дитинстві (поворотна реакція). Поворотна реакція характеризує ставлення до дитини з позиції задоволення батьківських потреб, зокрема потреб в любові і турботі. Для даних відносини також характерне сприйняття дитини в ролі матері або батька. На думку Демоза, результат зворотній реакції – одягання дітей як «мініатюрних дорослих».

Третій спосіб – співпереживання і прагнення задовольнити потреби дитини (реакція емпатії). Емпатія характеризується емоційною зрілістю,

вираженою в потребі дивитися на дитину як на самостійну особистість, а не частину самого себе [21, с. 64].

Відповідно до зазначених способів реагування дорослих на дитину Л. Демоз поділяє історію дитинства на шість періодів, відповідно до зазначених способів реагування дорослих на дитину. Кожен період має свій оригінальний стиль виховання і форму взаємовідносин між батьками та дітьми. До таких відносяться наступні:

Стиль дітовбивства (античність до IV ст. н.е.) характеризується практиками реального і символічного інфантициду, який супроводжувався обрядами культурного витіснення новонароджених і дітей, перевіркою їх на вкоріненість у цьому світі.

Залишаючий стиль (IV – XIII ст. н.е.) – батьки починають визнавати в дитині душу, але ще властива відмова від неї: дітей віддавали в чужу сім'ю чи монастир, оточували емоційною холодністю, суворістю. Прикладом даного стилю виступає Гризельда, яка задля того, щоб довести любов до чоловіка, відмовилася від своїх дітей.

Амбівалентний стиль (XIV – XVII ст.) – дитині дозволяється зануритись в емоційне життя батьків, але вона все ще залишається носієм небезпечних проєкцій дорослих. Найпопулярнішою метафорою стає порівняння дітей з м'яким воском чи глиною, яким необхідно надати вірну форму. З'являються керівництва по вихованню дітей, в мистецтві стає популярним «образ турботливої матері».

Нав'язуючий стиль (XVIII ст.) Дитина вже в меншій мірі виступає вмістилищем проєкцій, батьки намагаються зблизитися з нею, здобути владу над її розумом, і вже за допомогою цієї влади здійснювати контроль її внутрішнього стану.

Соціалізуючий стиль (XIX – середина XX ст.) – виховання дитини полягає не стільки в оволодінні її волею, скільки в її тренуванні. Дитину вчать пристосовуватися до обставин, соціалізують.

Допомагаючий стиль (з середини ХХ ст.) заснований на гіпотезі, що дитина краще знає свої потреби на кожній стадії розвитку, ніж її вихователі. Батьки розуміють і задовольняють індивідуальні потреби дитини. В вихованні дітей не б'ють, не сварять, майже відсутні спроби дисциплінувати. Такий стиль виховання є найскладнішим, адже вимагає значних витрат часу та енергії. [21, с. 64–68].

Інша думка категорії дитинства розгортається в російській культурній традиції. У російській релігійній філософії дитинство отримує трактування в контексті ідеї святості, де аксіологія дитинства вибудовується по ту сторону індивідуальної свідомості, через його причетність до вищої волі, сакрального виміру. Саме сакральний опікун «всякого дитяти» – Христос задає хронотоп дитинства як вмістилище позачасової чесноти. Ініційований словами Христа символ дитинства, як зразка для духовного наслідування і ідеалу людини, представлений в творчості російського релігійного мислителя В. Зін'ківського: «Є щось ангельське у всякій дитині; промені вищої краси лунають із боку дітей, і це робить дитинство ідеалом людини. Слова Христа – Ми не зможемо увійти в Царство Боже, якщо не станемо як діти – мають те значення, що ми знову повинні досягти того душевного ладу, в якому панування належало б неемпіричному центру особистості» [26, с. 291].

Християнська релігія наділяла дитину найкращими, досконалими якостями: чистотою, щирістю, відвертістю, милістю. Церква висувала позицію, що всі діти є великим даром Бога батькам. Душа дитини світла, чиста, саме тому вона без особливих труднощів піддається вихованню та релігійним настановам. Ісус говорить: «Бо царство небесне належить дітям» [43].

С. Шацький зазначає, що на думку Л. Толстого (1828–1910), російського письменника, дитинство є складною філософською фазою життя людини. Він вважав, що дитина досконала від народження і виступає втіленням гармонії, святості, чистоти, щирості, краси і добра. На думку письменника, початкову гармонію та баланс кожної дитини руйнує саме життя. І саме тому важливим є

акцентування уваги на моральних якостях та їх вдосконаленні. Шацький вважав, що дитині з самого початку властиві моральні якості [96, с. 265].

І. Носко в дитячих образах у Толстого відзначає, що він перший в російській літературі показав плинну, незастигаючу речовину душі, оголив вічно дитяче, неготове, що в своїй глибині зберігає кожна людина. Дитинство не підкоряється «лінії», воно живе різноспрямовано, багатомірно, жадібно стикаючись з усім, що його оточує [62].

У творчості С. Булгакова актуалізовано інше християнське трактування дитинства: «Неміч дитини в цьому світі свідчить про силу його в Царстві Небесному, мирська безпорадність – про допомогу Божу, залежність – про вищу волю, нерозумність – про вищу мудрість. Звідси і природна невинність дитини, обтяженої часом лише загальнолюдським гріхом. Діти настільки невинні, що вони вільні від уз моральності» [13, с. 47].

Згідно В. Розанову, «немовля має позитивне в собі, тобто в ньому є не тільки відсутність гріха, а й присутність святості. І насправді, чи не помічали ви, що будинок, в який ви входите, – коли він не має дітей, – похмурий і темний, саме духовно темний, а з граючими в ньому дітьми як ніби чимось світиться, саме духовно світиться» [74, с. 161]. Отже, за В. Розановим, будинок має особливий світ тому, що він освячується дітьми. Саме немовля пробуджує почуття щойно ним залишених світів.

За думкою Л. Долинської, саме період дитинства визначає подальший розвиток та якість майбутнього життя людини загалом; серед його ціннісних ознак назвемо: щирість, чистота помислів та дій, творчо-ігрові інтенції з іманентними цілісно-позитивними векторами сприйняття, фантазійність та багато інших – знаходять своє втілення в музичній творчості композиторів. Дитинство, вважає Р. Овчарова, – це важливий період життя людини, в якому зароджуються «зерна» активності особистості та суб'єктивні цінності, переконання, які впливають на якість життєвого шляху людини [64, с. 112].

В XIX столітті в Україні відбувається оновлення та розквіт педагогіки, еволюціонує таке і тема дитинства, яка досить часто знаходить втілення в

наукових працях багатьох українських педагогів та письменників таких, як: В. Сухомлинський, К. Ушинський, О. Духнович, Т. Шевченко, І. Франко, С. Русова, М. Пирогов, та ін. О. Духнович, вважає, що навчально-виховний процес повинен відповідати віковим можливостям дитячого організму, враховувати природні схильності дітей. Духнович радить будувати педагогічний процес так, щоб діти не втомлювались, а якщо таке і трапляється, то необхідно при перевтомі змінювати види діяльності. Він говорив, що вчитель повинен перш за все навчити дітей мислити. Процес навчання та виховання має бути побудований за принципом інтерактивного спілкування, тобто активної взаємодії вчителя та учня [43].

М. Лукич відзначає, що любов та повага до дітей знайшла яскраве втілення в творчості українського письменника Т. Шевченка. «Дитина для нього – милість божа» [46, с. 19]. На думку С. Русової, у кожної людини, шлях дитинства є соціальним фактом, «бо для охорони безпорадної дитини потрібно було створити родину і родинне життя» [78, с. 177]. Дослідниця наділяла категорію «дитинство» найпозитивнішими рисами, вважала, що дитинство виступає ранком життя, і воно не має можливості бути нещасливим. С. Русова розуміла дитину як окремий організм, як з фізичної, так і з духовної точки зору. Згідно позиції дослідниці, дитина відрізняється від дорослої людини, по-перше, анатомо-фізіологічними особливостями, які постійно розвиваються та зростають. Вона не погоджується з позицією Дж. Локка про те, що дитина являє собою «чисту дошку» і переконана, що дитячий мозок «від народження має ті лінії, ті сліди, які прокладалися в людському мозкові протягом довгих століть культурної еволюції» [78, с. 179].

Аналізуючи педагогічні погляди українського письменника, філософа І. Франка, можна зауважити, що він чудово відчував дитинство. Як відзначає Д. Орехов, у творчій спадщині І. Франка вагомий ступінь займають твори, присвячені періоду дитинства, дитячій психології, багатогранному внутрішньому світу дитини. Їх умовно можна розподілити на дві групи: написані безпосередньо для дітей і про дітей. Дитинству письменник відводив

особливе трактування, для Франка, дитинство виступає цінністю, особливим значущим періодом життя, він виступав проти суворого відношення до дітей, проти покарань. Письменник пропагував права дитини на суб'єктивне, неповторне бачення світу, говорив, що дитина має право на формування культури загалом [67].

В. Сухомлинський трактує категорію дитинства наступним чином, він підкреслює, що «дитинство – найважливіший період людського життя, не підготовка до майбутнього життя, а справжнє, яскраве, самобутнє неповторне життя» [82, с. 15]. У своїх численних працях, книгах, вчений висвітлює яскравий, неповторний світ дитинства, про який пише: «А дитинство, дитячий світ – це світ особливий. Діти живуть своїми уявленнями про добро і зло, про честь і безчестя, про людську гідність; у них свої критерії краси, у них навіть своє вимірювання часу: в роки дитинства день здається роком, а рік – вічністю. Маючи доступ до казкового палацу, ім'я якому Дитинство, я завжди вважав за конче потрібне стати якоюсь мірою дитиною. Тільки за такої умови діти не дивитимуться на вас як на людину, що випадково проникла за ворота їхнього казкового світу, як на сторожа, що охороняє цей світ, сторожа, якому байдуже, що робиться там, у середині цього світу» [82, с. 8]. В. Сухомлинський достовірно розумів світ дитини, хотів донести до дорослої людини значущість дитинства, його неповторність, оригінальність. На думку В. Сухомлинського: «дитяче сприймання світу, дитяча емоційна і моральна реакція на навколишню дійсність відзначаються своєрідністю, ясністю, тонкістю, безпосередністю» [82, с. 11 12].

Значний вплив на педагогічні погляди В. Сухомлинського мав польський вчений, Януш Корчак (1878–1942 рр.). «Дитина, – писав він, – істота розумна, вона добре знає потреби, труднощі і перешкоди свого життя» [41, с. 86]. На думку Я. Корчака, зазначає Г. Різз, діти – це «уже», «зараз» люди, а не «колись там», «завтра» будуть ними. «І їх душа – світ людських цінностей, гідностей, властивостей, бажань» [73, с. 69–72]. Я. Корчак, вважав дитинство надзвичайно важливим етапом у житті кожної людини, наголошував на тому, що «дитина

вже живе, а не готується до життя завтра». Дитина самостійно знайомиться з навколишнім світом за допомогою власних спроб, які не завжди мають позитивний результат. Закликав до того, щоб дорослі схилялись перед дітьми, поважали дитинство [41, с. 105].

Світ дитинства має глибокі корені, він багатогранний і складний, містить в собі інші світи. Проблеми дитинства досліджуються у всіх областях науки: філософії та психології, соціології та педагогіці, історії, мистецтвознавстві та літературознавстві. Поняття «дитинство» вперше знаходимо у словнику з психології (за редакцією В. Войтка), в якому декілька трактувань поняття, зведені до єдиної думки. «Дитячий вік (дитинство) – це період інтенсивного фізичного й психічного розвитку індивіда, протягом якого відбувається підготовка його до життя дорослих» [71, с. 44].

Поняття «дитинства» у психологічному словнику трактується, як: перші періоди індивідуального розвитку організму (онтогенезу, від появи на світ до підліткового віку); соціокультурний феномен, в якому втілена конкретна історія розвитку індивіда [71, с. 116]. В психології, «дитинство» висвітлюють як стан, переважно позитивний, який потребує збереження як культурна універсалія, яка має відповідні інтерпретації в різних сферах культури – відмічає С. Аверинцев [2, с. 125-129].

А. Петровським та М. Ярошевським, у 1990 році, була створена наступна спроба надати точне трактування «дитинства», як життєвого періоду людини. Вчені вважають: «дитинство, це термін, що позначає початкові періоди онтогенезу – від народження до підліткового віку; психологічні новоутворення у цей період мають непересічне значення для розвитку здібностей і формування людської особистості» [72, с. 156].

В 1997 році в «Українському педагогічному словнику», С. Гончаренко визначає «дитинство» з точки зору педагогіки. «Дитячий вік (дитинство) – це період інтенсивного фізичного і психічного розвитку індивіда, протягом якого відбувається підготовка його до життя дорослих. Ця підготовка забезпечується

системою навчання та виховання і є наслідком засвоєння індивідом досвіду людства, здобутків його матеріальної та духовної культури» [17, с. 94].

Підходи стосовно трактування категорії «дитинство» здійснює Д. Фельдштейн у 1997 році в своїй монографії «Соціальний розвиток у просторі – часі Дитинства», вчений відмічає, що: дитинство (в загальному розумінні) – сукупність дітей певного віку, які являють собою певний контингент суспільства, так званий «переддорослий». В вузькому розумінні, дитинство – являє собою послідовність ступенів дорослішання дитини. В даному трактуванні, дитинство виступає станом до «дорослості». Дитинство є об'єктом впливу Дорослого світу на світ Дитинства. Дитинство – особливий цілісний соціокультурний феномен, який має складні функціональні зв'язки з оточуючим світом і для якого зберігаються усталені закономірності розвитку, важливим є ставлення Дорослого співтовариства до Дитинства, можливостей інтерактивної взаємодії з ним [84, с. 9-12].

К. Ісупов, визначає «Дитячість – як категорію антроподіцеї, естетики і філософії мистецтва, що представлена як сконцентроване вираження чистоти, благородства, життєрадісності, довірливості» [29, с. 158]. Характерною рисою світу дитячості є відсутність наперед встановленого вертикального чи горизонтального порядку. На його думку, виникнення і розвиток нових «стебел» – видів, форм дитячості можуть бути у всіх напрямках у будь-який період життя людини і мати спонтанний характер.

«Дитячості» не відомі особистісні пристрасті та претензії. Дитяче світобачення безпосереднє і прозоре: воно сприймає все навкруги, як втілення різнохарактерності, багатобарвності життєвого досвіду. Позбавлене пафосу, дитяче сприйняття світу тому і є переважно позитивним. Наприкінці ХХ ст. німецькими психологами дитячість була розглянута як феномен індивідуальної і суспільної втечі від самотійності, відповідальності, незалежності. Даний феномен був характерним і для індивідів, й для суспільств (народів, мас); на думку дослідника, він може з'явитися сам собою у процесі розвитку певного

суспільного організму, а також бути модусом, що накладається на нього ззовні [49].

В контексті культури дитячість розглядається як своєрідний позитивний стан творчої людини. На думку мистецтвознавців, крізь призму дитячості з'являється інший, більш ширший погляд на світ високого мистецтва (поезії, музики, живопису). Дитячість втілюється в різних сферах культури саме через принцип довіри. Згідно позиції вчених, дитячість у такому розумінні стає необхідною умовою повноцінного існування і функціонування суспільства, однією із сутнісних ознак творчої особистості. Дитячість є загальнокультурним феноменом, який включає здатність до несподіваних інтенцій і свободи самоактуалізації [18].

Дитячість – це свобода від стереотипів і норм дорослості, свобода самовираження. Це здатність дивуватися світу і бачити в звичному несподівані і незвичайні смисли. Дитячість можна визначати як один з сутнісних ознак творчої особистості [18].

Історичний аналіз дав можливість виявити, як змінювалось відношення до дитини, теми дитячості в цілому. На сьогоднішній день існують різноманітні визначення поняття «дитячості». А. Богуш визначає категорію дитинства наступним чином: «Дитинство – це період народження і становлення особистості з її майбутніми духовними і моральними цінностями, період пізнання соціуму і її величності Людини; відкриття дитиною царини життя на планеті Земля в усьому його розмаїтті, з усіма позитивними і негативними проявами; це перші кроки навчання; це жадоба знань, це перші радощі, перші розчарування і перші сльози. Це нарешті фундамент становлення громадянина і патріота своєї країни» [12, с. 14–19].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що у науці відношення до дитинства змінювалось протягом століть від погляду на дитинство як своєрідний формуючий період, в якому закладаються основні риси особистості – до розуміння дитинства як перехідної фази, яка не залишає помітних слідів у наступних періодах життя людини.

1.2 Розвиток дитячої тематики в творчості західноєвропейських композиторів XIX ст.

Аналіз композиторської творчості у період XVII–XIX століть дав можливість прослідкувати розвиток дитячої тематики від творів для дітей (дитячого виконання) до виникнення особливої області – семантики «дитячості». Втілення дитячої тематики можна знайти в творчості Й. С. Баха в інструментальних творах, написаних композитором для власних дітей. До них віднесемо цикли «Маленьких прелюдій та фуг», «Інвенції та симфонії» (так названі триголосні інвенції), п'єси танцювального характеру.

У творчій спадщині Й. С. Баха можна знайти різноманітні твори, як серйозні з глибоким змістом, так і легкі етюди, призначення яких полягає в тому, щоб навчити грі на різноманітних інструментах. Для творів, які були призначені для дитячого виконання, композитором були знайдені специфічні риси, в них можна відмітити лаконічне і яскраве поєднання образу і легкого звуку, здатного доторкнутися до душі дитини, розкрити в музиці особливу красу та гармонійність. Композитор створював музику спеціально для власних дітей, тому вона відрізнялась не тільки художністю та виразністю, на цьому репертуарі у дітей повинні були розвинути музичні здібності (музичний слух, пам'ять, почуття ритму), навички володіння інструментом, музичне сприйняття і здатність розуміти істинне значення краси в житті людини.

Кожен музичний твір приховує за певним набором звуків глибокий зміст, який торкається не тільки вуха, розуму слухача, але і його душі. При створенні дитячих творів, композитор так само серйозно втілює в них сенс, як і в серйозні класичні твори, призначені для дорослих виконавців. Приховане значення дитячих творів Йоганна Себастьяна могли зрозуміти і відчувати тільки діти і підлітки, якщо вони були досить здатні, щоб знайти в музиці композитора ту таємничу світлу казку, яку він з любов'ю вкладав в композицію.

Найвідомішим дитячим твором Баха є сюїта «Жарт», для флейти і струнних. Цей твір ніби втілює все те, що хотів донести композитор дітям.

Легке, ніжне, переливчасте звучання флейти, урочистий сріблястий дзвін струнних інструментів, мелодія повітряна, вона викликає до життя казкові образи, доступні в повній мірі тільки дитячій, незатьмареній уяві.

Значний репертуар з інструментальних творів Й. С. Баха, спочатку призначений для його дітей і коханої дружини, потім став основою світової класики. Працюючи в співзвуччі зі своєю другою дружиною, яка ретельно переписувала майже всі твори, створені Йоганном Себастьяном, композитор створив «Нотний зошит Анни Магдалени Бах». Цей цикл містив серію композицій, побудованих просто і геніально. «Нотний зошит» дозволяв Магдалені, а також їх дітям, осягати секрети музики та технічно удосконалюватися. З одного боку, ці п'єси повинні були надати перші виконавські навички, з іншого – розвинути музичні здібності і здатність розуміти істинне значення краси музичного звуку та естетичне ставлення до мистецтва. На думку дослідників, не всі твори у цьому циклі належать Й. С. Баху, є твори, написані К. Ф. Е. Бахом (сином композитора), Ф. Купереном, К. Петцольдом, Й. Хассе, Г. Бемом [42, с. 8].

«Нотний зошит Анни Магдалени Бах» (датується 1725 роком) призначався для домашнього музикування і навчання дітей грі на інструменті. При розгляді «Нотного зошита» ми знайдемо тут приклади транспонування, завдання на гармонізацію. Так в «Пісні Фа мінор №12» були записані тільки верхній і нижній голоси, а учневі пропонувалося самому доповнити середні голоси. Завдання такого роду розвивали творчі здібності учня. «Хорал» Сі мінор №39 був записаний в 4-х ключах, і учні Баха знали, що це сопрановий, альтовий, теноровий. Увійшов в цей зошит і вокальний твір «Речитатив і арія», що сприяло розвитку навичок акомпанементу і ансамблевої гри.

Аналіз п'єс дав можливість дійти висновку, що у «Нотний зошит» увійшли найбільш основні музичні жанри – це близькі, зрозумілі дітям танці, марші, пісні (арії) – три кити, про які говорив Д. Кабалевський, на яких будується вся музика. На сьогоднішній день, «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» користується величезною популярністю в багатьох музичних школах

різних куточків планети, і виступає незамінним посібником для навчання дітей грі на інструменті. Бах прагнув надати власним дітям хорошу, ґрунтовну музичну освіту, і це прагнення втілювалось створенням одного з найпопулярніших підручників музики, яким користуються у всьому світі [38].

Особливе місце в клавірній творчості композитора займає цикл «Добре темперований клавір». Як і «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», «Клавір» був створений, щоб допомогти дітям композитора освоїти його улюблений інструмент. Даний цикл із 48 прелюдій та фуг на всі наступні століття став зразком для навчання піаністів. Всі відомі композитори ХІХ століття, від Моцарта до Рахманінова, з теплом відгукувалися про «клавір», цей збірник увійшов до програми більшості музичних шкіл, багато геніальних піаністів ХІХ–ХХ століть розпочинали своє «знайомство» зі світом музики вивчаючи саме «Клавір» і граючи фуги Баха. Нотний зошит Анни Магдалени Бах і «Добре темперований клавір» стали подарунком Йоганна Себастьяна Баха дітям, які хотіли не тільки навчитися розуміти музику, але і створювати її. Дані збірки демонструють не тільки бахівські принципи навчання грі на клавирі, але й враховують особливості дитячого мислення, психології, тобто ті особливості, які пов'язані з образно-емоційним розвитком дитини.

Твори для дітей можна знайти і в творчості Муцціо Клементі (відомі збірки сонатин і варіацій для дітей), й серед клавірних творів Карла Черні (написав етюди і вправи для юнацтва) і багатьох інших, але значний поворот у розвитку дитячої тематики зіграли композитори-романтики.

Визначним етапом в розвитку дитячої тематики у західноєвропейській музичній культурі, на думку вчених (О. Самойленко, І. Солертинський, Б. Яворський та інші), було ХІХ століття. Саме в цей час відбуваються серйозні світоглядні зміни. ХІХ століття в західноєвропейському музичному мистецтві прийнято називати добою романтизму. Майже все нове, що було створено в філософії, літературі, музичному мистецтві цього часу, ототожнюється з цим естетичним напрямом, що прийшов на зміну класицизму ХVІІІ століття, ставши відомим під назвою «романтизм».

В епоху романтизму музика посіла першорядне місце в системі мистецтв. Це пояснювалось її специфікою, яка дозволяла найбільш повно відобразити душевні переживання за допомогою всього арсеналу виразних засобів. Згідно думки С. Зенкіна, романтизм як напрям у мистецтві, що зародився в Європі на початку дев'ятнадцятого століття, став своєрідним протиставленням класицизму. Романтизм дозволив слухачеві проникнути в чарівний світ легенд, пісень і сказань. Провідний принцип даного напрямку – протиставлення (мрія і повсякденність, ідеальний світ і повсякденність), що створювались творчою уявою композитора [25, с. 114].

В романтизмі відбулись значні зміни в мистецтві. Це проявилось у відступі від усталених канонів і правил, навіть стосовно жанрів. Одночасно, у мистецтво, за Б. Яворським, стали проникати психологічні спостереження та зображення «ситуацій у природі», але «не як це було раніше (у Кунау, І. С. Баха, у клавесиністів), а як пов'язані зображальні самостійні завдання» [105, с. 135]. О. Чеботаренко відмічаючи особливості зображення природи романтиками у незвичних або негативно-фантастичних ситуаціях, зазначає, що за В. Медушевським, романтичне мистецтво цікавить не світ, але погляд на нього художника [50].

На думку вчених, стиль романтизм призвів суттєвого оновлення світогляду і появи нових літературних жанрів – балади, ліричної пісні, романсової лірики, історичних романів, драм та інших. Вперше композитори-романтики звертаються до явища програмності, яка значно конкретизує музичні образи. Відмічається в оперному жанрі розвиток лейтмотивної системи, тяжіння до наскрізної драматургії; в симфонічному жанрі простежується тенденція до запровадження великих складів оркестру. Особливого значення набуває жанр мініатюри (прелюдії, програмні твори малої форми).

Значно оновлюється в романтизмі образна сфера. У порівнянні з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості. В XIX столітті, як ніколи раніше,

усвідомлення власного «Я» забарвлює особливим колоритом всі музичні висловлювання епохи, всі світовідчуття художника. Тема кохання займає досить вагоме місце, саме цей душевний стан глибоко відображає глибини та нюанси досить складної психіки людини. Дана тема не обмежується мотивами кохання в прямому сенсі цього слова, вона ототожнюється з самим широким колом явищ. Особливе місце в ліриці романтиків займають образи природи, що втілюються у творах у вигляді «ліричної сповіді». Композитори протиставляють образи природи душевному стану людини, насичуючи відтінками дисгармонії, мальовничості й натхненності.

Тема фантастики стала яскравим відкриттям романтиків. В творах композиторів-романтиків створюється своєрідна казково-фантастична сфера героїв, яка втілюється за допомогою різноманітних елементів музичної мови (Моцарт «Чарівна флейта» – Цариця ночі). Особливо передається романтиками сфера фантастики – від витонченої скерцозності, народної казковості («Сон у літню ніч» Мендельсона, «Вільний стрілець» Вебера) до гротеску («Фантастична симфонія» Берліоза, «Фауст-симфонія» Ліста). Часто тема фантастики поєднується з образами природи – відмічає В. Конен [39, с. 33–35].

Серед загальних естетичних принципів, культурологічних домінант творчості романтизму, вчені відмічають наступні: містичне відчуття; тему самотності; сферу казково-фантастичних героїв; протиставлення явищ природи душевному стану людини; сферу кохання як шляху пізнання таємниці буття; інтерес до внутрішнього світу; відхід від канонів у творчості. Особливе місце відводиться почуттям, розум відходить на другий план; незвичайний герой завжди діє у незвичайних обставинах (розчарований, самотній – спустошений життям, пасивний; з другого боку – бунтар, що завжди протестує); простежується любов до різноманітних сюжетів минулого часу, інтерес до віддалених країн; пошуки ідеалу; відкриття краси народного мистецтва – казок, пісень, легенд та переказів; незадоволення суспільним ладом, конфлікт особистості з оточуючим світом [56].

Всі ці аспекти створили міцний фундамент для втілення дитячої тематики, але вже на новому рівні. Романтизм вперше вводить в мистецтво культ дитини і культ дитинства. «З романтиків починаються діти, яких цінують самих по собі, а не в якості кандидатів у майбутні дорослі», – писав Н. Берковський [9, с. 102]. На думку дослідників, для романтиків характерно широке тлумачення поняття дитинства: вона означає не тільки пору в житті кожної людини, але й ширше – людства в цілому. Це пора простодушності і щирості, зоря майбутнього людського суспільства, вільного від гніту і нерівності.

Музика для дітей займає важливе та особливе місце в музичній культурі композиторів-романтиків. Згідно з думкою Є. Чорної, «дитяча музика (музика для дітей та про дітей) представляє собою систему жанрів, відбір яких здійснюється на конкретно-стильовому рівні, із врахуванням індивідуального стилю автора, який живе у визначену епоху, та враховує національні особливості мови, що керується традиціями дитячої музики як багатовікової сфери музикування, для музичного мистецтва усіх часів та народів – однієї з поконвічних тем» [93, с. 182]. Ми розуміємо поняття «жанру» як цілісний типовий проект, канон, з яким співвідноситься конкретна музика. За Є. Назайкінським, жанри – це «історично сформовані стійкі типи, класи і види музичних творів, розмежовані по ряду критеріїв, основними з яких є: конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); умови і засоби виконання; характер змісту і форми його втілення» [57, с. 94]. Трактуючи жанр як «багатоскладову генетичну структуру, своєрідну матрицю, по якій створюється те чи інше художнє ціле», дослідник чітко виявляє відмінність жанру від стилю, також пов'язаного з генезисом. Якщо слово стиль відносить нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, з якої генетичної схеми формувався, народжувався, створювався твір, адже для композитора жанр є свого роду типовий проект, в якому передбачені різні сторони будови і задані нехай гнучкі, але все ж певні норми [57, с. 94–95].

Поява нових тем і образів вимагала від романтиків розробки нових засобів музичної мови й принципів формоутворення. В романтичній музиці панувала індивідуалізація мелодики і впровадження мовних інтонацій, інтерес до тембрової й гармонічної палітри музики. Вчені відмічають значне оновлення жанрової палітри, в музиці романтизму відбулися істотні зміни в системі жанрів. Якщо композитори класицизму були прихильниками симфонії, сонати, опери та інструментальних концертів, то романтики активно розробляли жанр ліричної мініатюри, відкривали необмежені можливості для вираження найпотаємніших почуттів і рухів людської душі. Еволюція образної сфери, деталізації психологічного стану, портретності, зумовила звернення до жанру фортепіанної і вокальної мініатюри. Нескінченна мінливість і контрастність вражень людини на життєвому шляху, втілюється у вокальних і фортепіанних циклах Ференца Ліста, Йоганнеса Брамса, Роберта Шумана, Франца Шуберта та інших [54].

Дитяча тематика набуває розквіту з її особливим світосприйняттям та колом образів. Вчені відмічають, що поряд з творами для дітей (дитячого виконання) з'являються твори, які висвітлюють складний та багатоплановий дитячий світ очима дорослого. Тема дитячості знайшла своє яскраве втілення у фортепіанних творах Р. Шумана. В історії музики, він одним з перших втілює дитячі образи в фортепіанних творах. У фортепіанній творчості Р. Шумана тема «дитячості» втілена досить різноманітно та глибоко, композитор значно ускладнює семантику дитячості, вносить складний психологічний аспект. В його фортепіанних творах висвітлюється нова галузь, нове бачення дитячої тематики. Феномен дитячості в музичних творах виступає вже не просто ігровим початком, розвитком технічних можливостей та слуху музиканта, твори для дітей набувають особливих рис.

С. Шацький відзначає, що композитор відображує складний та багатогранний психологічний світ дитини, але очима дорослої людини. Світ дитинства характеризується як найчистіша частина культури. Р. Шуман високо цінував духовне багатство, цнотливість і цілісність душі дітей, вважав, що

«у кожній дитині прихована дивна глибина» [96]. Аналіз фортепіанних творів Шумана виявив, що композитор писав як твори для дітей (дитячого виконання – «Альбом для юнацтва»), так і твори, в яких розкриваються психологічні аспекти світу дитини – семантика дитячості як феномен культури, як особливий знак людських відносин зі світом («Дитячі сцени»).

Таким чином, можна прослідкувати еволюцію дитячої тематики від творів, створених для дитячого виконання (Й. С. Бах) до виникнення особливої, досить складної та різноаспектної специфічної області в музичній культурі. Музичним матеріалом для аналізу послужили альбоми, в яких тема дитинства відзначилась найбільш чітко та повно – «Альбом для юнацтва» (як музика для дітей) та «Дитячі сцени» (як світ дитини очима дорослого).

Фортепіанний цикл «Дитячі сцени» – це погляд дорослого на зворушливий світ дитини з його страхами, переживаннями і радощами. П'єси з цього циклу входять в репертуар не тільки учнів, які мають вже серйозний виконавський досвід. Висока художня цінність робить їх привабливими і для зрілих музикантів, які нерідко включають цикл у свої сольні концерти. Історія виникнення цього твору викладена в листі Шумана його дружині Кларі від 17 березня 1838 р.: «Я дізнався, що фантазію ніщо так не окриляє, як ностальгія і туга по чому-небудь; саме так було зі мною в останні дні, коли я чекав твого листа і навігадував цілі томи – дивного, божевільного, дуже веселого – ти широко відкриєш очі, коли зіграєш це; взагалі, я здатний зараз часом розірватися на шматки від музики, що звучить в мені. – І не забути б мені все, що я написав. То був наче відгомін слів, які ти мені якось написала: «Часом я можу здатися тобі дитиною, – коротше кажучи, я був окрилений і написав тридцять маленьких кумедних речей, з яких відібрав близько дванадцяти і назвав Дитячими сценами. Ти зрадієш їм, але, звичайно, повинна будеш забути про себе як про віртуоза. Там такі назви, як Лякання, У каміна, Гра в піжмурки, Просяче дитя, Верхи на паличці, Про чужі країни, Забавна історія і т. д., чого там тільки немає! Загалом, там все очевидно, і до того ж всі п'єси легко

наспівувати» [99]. Дана цитата наведена нами повністю тому що має дуже важливе значення для пізнання світу, втіленого у творах композитора.

Досить ретельний аналіз цього циклу приводить Г. Лазанчина. Кожна з п'єс циклу має програмний заголовок. На думку дослідниці, більшість з них асоціюються з дитинством, зі світом дитини: «Забавна історія», «Верхи на паличці», «Гра в жмурки», «Засинаюча дитина», «Лякання». Однак інші назви – «Майже серйозно», «Поет говорить» – змушують згадати про те, що перш за все композитор говорить від свого імені, розповідає про свої думки, мрії, спогади [44, с. 1225–1226].

Всі п'єси циклу можна розподілити на дві групи: ліричну та ігрову сфери. Перша п'єса циклу – «Про чужі країни і людей» – вводить в ліричну атмосферу. Її світла мелодія з незвичною яскравою гармонією втілює образ ваблячої дитячої мрії. Інша образна сфера «Дитячих сцен» – характеристичні п'єси: п'єси – ігри «Верхи на палиці», «Гра в жмурки», похмурі, таємничо-мерехтливі інтонації «Лякання». Заключна п'єса циклу – «Поет говорить» – сприймається як своєрідна авторська післямова, котра вносить підсумок перегортанню сторінок минулого. За словами Г. Лазанчиної, на прикладі цього циклу можна побачити, як Р. Шуман розумів ідеал музичного та естетичного виховання дитини, що протягом всього циклу змінюється, проходячи різні етапи свого формування. Ми приєднуємось до думки дослідниці, що у поетиці циклу головну роль відіграють образні мотиви плину часу та етапів життя людини [44, с. 1225–1226].

У 1948 році з'являється збірка нового типу, де зі звичними назвами: «Маленький етюд», «Маленький канон» зустрічаються п'єси з незвичайними назвами «Веселий селянин», «Сміливий вершник», «Сирітка». Цей збірник називався «Альбом для юнацтва» Роберта Шумана. «Альбом для юнацтва» в порівнянні з попереднім циклом декілька інший в образному і композиційному плані. Це пов'язано з новою проблематикою творів (юнацький вік видається більш значущим етапом дорослішання), а також визначається його складовим характером і наявністю певного наскрізного сюжету (ідея мандрівництва, зміна

п'єс року). Програмні і яскраві за характером п'єси відразу полюбилися дітям. Композитори того часу рідко писали п'єси, в яких розкривали психологію дитини. Р. Шуман і в цьому був новатором. Він, багато часу займаючись зі своїми малюками: читаючи книги, граючи на фортепіано, імпровізуючи фантастичні історії, задумався про створення спеціального збірника дитячих п'єс. Невеликий твір, скомпонований до дня народження старшої доньки, поклав початок «Альбому для юнацтва», завершений у вересні 1848 року. Спочатку він був названий «Різдвяний альбомом для дітей», а в другому виданні – «Альбом для юнацтва» і вийшов з додатком знаменитих «Життєвих правил для музикантів».

На основі аналізу п'єс з циклу «Альбом для юнацтва» можна говорити про сміливі новаторські риси в гармонії, ритмі, піаністичному викладі і програмному змісті. У п'єсах збірника Шуман відобразив світ дитини: його інтереси і враження, радощі й прикрощі. Композитор тонко відчував особливості дитячої природи, які зміг у своїй музиці втілити та відтворити життя таким, яким воно є в уявленнях і відчуттях дитини, з позицій дитячого сприйняття і розуміння. У Р. Шумана музичний зміст завжди знаходився в єдності з літературною програмою. Назва кожної п'єси точно відповідає музиці «Альбому». Композитор вважав, що назва п'єси відкриває виконавцю зміст і направляє увагу за певним руслом. У «Альбомі для юнацтва» написана музика для дітей різного віку. Таким чином, Шуман створює умови для розвитку музичних здібностей маленьких любителів музики, готує їх до сприйняття більш складних п'єс, але вже у старшому віці.

«Альбом для юнацтва» можна умовно поділити на дві частини. Для учнів молодшого шкільного віку створена перша частина Альбому. Друга частина – для старших учнів. Однак, композитор не скрізь дотримується принципу розташування п'єс по зростанню складності. Такі мініатюри першої частини збірки як «Марш солдатиків», «Бідний сирітка», «Мисливська пісенька», «Сміливий наїздник», «Народна пісенька», «Веселий селянин», «Сицилійська пісенька», «Пісенька женців», з великим задоволенням виконуються дітьми

молодшого віку. П'єси «Дід Мороз», «Май, милий май», «Маленький етюд», «Весняна пісенька», «Маленький ранковий мандрівник», що також входять в першу частину «Альбому», виконуються більш старшими учнями.

Та ж картина спостерігається і в другій частині збірника. «Маленький романс», «Сільська пісня», «Пісня Женців» – для дітей молодшого віку. Старшими школярами найбільш часто виконуються дві п'єси без назви: №21 і №26, «Вершник», «Відлуння театру», «Спогад», «Незнайомець», «Весняна пісня», «Міньйон», «Матроська пісня», «Північна пісня» та інші. А такі «перлини» збірки, як п'єса F-dur (№30), «Шехеразада», «Час збору винограду – веселий час», «Зима» I і «Зима» II, «Маленька fuga» можуть виконуватися випускниками шкіл.

Цікавою є сюжетна лінія Альбому, де Шуман ніби створює ідеальний образ стосовно виховання дитини, яка мандруючи сторінками альбому, ніби зростає на наших очах і поетапно проходить сходинки становлення особистості. В методичному плані це виступає новаторством. Таким чином, в даному циклі чільна роль належить образним мотивам плину часу та етапам життя людини загалом.

На думку дослідників, різдвяна атмосфера в «Альбомі для юнацтва», обумовила риси автобіографічності. Альбом містить п'єси без назв, а також портрети друзів композитора – Клари Шуман, Фелікса Мендельсона, Ліди Бенденман, Генриетти Рейхман, Нільса Гаде. Риса автобіографічності передаються через жанрову програмність. Важливе значення у створенні Альбому, відіграв переїзд Шумана у Дрезден, де Вагнер очолював оперу. Це сприяло наявності в циклі великої кількості вокальних форм та жанрів. У 1847–1850 Шуман видав «Театральну записну книжку» з власною критикою, відносно відвіданих ним Дрезденських опер [14].

«Альбом для юнацтва» Р. Шумана містить 43 фортепіанні мініатюри. У своєму дослідженні, О. Чеботаренко, виявляє наявність двох основних образних сфер: сфери дії (якій властиві, гра у широкому сенсі, контрастність, драматизм – образ Флорестана); протилежної сфери лірики та психологічних

станів (зосередженість на внутрішньому світі – образ Евсебія). Кожна із сфер, на думку дослідниці, має стійке коло жанрів: для флорестанівських образів характерно використання жанрових рис *токати, скерцо, етюд, маршу, полонезу, мазурки*; для сфери Евсебія – *арії, арієти, романсу, елегії, вальсу, менуету* та інших. Але всі вище перераховані жанри, завдяки композиторській стилістиці та у різних контекстах, набували оригінальних рис, що проявилось у фортепіанному циклі [90].

При дослідженні особливостей програмності в музиці, О. Чеботаренко визначила, що всі п'єси мають характерні образи і жанрову програмність та запропонувала наступну жанрову типізацію:

- жанрові п'єси («Мелодія», «Пісенька», «Хорал», «Народна пісенька», «Сицилійський танець», «Маленький етюд», «Маленький романс», «Пісня італійських моряків», «Північна пісня», «Пісенька у формі канону», «Маленька fuga», «Солдатський марш»);

- зображення картин природи («Зима», «Весняна пісенька»);

- зображення сільських сцен («Веселий селянин», «Пісенька женців», «Урожайна пісенька»);

- психологічні замальовки («Сміливий вершник», «Чужоземець», «Бідний сирітка», «Перша втрата», «Новорічна пісня»);

- фантастичні та казкові образи («Дід Мороз», «Шехеразада») [90].

О. Чеботаренко відмічає, що стилістичний аналіз п'єс циклу виявив розширення та поглиблення семантичного кола завдяки різноманітним виконавським засобам та характерним композиторським прийомам. Елементи поліфонізації та поліжанровості виявлено у №1 «Мелодії», її співучість та кантиленність посилено поліфонічним мелодизованим супроводом, в якому можна відчувати поєднання пісенно-аріозних жанрових рис з рисами колискової. Особливий психологічний колорит п'єси додають мажорний лад, тиха динаміка і використання середнього регістру [90].

Марш, який отримав досить стійких жанрових рис в творчості Людвіга ван Бетховена, в музиці Р. Шумана розширив свої семантичні межі у

№2 «Солдатський марш». Завдяки використанню композитором дводольного розміру, середнього регістру та аскетичної фактури, створюється світ активних хлопчачих ігор. Таким чином, нові стилістичні риси представляють марш у «зменшеному» вигляді (метро-ритмічному, фактурному, регістровому).

Більш ускладнено, завуальовано, специфічно, згідно позиції О. Чеботаренко, виявляється жанрова програмність у творах з програмними назвами. Наприклад, у №6 «Бідна сирітка» композитор, з одного боку, використовує риси маршу (рівномірний повільний рух восьмих у дводольному розмірі нагадує маршову ходу), але, з іншого – тиха динаміка («*p*») зі специфічними штрихами (стакато під лігою) та низхідна секундова інтонація – втілюють образ сумний та жалібний.

У №7 «Мисливська пісенька», аналіз виявив поєднання жанрових рис маршу, тарантели і токати, кожен з яких має своє визначене семантичне коло. Вказаний автором швидкий темп, використання квартових інтонацій, що повторюються, рух по звуках тризвуків, яскрава динаміка – всі ці риси посилюють в музиці п'єси палкий та бадьорий характер (сфера флорестанівських образів). Дані стилістичні засоби можна знайти й у наступному номері «Веселий вершник».

Поєднання маршових і танцювальних рис з мелодичністю та пісенністю втілено у №10 «Веселий селянин, що повертається з роботи». Даний твір відрізняється використанням поліпластової фактури – гомофонно-гармонічний склад посилено у кульмінації твору, де мелодія проводиться в унісон та в інтервали в обох руках в різних регістрах, а акомпанемент розташовано в середині фактури, що додає об'ємність звучанню. Аналіз жанрової специфіки виявив, що композитор в мелодії поєднав жанрові риси пісні та маршу (в акомпанементі з елементами танцювальності), що створило образ багатоплановий та яскравий.

Особливе значення, на думку дослідниці, має п'єса «Дід Мороз», в якій Р. Шуман створив яскравий, контрастний та казковий образ. Слухач мовби поринає у світ гофманівських героїв. Композитор поєднав жанрові риси маршу,

токати у крайніх частинах та лірико-пісенні у середньому розділі. Завдяки такій жанровій програмності семантичні межі поширюються та поглиблюються в крайніх розділах завдяки яскравій динаміці («*f*», «*ff*», акценти), унісонному викладу мелодії, дводольному розміру, використанню зменшених септакордів – образ народжується досить драматичний, фантастичний та зловісний.

В середньому розділі панує інша сторона фантастичної образної сфери, але похмурий колорит залишається; його посилюють такі засоби виразності, як: використання тихої динаміки («*p*»), що несе таємничість; проведення мелодії у низькому регістрі на фоні фактури у середньому регістрі та інші. Розкриття даної образної сфери продовжено у №29 «Чужоземець» (II частина Альбому). У даному творі композитор підкреслює маршову жанрову основу, але дводольний розмір надає мелодії риси аскетизму та драматизму. Октавно-акордовий склад фактури створює образ з рисами жорсткості, категоричності, підкреслено-німецької стильової характерності. В середній контрастній частині всі наступні риси посилено, але завдяки динамічному протиставленню («*pp*» – «*ff*») відкриваються й зовсім інші образні сфери.

Цікава жанрова програмність втілена у №31 «Військовій пісні», Композитор поєднує жанрові риси маршу з танцювальною тридольністю (прихована скерцозність), що надає образу легкість та виразність. Мелодія рухається висхідними інтонаціями, викладеними або в унісон, або в акордовому складі. Використання гучної динаміки, акцентів, швидкого темпу надають образу активного, рішучого характеру (флорестанівська сфера).

Чудовим прикладом тонкої лірики є №32 «Шехеразада». На думку О. Чеботаренко, перед слухачем розкривається унікальний мрійливий евсебієвський світ. Виявлено наявність жанрових рис пісні, хоралу, колискової. Аналіз виявив використання елементів контрастної поліфонії, коли мелодична лінія (що рухається крупними тривалостями) «оплітається» підголоском (звучить восьмими тривалостями). Тиха динаміка, насиченість ускладненими гармоніями та дуже повільний темп додають образу ілюзорності і таємничості. Продовжує розвиток цієї образної сфери №38 «Зима». Це психологічна

замальовка, яка через зображення природи втілює особливий психологічний стан та відчуття самотності. Образу сприяють досить повільний темп, тиха динаміка, чотиридольність (маршовість), акордовий склад фактури (хоральність). Мелодія постійно переривається паузами, в ній привалюють низхідні інтонації зітхання. Це один з найтрагічніших номерів Альбому.

Важливе місце Шуман відводив музиці Баха, про це свідчать такі номери, як: «Хорал з фігурацією», «Маленька фуга», «Пісенька у формі канону», «Хорал» – в них можна відчутти стилізацію музики великого кантора. Згідно з думкою О. Чеботаренко, можна говорити про те, що в «Альбомі для юнацтва» Р. Шуман відобразив власні ідеї щодо музично-естетичного виховання дітей, які були сформульовані у «Життєвих правилах музиканта» [100]. Саме знайомство з культурою та мистецтвом різних країн, на його думку, сприяло всебічному розвитку дітей (серія п'єс у дусі німецьких народних пісень, «В дусі сициліани», «Пісня італійських моряків», «Північна пісня»).

Аналіз виявив використання всіх типів та різновидів програмності в музиці циклу. Композитор не тільки постійно звертався до визначених жанрових прототипів, таких як: марш, пісня, романс, скерцо, токато, сициліана, хорал, фуга, канон і т. і.; він по-різному поєднував їх характерні жанрові риси, що підкреслює важливість жанрової програмності. Так, поліжанровість, з одного боку, приводить до поширення та поглиблення семантичного кола; з іншого – стає важливим стилістичним композиторським прийомом.

В цілому, можна говорити про те, що діти при виконанні фортепіанних п'єс з «Альбому для юнацтва» оволодівають виконавськими навичками і знайомляться з жанрово-стильовими та стилістичними особливостями композиторської поетики – даний цикл є першим щаблем у сходінках до більш складних фортепіанних творів Р. Шумана.

Таким чином, можна виділити наступні характерні риси втілення семантики дитячості на прикладі творчості Р. Шумана: наявність двох образних сфер – ігрової та ліричної, яким притаманні позитивність, щирість, чистота, мрійливість, особливе гармонійне, світле світосприйняття, радість, яскравий та

різноманітний ігровий початок; вагоме місце займають казкові та фантастичні образи. Для відображення даних рис композитор використовує визначені жанри, які стають провідниками конкретних образних рис. Так, ігровий початок передається завдяки використанню: токати, скерцо, вальсу, маршу, польки, тарантели. Протилежний – ліричний зміст передається завдяки таким жанрам, як: колискова, романс, пісня, арія, арієта, вальс, елегія, менует.

При зображенні того чи іншого образу, композитор використовує визначені виконавські прийоми. Так, характерними засобами виразності (стильовими рисами) ігрової сфери є: швидкі темпи (*Allegro, Vivo, Presto, Accelerando, Adgitato*), яскрава контрастна динаміка (від *piano* до *fortissimo*), різноманітні штрихи (*nonlegato, staccato, marcato, grave*) та акценти.

Лірична сфера передається через використання повільних темпів (*Largo, Lento, Adagio, Andante, Moderato*), тихої динаміки (*pianissimo, piano, mezzo piano, mezzo forte*), різноманітні штрихи кантиленного звучання (*legato, tenere, largo*). Для ліричних п'єс характерно: плавність звучання, гнучка динаміка, інтонаційна витонченість та виразність, ліричність, наявність великих ліг-об'єднання фраз, неконтрастний динамічний план, неквапливий, розмірений ритм (переважно восьмі та чверті), повільні темпи, авторські ремарки стосовно виконання: «*cantabile*», «*con dolcherezza*», «*calando*», «*dolce*».

Особливе місце займає використання прийому поліжанровості в творах Р. Шумана. Чим складніше образ, тим різноманітнішим є його жанровий зміст. У творчості Р. Шумана яскраво розкривається світ дитинства з усіма його рисами та особливостями. Таким чином, у п'єсах збірника Р. Шуман відобразив різноманітний та складний світ дитини: його інтереси і враження, радощі й прикрощі. Шуман тонко відчував дитячу натуру і зміг у своїй музиці відтворити життя таким, яким воно є в уявленнях і відчуттях дитини, з позицій дитячого сприйняття і розуміння.

1.3. Особливості семантики дитячості в творчості західноєвропейських композиторів ХХ ст.

На зміну епохи романтизму приходить мистецький напрям імпресіонізм, який був прихильником абсолютно нового, оригінального погляду на мистецтво, протилежного реалізму та неокласицизму. З французької «impression» – перекладається як враження. Основним завданням митця виступає відтворення суб'єктивного бачення, створення неповторного враження, якому під силу надихнути спостерігача. Головну роль відіграє безпосереднє враження або мінлива ситуація, яка відбувається в певний момент часу, надзвичайно вражаючи внутрішній світ митця.

У музичному мистецтві також набули яскравого вираження риси імпресіонізму. Ціла плеяда композиторів-імпресіоністів Франції – Моріс Равель, Клод Дебюссі, Флоран Шмітт, Поль Дюка, втілила дані риси у своїх фортепіанних творах. Елементи імпресіонізму розвивалися у музичній культурі Іспанії (М. де Фалья), Італії (О. Респігі), Великобританії (С. Скотт), Польщі (К. Шимановський), Росії (І. Стравінський), де імпресіоністські мотиви були органічно поєднаними з національними особливостями. У музиці імпресіонізм втілювався також у творчості композитора й піаніста Олександра Скрябіна, іспанця Манюеля де Фалья, італійця Джакомо Пуччіні.

В даний період зазнає значних змін жанрова, ладова, інструментальна основа. Серед жанрів особливого значення набувають: програмні мініатюри – фортепіанні п'єси, цикли; симфонічний триптих, симфонічна прелюдія, симфонічні цикли, сюїти, симфонічні ескізи. Ладові основи також зазнають в творчості композиторів значних змін, активно впроваджуються лади народної музики: міксолідійський, дорійський, фрігійський. З боку інструментування з'являється деталізація фактури, використання чистих тембрів, нові оркестрові прийоми. Дослідники визначають такі характерні риси музичного мистецтва імпресіонізму: яскрава, колоритна, контрастна музика; переважання програмних творів, мініатюр, сюїтних циклів із мальовничим початком;

створення оригінальних музичних портретів, жанрових замальовок; колористична гармонія, вплив григоріанського хоралу, музики країн Сходу [28].

Митців імпресіонізму також цікавила та надихала «вічна» тема дитинства. Створювалось багато шедеврів, присвячених дитячій тематиці, де яскраво висвітлювався світ дитини з її неповторним світосприйняттям. В музичному мистецтві, яскравим прикладом розвитку семантики дитинства постає творчість французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі.

Композитор створив альбом фортепіанних п'єс, який присвятив своїй доньці. Біографи творчості Дебюссі зазначають, що, під час перебування на гастролях у чужих країнах, Дебюссі завжди надсилав дочці різноманітні листівки та сувеніри, які супроводжував різними коментарями. Деякі дослідники відносять п'єси з циклу «Дитячий куточок» до так званих «музичних дрібничок», але сам Клод Дебюссі вкладав в дитячі мініатюри глибокий, прихований зміст. Таким чином, його твори іноді викликали неочікувану композитором реакцію. Критикуючи «Дитячий альбом», Дебюссі помилково приписували романтичну емоційність, і вшали ярлик надто «простої» музики, а з дитячими образами пов'язували емоцію замилювання, яка притаманна ліричним дитячим творам [14].

У «Дитячому куточку» К. Дебюссі звернувся до форми сюїти, відродженої композиторами-романтиками. Сам композитор визначив жанр цього твору як сюїту, назвавши його «Маленька сюїта». Тим самим він підтвердив цілісність циклу. Нова сюїта мала суттєві відмінності з композиційної точки зору.

На основі аналізу п'єс циклу можна виявити такі принципи, як:

а) прагнення до програмності, яке проявляється у К. Дебюссі в назві кожної мініатюри;

б) вільне тональне зіставлення частин: всі п'єси написані в різних тональностях (B dur, C dur, E dur, A dur, Es dur, d moll), з явним переважанням мажорного лада. Поєднання мажорних тональностей зі жвавими темпами є

досить закономірним, воно відображає рухливість, життєрадісність – тобто ті риси, які властиві дитячій поведінці. З цим пов'язане і жанрове розмаїття п'єс (серед них є жанрові сценки – «Серенада ляльці», «Ляльковий кек-уок», «Колискова Джимбо»; портретні замальовки – «Маленький пастух»; чарівний пейзаж, народжений дитячою фантазією – «Сніг танцює»).

Характерною рисою альбому є гумористичне забарвлення. Н. Копчевський, відмічає, що оригінальний та вдалий авторський «гумор укладено вже в англійських заголовках сюїти і її частин – це як би жартівливе звернення батька до дитини, яка виховується під керівництвом англійської міс» [40, с. 38].

Фортепіанна сюїта «Дитячий куточок» – твір, в якому повно втілено характерні риси семантики дитячості: мудрий і наївний, реальний і казковий, загалом яскравий, добрий і фантастичний світ дитинства. Не зважаючи на те, що твір було створено на початку століття, головні герої сюїти – іграшковий слон, лялька, пастушок – зрозумілі і близькі персонажі для сучасних дітей [34]. Жанровий аналіз циклу дав можливість говорити про те, що у композитора було коло улюблених жанрів, до яких він звертався досить часто. Серед найбільш характерних жанрів відмітимо: токату, колискову пісню, серенаду, танець ліричний, народно-сценічні жанри. Згідно думки І. Нестьєва, «В стилістиці п'єс «Дитячого куточка» немає і сліду колишніх імпресіоністських «таїнств». Тут присутні прості ритми, елементарність інтонацій, часом межує з дещо іронічною спрощеністю» – відмічає А. Чернишов [91, с. 71]. Відмітимо, що всі вище сказані особливості вбачаються в фортепіанному циклі маленької сюїти «Дитячий куточок» Дебюссі, якій притаманні особливі ознаки, властиві жанру музики для дітей. У кожній п'єсі виражений свій характер і відображено свій настрій.

У першій п'єсі «Doctor Gradus ad Parnassum» вшановано великого попередника – композитора і піаніста Муціо Клементі. Гумор композитора чудово простежується в наступних п'єсах циклу: навмисна незграбність «Коліскової слонів» (№2); іграшкові образи п'єси «Серенада ляльці» (№3).

Щирий ліризм і любов до явищ природи пронизує токату «Сніг танцює» (№4); сумна споглядальність характерна наспіву, що імітує звучання сопілки, в №5 – «Маленький пастух». Ритмічний запал, дотепна стилізація синкопованого руху притаманні заключному танцю – «Ляльковий кек-уок» (№6).

Цілісну змістовну драматургію фортепіанного циклу «Дитячий куточок» можна простежити, враховуючи, що тональний зв'язок між п'єсами вельми складний і декілька умовний:

- шість дитячих п'єс, названі композитором «Дитячий куточок», є, на думку дослідників, досить своєрідним та незвичайним циклом;
- п'єси пов'язані імпресіоністичним підходом до трактування дитячої психології: на все падає погляд крізь призму фантазії, свободи сприйняття (причому, можливо, як дитину, так і дорослого);
- дійовими особами є слони, ляльки, сніг, маленький пастух і т. д.;
- звертає на себе увагу постійна присутність ляльок в житті дитини: пісня ляльковому слону – в п'єсах «Колискова слонів», «Серенада ляльці», а також і дуже модний на той час танець – «Ляльковий кек-уок»;
- в сюїті композитор приділяє увагу ролі дитини в розвитку драматургії твору: ми чуємо «проспівану» саме дівчинкою серенаду для ляльок («Серенада ляльці»), вона виконує (реально або подумки) і колискову слону («Колискова слонів»);
- жанрово-стильове розмаїття циклу: серенада («Серенада ляльці») веде слухача в далекі часи Середньовіччя, Відродження, заключний танець сюїти («Ляльковий кек-уок») – яскраво відображає сучасність композитора.

Існує й інше трактування змістовної спрямованості всіх п'єс циклу, враховуючи, що «Дитячий куточок» Дебюссі може показувати нам дитячий світ за межами домашнього «куточка» дитини: сприйняття зоопарку («Колискова слонів»), спостереження за навколишньою природою («Сніг танцює») і враження від поїздки в села («Маленький пастух») [5, с. 54–55].

Проведений аналіз п'єс сюїти виявив, що «Дитячий куточок» відкривається гумористичною за характером п'єсою «Doctor Gradus ad

Parnassum», C-dur, *Moderement anime*, 4/4, створеної в улюбленому композитором жанрі токати. Але вона тут має характерний відтінок, це одночасно і картина дитячого життя, і метод роботи над подоланням різних видів техніки.

Характерним є те, що композитор обирає жанр для даної п'єси токати, насичуючи її своєрідними стилістичними рисами. Фактура п'єси одноманітна, заснована на рівному і безперервному русі шістнадцятих, які лише на короткий час поступаються місцем плавному центральному епізоду. Відзначимо, що п'єса «Doctor Gradus ad Parnassum», в цілому мажорна і оптимістична, так як в ній композитор спробував поєднати колишні імпресіоністські принципи з рисами неокласицизму, які все помітніше розвиваються в його творчості. Цікавим є використання принципу рондальності для окреслення зміни психологічних станів дитини.

Сюїта Дебюссі завершується твором «Ляльковий кек-уок», який є самим комічним номером циклу. Використання метро-ритміки кек-Уока – одне з проявів інтересу композитора до гострих танцювальних ритмів, яке проявилось і в інших його творах. Номер фортепіанного циклу – «Ляльковий кек-уок» – Es-dur, *Allegro giusto*, 2/4 – вводить слухача в світ танцювальних ритмів, абсолютно нових для європейської музики того часу. К. Дебюссі був першим з великих композиторів свого часу, що зуміли передбачити тенденції майбутнього – прислухатися до ритмів нових танців, до того, що незабаром стало музикою джазу, котра поширилася по всьому світу.

Слід зазначити і інтерес К. Дебюссі до культури Англії. А. Альшванг відмічає, що щире захоплення цією країною проявилось і в тому, що «мелодія військового гвардійського маршу, почута музикантом три роки тому в Лондоні, була використана ним в Ляльковому кек-уокі, – кек-уоком називався популярний танець, заснований на захопленні джазовими регтаймами з Америки, які саме тоді увійшли в моду в Парижі» [5, с. 47]. Твір ґрунтується на характерному для цього танцю гострому ритмі (Шістнадцята-восьма-шістнадцята, дві восьмі). У танці багато контрастів тембрів і регістрів; багато

запалу, веселощів і захоплення танцювальними ритмами. Остання п'єса циклу «Дитячий куточок» – мажорний танець, який вирізняється з-поміж усіх п'єс своїм «урбаністичним» інтонаційним ладом, – як вважає дослідник [5, с. 53].

Аналіз дозволяє відмітити вплив елементів джазу та сучасних ритмів на творчий стиль К. Дебюссі. Композитор віддає очевидну данину американським гостро ритмованим танцям, які він же висміював в одній зі своїх статей. Іронія властива і музиці п'єси – адже при всьому інтересі композитора до «нових пісень» з-за океану, він не міг їх полюбити, як не міг полюбити і всю суєту навколишнього його паризького життя. Насмішка над танцем відчутна і в самій назві п'єси: «Golliwogg's cake walk»; адже «golliwog» по-англійськи означає не лялька взагалі, але лялька лякало (або просто стара лялька). Веселим естрадним танцем і закінчився дивовижний дитячий цикл – маленька сюїта Клода Дебюссі «Дитячий куточок», що складається з шести яскравих, самостійних п'єс.

Таким чином, в результаті проведеного аналізу були виявлені істотні зміни в музичному мисленні Дебюссі, які найповніше себе проявили в циклі «Дитячий куточок». Це оригінальні п'єси, що ставлять собі за мету ввести в світ образів нової музики та досягають своєї мети. При тому цикл і його п'єси становлять великий художній інтерес.

У творі «Дитячий куточок» яскраво проявили себе такі риси жанру сюїти, властиві композиторам-імпресіоністам: прагнення до конкретизації музичних образів, програмності, що проявляється у Дебюссі в назві не тільки циклу, але і кожної його мініатюри; вільне тональне зіставлення частин (всі п'єси пишуться в різних тональностях, з переважанням мажору або мінору; у Дебюссі, як було виявлено, переважає мажор); темпові прискорення хвилеподібно направлені до двох вершин: до №3 – «Серенада ляльці», потім до №6 – «Ляльковий кек-уок»; втілення певного кола образів: наївний і мудрий, казковий і реальний, в цілому чудовий і добрий світ дитинства.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури дав можливість говорити про те, що тема дитинства є однією з складніших та важливіших тем не тільки в музичному мистецтві, але й в культурі; вона активно вивчається в різних галузях науки, мистецтва та педагогіки на протязі багатьох століть. Дослідники вважають, що саме Е. Роттердамський відкриває світ дитини (дитинства) і побачив внутрішній світ дитини як Образа Божого, обґрунтував принципово нові підходи до його вивчення. Важливий внесок у розвиток теми дитячості зроблено К. Юнгом. За його концепцією архетип дитини символізує несвідомий досвід «дитинства» колективної душі, початок культури. Культурні образи дитинства, на його думку, є свідомством потреби відновити втрачений взаємозв'язок з вихідним станом культури.

Дитинство визначає потенціал майбутнього у всіх його сферах, а його ціннісні ознаки як: чистота помислів та дій, щирість, творчо-ігрові інтенції з іманентними цілісно-позитивними векторами сприйняття, фантазійність та багато інших – знаходять своє втілення в музичній творчості композиторів (Л. Долинська).

Дитинство – об'єкт впливу Дорослого світу на світ Дитинства; особливий стан розвитку в суспільстві, узагальнений суб'єкт, який цілісно протистоїть Дорослому світу та водночас взаємодіє з ним (Д. Фельдштейн). У просторі культури дитячість розглянуто як позитивний стан творчої людини. Крізь призму дитячості з'являється ширший погляд на світ живопису, поезії, музики, тобто на світ високого мистецтва.

Звернення до творчості західноєвропейських композиторів XVII–XX століть дало можливість прослідкувати розвиток дитячої тематики від творів для дітей (дитячого виконання) до виникнення особливої самостійної області – семантики «дитячості», яка стає своєрідним Знаком відносин людини зі світом зі стійким жанровим та семантичним колом.

«Дитячість» в музичній творчості представлена як сконцентроване вираження чистоти, благородства, життєрадісності, довірливості. «Дитячості» не відомі особистісні пристрасті та претензії, дитяче світобачення безпосереднє і прозоре: воно сприймає все навкруги, як втілення різнохарактерності, багатобарвності життєвого досвіду. Позбавлене пафосу, дитяче сприйняття світу тому і є переважно позитивним. У просторі культури «дитячість» розглянуто як знак позитивного стану творчої людини, завдяки чому з'являється інший, ширший погляд на світ поезії, музики, живопису, тобто на світ високого мистецтва.

На основі аналізу композиторської творчості ми виявили, як від маленьких дитячих п'єс, створених для дитячого виконання (відомо, що ряд клавірних творів Й. Бах створював для власних дітей) тема дитячості перетворюється в світ дитини очима дорослого. ХІХ століття і фортепіанна творчість Р. Шумана стає своєрідною межею, коли тема дитячості все більше психологізується та отримує стійке жанрово-семантичне коло (композитор писав як твори для дітей (дитячого виконання – «Альбом для юнацтва»), так і твори, в яких розкриваються дитячий світ, але очима дорослої людини («Дитячі сцени»). Таким чином, можна прослідкувати еволюцію дитячої тематики від творів, створених для дитячого виконання (Й. С. Бах) до виникнення особливої, досить складної та різноаспектної специфічної області в музичній культурі – семантики дитячості.

Р. Шуман для втілення світу дитячих образів звертався до визначених жанрових прототипів, таких як: марш, пісня, романс, скерцо, токато, сициліана, хорал, фуга, канон і т. і.; використовував елементи поліжанровості (поєднання рис різних жанрів ускладнювало психологічні риси образів). Аналіз семантики дитячості в творчості Р. Шумана виявив наявність двох образних сфер – ігрової та ліричної, яким притаманні такі риси як: позитивність, щирість, чистота, загадковість, мрійливість, особливе гармонійне, світле світосприйняття, радість, яскравий та різноманітний ігровий початок; вагоме місце займають казкові та фантастичні образи.

Дитячий світ займав важливе місце і в творчості К. Дебюссі. У створеній композитором фортепіанній сюїті «Дитячий куточок» втілено характерні риси семантики дитячості: наївний і мудрий, казковий і реальний, забавний і сумний, чудовий і добрий світ дитинства. На основі аналізу циклу нами виявлені такі характерні жанри як: токато, колискова пісня, серенада, ліричний танець, народно-сценічні жанри, танцювальні жанри з елементами джазової стилістики (наприклад, «Ляльковий кек-уок»).

Звернення до феномену дитинства досліджуваного періоду показало, наскільки важлива і складна ця тема, як різноманітні її прояви в змістовному і художньому, образному відношенні. Таким чином, семантика «дитячості» складає особливий психологічний стан, який стає Знаком в культурі людства.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ДИТЯЧОСТІ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1 Розвиток семантики дитячості в творчості П. Чайковського та С. Прокоф'єва

Досліджуючи подальший розвиток дитячої семантики на прикладі фортепіанних творів вітчизняних композиторів, неможливо не згадати про один із найвідоміших у всьому світі «Дитячий альбом» П. І. Чайковського, в якому набуває яскравого втілення дитяча семантика з її неповторним образним світосприйняттям. Говорячи про музикознавче дослідження «Дитячого альбому», відмітимо, що ґрунтовною монографією, одним із основних джерел для вивчення творчого шляху видатного російського композитора, є книга О. Ніколаєва «Фортепіанна спадщина Чайковського» [60], в ній викладено багато думок стосовно трактування змісту альбому та втіленої образної сфери, але не з всіма положеннями можна погодитись.

З позиції дослідника, «Дитячий альбом» повинен розумітись як музичний твір, звернений тільки до дітей і до відображення тільки світу дитини. «Цей цикл не пов'язаний єдиною тематикою. В ньому представлений строкатий світ дитячих ігор, танців і випадкових вражень, об'єднаних творчим завданням – створенням музики для дітей, а не для дорослих» – вважає вчений [60, с. 89]. Подібна точка зору також втілена у багатьох наступних дослідженнях А. Алексеєва, О. Томпакової та інших.

Такий погляд на «Дитячий альбом» можна вважати традиційним. Але в останні роки набуває більшої вагомості та популярності інша точка зору, зовсім протилежна попередній. Яскраво та послідовно вона виявляється у працях С. Айзенштадта. Автор стверджує, що «Дитячий альбом» – цілісний твір, цикл, що має певну чітку програму. Також вчений відмічає, що даний альбом звернений, як до дітей, так і до дорослих. І що в даному альбомі можна

помітити дві смислові лінії: «дитячу» та «дорослу» (більш глибоку). Тобто мова йде про те, що в альбомі наявний неповторний, мрійливий, світлий, гармонійний зрозумілий дітям текст (зміст), але є і підтекст, котрий здатний побачити, зрозуміти та відчути навіть не кожний дорослий. Автор робить висновок про те, що в послідовності частин «Дитячого альбому» композитор реалізує явний сюжет, пов'язаний з дитячими образами і заняттями дитини протягом дня, і прихований сюжет, що символізує плинність людського життя [3, с. 5–6].

Часом від музичних мініатюр альбому, виникає враження, що на цих яernih, нескладних з технічної точки зору, коротких сторінках композитор прагнув охопити всі виміри людського буття. Можливо, звернення до дитячої тематики стало для композитора лише умовністю, яка підтверджує думку, що про вічні проблеми слід говорити простими словами. Музика – «кращий дар неба для блукаючого в пітьмі людства. Вона одна тільки прояснює, примирює і заспокоює», – говорив П. Чайковський [69, с. 115].

Дитячий світ за своєю природою сповнений таємниць, фантастичний, казковий та неповторний. Він по-своєму складний та багатогранний, уособлює в собі не тільки ігри та розваги, але й перші думки про Бога, таємниці життя та смерті. «Як і в творах для дорослих, – зазначає С. Айзенштадт, – Чайковський прагне розкрити життя у всьому його різноманітті, не приховуючи його трагічних сторін. Він хоче, щоб почуття та емоції його маленьких героїв були щирими та глибокими» [3, с. 13].

Під час створення «Дитячого альбому» П. Чайковський знаходився в розквіті творчих сил. За декілька місяців до «Альбому» були завершені Четверта симфонія і опера «Євгеній Онегін». Також в композитора є значний досвід в області фортепіанної музики. Вже були створені такі шедеври, як Перший фортепіанний концерт (1875), «Пори року» (1875–1876). Але за твір, звернений до дитинства, композитор береться вперше, до речі, «Дитячий альбом» залишився єдиним фортепіанним опусом специфічної «дитячо-педагогічної» направленості». Відомо, що П. Чайковський ще з молодих років

усвідомлював необхідність створення літератури, зверненої до дітей і юнацтва, однак приступив до втілення свого задуму, будучи вже зрілим, досвідченим майстром. Перша згадка про задум створення «Дитячого альбому» відноситься до 1878 року. П. Чайковський в цей час знаходився в довгостроковій подорожі. В листі до П. Юргенсона, з Флоренції, композитор повідив, що хотів спробувати написати ряд легких п'єс. В наступному листі, цього ж року, до шанувальниці і покровиительці свого таланту Н. Ф. фон Мекк, композитор зазначає: «Я хочу зробити цілий ряд маленьких уривків безумовної легкості з привабливими для дітей назвами, як у Шумана» [3, с. 5–6].

П. Чайковський, звертаючись до жанру фортепіанної сюїти з дитячою тематикою, усвідомлено орієнтується на твори Р. Шумана. На обкладинці першого видання «Дитячого альбому» в дужках також було позначено «наслідування Шуману». Між п'єсами Чайковського і Шумана можна виявити багато спільних рис. Це і образні переклички («Гра в конячки», «Марш солдатиків», «Мрії», «Народна пісня»), і жанрові (включаючи й використання елементів поліжанровості), а також деякі інтонаційні зв'язки. Однак є і відмінність в трактуванні образної сфери, в самому ставленні до світу дитячих образів.

Унікальною рисою «Дитячого альбому» є відображення життя, побаченого і дорослим і дитячим поглядом одночасно. Про це пише в своєму дослідженні С. Айзенштадт, вказуючи на наявність у цьому творі двох рівнів сенсу – «дитячого» і «дорослого» [3, с. 8]. Два типи світовідчуття присутні в п'єсах фортепіанного циклу, народжуючи зіставлення двох драматургічних ліній. Перша пов'язана з образним світом дитинства, мрій та ігор. Друга – з відображенням в музиці філософсько-естетичних проблем дорослої людини. Існування двох точок зору на світ проявляється і в наявності посвяти. П. Чайковський свій «Дитячий альбом» присвятив своєму улюбленому племіннику Володі Давидову. Для Чайковського дитинство – ідеальна пора без труднощів і проблем. Як видається композитору, відхід в цей світ гарантує душевний спокій і стан психологічного комфорту. Цим пояснюється особлива

тяга композитора до теми дитинства в останній період творчості і трагічне забарвлення її звучання.

Досить ґрунтовний аналіз «Дитячого альбому» зроблено А. Лазанчиною. Вчена відмічає, що в альбомі наявний чіткий та логічний поділ одного цілісного великого циклу на п'ять мікроциклів [44]. Перший блок можна називати «ранковим». Він являє собою тріаду номерів, об'єднаних тональним планом (соль мажор – сі мінор – соль мажор). Другий блок пов'язаний з областю дитячих ігор. Його драматургія побудована на зіставленні ігор дівчинки і хлопчика. Відкривається він самими безтурботними п'єсами циклу: токкатиною «Гра в конячки», а завершується траурним маршем «Похорон ляльки». Смісловий і інтонаційно-тематичний зміст «лялькової трилогії» виходить за рамки дитячої образності. «Хвороба ляльки» є зразком піднесено сумної елегії, похмуро, зловісно, емоційно важко, звучать акорди похоронного маршу. Дитячі образи виявляються лише маскою, зовнішньою оболонкою, за якою ховається таємний трагічний зміст. Третій мікроцикл – пісенно-танцювальна сюїта. Кожна п'єса – стилізація тієї чи іншої епохи, конкретної національної культури.

С. Айзенштадт вказує на автобіографічність деяких п'єс циклу (маються на увазі мелодії «Італійської пісеньки» і п'єси «Шарманщик співає», записані П. Чайковським під час його подорожей), а також на сумний смисловий підтекст «Італійської» і «Стародавньої французької» пісень. Стилізація стає для композитора випробуванням, своєрідним маскарадом, на який потрапляє мандрівник. Синтез жанрів (поєднання танцю і пісні), реалізоване в «Неаполітанській пісеньці», фіксує досягнення критичної точки осмислення трагічного протиріччя між особою і маскою, життям і театром. «Неаполітанська пісенька» являє собою полонез: танець починається плавною і граціозною мелодією, а завершується вихровим диявольським танцем [3, с. 28].

З поверненням додому пов'язана наступна тріада номерів, вона утворює своєрідну арку з початком циклу. За аналогією з першим «ранковим» мікроциклом, ці п'єси можна назвати «нічними». Несподівано злісним, фантастичним та лякаючим постає строкатий, грізний образ Баби яги: в кодї

п'єси виникають інтонації, подібні до інтонацій вступу першої частини П'ятої симфонії, оркестрів вступу до аріозо Лізи з «Пікової Дами». Замкнутість плагальних зворотів і пульсуючий ритм стаккато створюють відразливий, лякаючий образ смерті. «Солодка мрія» символізує стан втечі від реального життя і «відходу» в інший, фантазійний світ сповнений мрій.

Останній п'ятий мікроцикл присвячений образам об'єктивної реальності, в якій не залишається місця герою. Ця роздвоєність трагічна, неминуча і нездоланна. Послідовність №№ 22–23, що символізують прихід ранку, а потім наступ вечора, порушує ритм природи з його одвічним очікуванням нового і логіку богослужбового Всенощного ритуалу (№24 «В церкві») [44].

С. Айзенштадт відмічає, що таким чином вибудовується два смислових ряди («сюжета»). Перший – «День дитини». Ранок; ігри й танці; мрії про подорожі, про далекі країни; вечір і ніч; пробудження під звуки співу жайворонка; знову вечір; молитви; розкаяння в дитячих погрішностях; світлі думки перед сном. Другий – «Життя людини». Пробудження особистості, роздуми про релігію, передчуття небезпек навколишнього світу; радощі юнацтва і перші втрати; роки мандрів, повернення додому, життєві колізії; думки про смерть, розкаяння, підсумкове прийняття життя [3, с. 25].

У виконавському відношенні «Дитячий альбом» було створено Чайковським з урахуванням можливостей юних музикантів-піаністів. Створення музики, призначеної саме для дитячого виконання є однією з найскладніших композиторських задач. Навіть видатним майстрам не завжди вдається переконливо вирішити проблему поєднання високих художніх якостей з доступністю та простотою викладу для дітей. В даному дитячому циклі також знайшли втілення характерні риси «дорослого» фортепіанного стилю композитора. Фортепіанна музика Чайковського – світ, втілений в звуках. Це і людський голос, і інструменти симфонічного оркестру, і звуки природи.

О. Бенуа відмічає, що для Чайковського-мініатюриста є характерним прагнення до таємничості та ліризму. До поетизації домашнього побуту, до оспівування «близької російській душі системі затишку та комфорту».

Поетизація побутової сфери – одна з найпривабливіших сфер камерної музики П. Чайковського. «Чайковський, подібно Шуберту, не боявся будь-якої популярної інтонації чи "музичної розмінної монети, підбранної з вулиці"», – писав Б. Асаф'єв [8, с. 44].

Піанізм Чайковського – «співочий». Даний альбом дає змогу для роботи над м'яким, кантиленим, зв'язним звучанням інструменту, над відпрацюванням гри *legato*. Своєрідний ліричний мелодизм, неповторне поєднання вокальної і декламаційної виразності, яскравість та самостійність інтонацій, велика кількість кульмінаційних вершин, – все це яскраво представлено вже в тих п'єсах, з яких зазвичай розпочинається знайомство з альбомом, – «Хвороба ляльки», «Старовинна французька пісенька». Великого значення в фортепіанній музиці Чайковського приділяється колористичному симфонізму, оркестровому звучанню. В творах для роялю, яскраво передаються тембри різноманітних груп інструментів (ударних, струнних, духових). Для фортепіанної фактури Чайковського характерна значна роль акордового типу викладу. В «Дитячому альбомі» майже не зустрічаються довгі гамоподібні пальцьові пасажі, дуже рідко представлені арпеджіо в акомпанементі.

На думку С. Айзенштадта, з піаністичної точки зору, «Дитячий альбом» можна назвати «школою крупної техніки», адже в основі його піанізму вільні, «великі» рухи, відчуття цільної руки при чіпких пальцях [3, с. 38]. О. Ніколаєв пов'язує технічні особливості з прогресивними педагогічними принципами Ф. Ліста, який заперечував установки старої фортепіанної педагогіки, вважаючої, що переходити до «крупної» техніки можна лише тоді, коли учень оволодіє навичками пальцьової швидкості при «ізолюваних» пальцях. Видатний піаніст, навпаки, вважав, що розвитку пальцьової швидкості повинно передувати оволодіння навичками «крупної» техніки, прищеплюючи відчуття свободи рухів [60, с. 78].

Створюючи цикл, Чайковський врахував особливості та фізіологічні можливості дитячих рук. В альбомі не зустрічається жодної октави чи акорду, розташованого ширше, ніж в межах септими. Також не зустрічається одночасне

поєднання крайніх регістрів клавіатури, потребуючих широкої відстані між руками. Нижній регістр (контр– і субконтроктави) взагалі не використовується, а звуки в найвищих октавах зустрічаються лише в «Пісні жайворонка» для передачі якомога реалістичнішого звучання співу птаха.

«Дитячий альбом» П. Чайковського містить 24 фортепіанні мініатюри, аналіз даних п'єс, дає можливість розподілити музичні твори на дві групи: ліричні та пов'язані з активною дією та грою (ігрові). До ліричної групи відносяться: «Зимовий ранок», «Мама», «Хвороба ляльки», «Похорони ляльки», «Мазурка», «Старовинна французька пісенька», «Нянина казка», «Солодка мрія», «Хор». В ліричній сфері зустрічаються як мажорний так і мінорний лади («Зимовий ранок» сі мінор, «Мама» соль мажор, «Хвороба ляльки» соль мінор, «Похорони ляльки» до мінор, «Мазурка» ре мінор, «Старовинна французька пісенька» соль мінор, «Нянина казка» до мажор, «Солодка мрія» до мажор, «Хор» мі мінор). Темпи досить повільні (*Andante, Lento, Largo*).

Жанровий аналіз виявив використання композитором таких жанрів в ліричних п'єсах як: романс («Солодка мрія»), елегія («Хвороба ляльки»), пісня (Старовинна французька пісенька), ліричний вальс («Шарманщик співає»), хорал («Хор»).

Таким чином, для ліричних п'єс характерні наступні риси: кантиленність, плавність звучання, гнучка динаміка, інтонаційна витонченість та виразність, наявність широких фраз, неконтрастний динамічний план, плавний ритм (переважно восьмі та чверті), повільні темпи; характерні авторські ремарки стосовно виконання: «з великим почуттям ніжності», «співучо».

Протилежна, ігрова сфера, представлена такими ігровими п'єсами: «Ранкові роздуми», «Гра в конячки», «Марш дерев'яних солдатиків», «Вальс», «Нова лялька», «Російська пісня», «Мужик на гармоніці грає», «Камаринська», «Полька», «Італійська пісенька», «Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька», «Баба-яга», «Пісня жайворонка».

Основними темпами в ігровій сфері є: дуже швидко (*Allegretto*) «Гра в конячки»; помірно (*Andante, Moderato*): «Марш дерев'яних солдатиків»,

«Італійська пісенька», «Полька», «Пісня жайворонка»; Скоро (*Vivo*): «Вальс», «Нова лялька», «Російська пісня»; повільно (*Lento*) «Мужик на гармоніці грає»; швидко (*Allegro*) «Камаринська»; дуже помірно (*Moderato*) «Німецька пісенька», дуже швидко (*Vivace*) «Баба-яга».

Композитор використовує такі жанри в ігрових п'єсах: токаттина, («Гра в конячки»), поєднання жанру пісні і танцю («Неаполітанська пісенька»), вальс («Вальс», «Нова лялька»), марш, мазурка, полька, поєднання пісні і вальсу («Німецька пісенька»), пісні «Мужик на гармоніці грає»). Основними темпами в ігровій сфері виступають швидкі (від помірних до дуже швидких). Щодо тональної драматургії, аналіз виявив домінування мажорних тональностей (Ре мажор: «Гра в конячки», «Марш дерев'яних солдатиків», «Камаринська», «Італійська пісенька»; Мі-бемоль мажор: «Вальс», «Німецька пісенька», «Неаполітанська пісенька»; Фа мажор: «Російська пісня»; Соль мажор: «Ранкові роздуми», «Пісня жайворонка», «Шарманщик співає»; Сі-бемоль мажор: «Нова лялька», «Мужик на гармоніці грає», «Полька»). П'єса «Баба-яга» – мі-мінор. Це єдина п'єса, створена в мінорній тональності, так як виступає фантастичним лякаючим фатумом, що спіткає дитину.

В цілому, ігровим п'єсам притаманно: швидкий темп, пунктирний пульсуючий ритм, позитивне емоційне забарвлення, контрастна яскрава динаміка, акценти, штрихи: *non legato*, *staccato*, *marcato*.

«Дитячий альбом» увійшов до репертуару багатьох піаністів ХІХ–ХХ ст.: видатні піаністи-виконавці М. Плетньов, Я. Флієр неодноразово звертались до альбому, інтерпретували його по-своєму, розкривали нові особливості даного циклу з технічної та образно-емоційної точки зору. Самобутнім інтерпретатором цього твору став Володимир Нільсен. Наш сучасник Павло Єгоров також постійно включає «Дитячий альбом» в свої концертні програми.

Музика для дітей та юнацтва також знайшла яскраве втілення в творчості композитора С. Прокоф'єва. Для маленьких любителів музики створювали багато музичних творів, розпочинаючи від Баха, майже всі композитори

торкались дитячої сфери, але такі яскраві приклади дитячих творів з широким колом образівми знаходимо саме у С. Прокоф'єва.

У ХХ столітті в Росії відмічається дослідниками зростаючий інтерес до музики для дитячої аудиторії. Він розпочався з середини двадцятих років й особливо посилювався в тридцяті роки. В цей час активно створюються музичні школи. Відчуваючи вимоги цього часу, С. Прокоф'єв створив свій перший твір для дитячої аудиторії, в одному з важливих для нього жанрів, – циклі фортепіанних мініатюр. Цикл включає дванадцять нескладних п'єс – «Дитяча музика». Прокоф'єв прагнув намагався втілити нові погляди на дитячий світ, створити дещо інше, ніж існуючі дитячі твори.

Фортепіанній музиці Прокоф'єва притаманні світло і радість, юнацький запал та енергія, також глибокі ліричні риси. Яскраві, контрастні марші, гротескові і жартівливі скерцо, казково-фантастичні і токатні образи, образи ліричні, тендітні та кристально чисті. «Сукупність цих образів і виражальних рис і обумовлює його новий фортепіанний стиль» – вважає Г. Орджонікідзе [66, с. 59–63].

Неперевершеною, казковою сторінкою його творчості стала музика для дітей та юнацтва. Симфонічна поема «Бридке каченя», балет «Попелюшка», симфонічна казка «Петя і вовк», ораторія «На варті світу». Серед фортепіанних творів – «Казки старої бабусі» та альбом п'єс під назвою «Дитяча музика».

І. Нестьєв відмічає, спираючись на кращі сторінки дитячої музики Шумана та Чайковського, композитору вдалось передати світовідчуття самої дитини, а не створити музику про дитину чи для неї. Це був «погляд на світ захопленими, широко відкритими очима, неначе вперше» [58, с. 83]. Погодимось з висловом О. Коврикової, Е. Литвинової, які в свою чергу приєднались до думки В. Блока, про те, що як в свій час «Альбом для юнацтва» Шумана і «Дитячий альбом» Чайковського приваблювали новизною стилю, так і мініатюри Прокоф'єва полонять тим, що можна назвати відлунням, відтінком сучасності, інтонаційною будовою мелодії, гармонічним забарвленням, модуляціями, притаманним композитору. Саме новизна гармонічної і

мелодичної мови в збірці «Дитяча музика» неначе синхронна непримітивності, свіжості дитячого сприйняття світу [11, с. 19].

«Дитяча музика» – цикл з 12 легких п'єс для дітей, був створений композитором в 1935 році. В «Автобіографії» Прокоф'єв пише: «Влітку 1935 року, одночасно з «Ромео і Джульєттою» я створив легкі п'єси для дітей, в яких пробудилась моя любов до сонатинності, досягнувши тут, як мені здавалось, повної дитячості. До осені їх набралась ціла дюжина» – зауважує Л. Горюнова [19, с. 75].

За прикладом дитячих п'єс Шумана та Чайковського, всі п'єси, які входять до циклу, мають програмні заголовки. Серед них є акварельні пейзажні замальовки («Ранок», «Вечір», «Дощ і веселка»), різноманітні сцени дитячих ігор («Марш», «П'ятнашки»), п'єси танцювального характеру («Вальс», «Тарантела»), психологічні мініатюри, які передають дитячі переживання («Казочка», «Каяття»). Зауважимо, що всі дванадцять п'єс мають тричастинну форму будови. В цілому, «Дитячу музику» можна розглядати як музичні картинки дитячого дня з ранку до вечора. Відмітимо, що сюжетна програмність С. Прокоф'єва не виражає настирливості та конкретності. Наприклад, в «Дитячій музиці» всі назви п'єс не передбачають єдиного можливого розкриття їх змісту. Оригінальні назви п'єс циклу разом з образною семантикою, сприяють активізації дитячої уяви. Образний світ прокоф'євських п'єс настільки яскравий та різноманітний, що сюжети виникають мимоволі.

О. Чеботаренко відмічає, що у своїх 12 п'єсах Прокоф'єв переходить від жанрових найменувань до предметних підзаголовків, що виражає шлях образної конкретизації жанрового прототипу. З обного боку, програмність, з іншого – виконавська стилістика, роблять цей цикл музикою про дітей і для дітей, тобто самим безпосереднім втіленням дитячої теми, самим буквальним прикладом семантики «дитячості» [89].

Враховуючи простоту викладу, композитор підкреслює особливості свого стилю. Навпаки, риси стилю загострюються, немов фокусуються на невеликому просторі дитячої п'єси. В цьому полягає секрет того, що С. Прокоф'єв,

створюючи, п'єси для дітей, також торкається струн душі дорослого слухача [55].

Досліджуючи жанрову семантику в творчості С. Прокоф'єва на прикладі фортепіанних сюїтних циклів, О. Чеботаренко відмічає, що жанровість – одна з найбільш загальних та різноманітних властивостей, яка проявляється у музиці Прокоф'єва. Вона поєднується з іншою важливою властивістю – з програмністю. О. Чеботаренко стверджує, що жанровість і програмність – дві сторони одного процесу конкретизації, уточнення музичного образу. Також Прокоф'єв створює свій спектр жанрів, до якого звертається частіше, ніж до інших. Основні в ньому – марш, токато, скерцо, прелюд, гавот, менует, вальс, ноктюрн, романс, пісня і деякі інші [89].

Згідно з думкою О. Чеботаренко, важливою частиною семантики сюїтного циклу стає умовно-ігрове як жартівливе, веселощі, самоіронія. Воно найчастіше пов'язане зі стилістикою скерцо, танцю, полегшеною моторикою маршевої. Одними з характерних рис ігрового начала стають несподівані перемикання, непередбачені повороти в інтонаційному і гармонічному русі, зіставлення контрастних тематичних груп. Іншим смисловим полюсом семантики сюїтного циклу стає світ мрії, ідилії, утопія-казка, образи фантастики, уявне [89]. Аналізуючи особливості музичної мови сюїтного циклу «Дитяча музика», можна також відмітити оригінальні динамічні нюанси. Ефект «віддаленості», зокрема, створюється завдяки використанню тихої динамічної гучності (*pp*, *p*, деякі інші). О. Чеботаренко виявляє, що динамічні нюанси пов'язані саме з розвитком семантики «дитячості» в її алюзивно-ностальгійному ідилічному аспекті. Подібні прийоми можна знайти в творчості В. Сильвестрова. Відзначимо також, що в творчості Сильвестрова знаходить продовження і той новий тип сюїти, який отримав назву «Дитяча музика» і вперше був відкритий Прокоф'євим. Також О. Чеботаренко відмічає, що ця музика не стільки для дітей і про дітей, скільки про можливість самої музики гармонізувати життя і досвід людських переживань, наділяючи їх чистотою і ясністю, властивій дитячій свідомості. Це «музика про музику», тобто

підкреслено вторинне, стилізоване відтворення тих закономірностей, які визначають позитивні смислові можливості музики [89].

«Дванадцять легких п'єс», як позначив свою «Дитячу музику» Прокоф'єв, – це програмна сюїта замальовок про літні дні дитини. До того ж поняття «дитячого» для Прокоф'єва нерозривно пов'язане з поняттями літнього і сонячного. Прокоф'єв, стверджував, що досяг в цій сюїті «повної дитячості». Дванадцять п'єс, – важлива межа на творчому шляху композитора. Твори відкривають світ його чудової творчості для дітей, світ, в якому він створює витончені, різноманітні, задушевні шедеври.

С. Прокоф'єв завжди намагався яскраво втілити в музиці дитячий світ, з великою любов'ю вслухався в цей психологічно складний і тонкий, своєрідний світ і, спостерігаючи, сам піддавався його чарівності і неповторності. Композитор сприймав навколишній світ з позицій пощитивної молодості, чисто і безпосередньо. Тому світ дитячих образів Прокоф'єва завжди художньо природний, органічний, абсолютно позбавлений елементів фальши або невластивої дитячій психіці, сентиментальної красивості. Всі ці елементи відображають внутрішній світ композитора.

Переважанням тризвучності, втілюється чистота, безтурботність, спокій образів. Замість вишуканості з «обіграванням» нової простоти з'являється кришталевий в своїй ясності погляд на світ широко розкритими, запитально допитливими очима дитини. Саме здатність передавати світовідчуття самої дитини, а не створювати музику про неї або для неї, як зазначалося багатьма музикознавцями, вигідно відрізняє цей цикл від ряду дитячих п'єс, здавалося б, однакової цілеспрямованості. Продовжуючи кращі традиції музики для дітей Чайковського, Мусорського, Шумана, Прокоф'єв не просто дотримується їх, а творчо розвиває.

О. Чеботаренко, говорячи про основні жанрові прототипи, обрані Прокоф'євим в «Дитячій музиці», відзначає, що в циклі спостерігається домінування двох типів – вокально-кантиленного і моторно-жестикулятивного; дослідниця відмічає, що між ними немає емоційно-оцінного протиставлення. Їх

чергування створює ефект переключення від споглядання-роздуму до живої дії – з переважанням першого. Вокальне начало інтерпретується як пісенне (№1, 3, 12), романсово-аріозне (в №2, 11, частково в «Вальсі»), речитативне «скандування» (в №5, 8, частково в «Казочці» – в остинатній фоновій фігурі) [89].

Семантика дитячості включає дві сфери: ліричну та пов'язану з активною дією, ігрову. Моторика руху найвиразніше виражена в «Тарантелі», «Нашесті коників», «П'ятнашках», «Марші». «Нашестя» і «Марш» зближені стилістикою скерцо-маршу, носять особливо яскравий ігровий характер. Інші дієві образи теж примикають до ігрової сфери. В даному циклі її особливістю стають контрастні динамічні прийоми – як динамічні, так і темброво-реєстрові.

«Тарантела» (№4) – жанрово-танцювальна, віртуозна п'єса, що виражає завзяту темпераментність дитини, захопленої музично-танцювальною стихією. Живий і жвавий ритм, пружні акценти, колоритність напівтонових тональних зіставлень, зрушення одновисотних тональностей. «Нашестя коників» (№7) – швидка і весела п'єса про радісно стрекочучих коників, завжди викликаючих інтерес у дітей своїми вражаючими стрибками. Дев'ята п'єса – «П'ятнашки» – близька по стилю «Тарантелі». Вона написана в характері швидкого етюд. Так і уявляєш собі захоплено наздоганяючих один одного дітей, атмосферу веселої, рухомої дитячої гри. Натхненно написана яскрава, контрастна десята п'єса – «Марш». На відміну від ряду інших своїх маршів, Прокоф'єв в даному випадку не пішов по шляху гротеску або стилізації. Тут немає елемента ляльковості (як, наприклад, в «Марші дерев'яних солдатиків» Чайковського), п'єса реалістично малює маршуючих дітей. Дитячий «Марш», набув широкого поширення, став улюбленою п'єсою вітчизняного фортепіанного репертуару для дітей.

Зосередженість на деталях, окремих прийомах гармонізації та звуковидобування сприяє предметності, візуалізації – іноді пейзажності (картинності) музичного образу. Картинність – стає важливою частиною лірики Прокоф'єва і його стильової домінанти. Таким чином, через програмні уточнення цього циклу відкривається узагальнене трактування дитячої теми у

творчості Прокоф'єва. «Дитяче» стає ідеальним способом зняття бар'єрів і конфліктів у самосвідомості особистості – необхідними для цього чистотою і простодушністю [89].

До ліричної сфери, сповненої пейзажності, мрійливості, емоційної піднесеності, відносимо: п'єсу «Ранок». Це своєрідний епіграф сюїти: ранок життя. У зіставленні регістрів відчувається простір, повітря. Мелодія мрійлива, світла і кристально чиста. Почерк – характерно прокоф'євський: паралельність руху, скачки, охоплення всієї клавіатури, гра через руку, чіткість ритму і визначеність розділів. Надзвичайна простота, але не примітив [19].

Друга п'єса – «Прогулянка». Трудовий день малюка почався. Його хода кваплива, хоча і дещо «розібрана». Уже в перших тактах переданий її початковий ритм. Треба встигнути все побачити, нічого не пропустити. Графічна контурність мелодії і характер постійної рушійної сили відстукуванням чвертей покликані створити колорит дитячої наївної зосередженої «діловитості». Третя п'єса – «Казочка» – світ нехитрої дитячої фантастики. Це добра казочка-розповідь, в якій реальність та мрія тісно переплетені. П'ята п'єса – «Каяття» – правдива і тонка психологічна мініатюра, раніше названа композитором «Соромно стало». Як безпосередньо і зворушливо звучить сумна мелодія, як щиро і «від першої особи» передані відчуття і роздуми, що охоплюють дитину в моменти таких психологічно складних переживань. Прокоф'єв використовує тут тип «співаючо-говорячих» (за визначенням Л. Мазеля, «синтетичних») мелодій, в яких елемент речитативної виразності не поступається виразності кантиленою [19].

Шоста п'єса – «Вальс», ніжний, імпровізаційно безпосередній ля-мажорний «Вальс» говорить про зв'язки дитячих образів зі світом тендітних, чистих і чарівних жіночих образів театральної музики Прокоф'єва. У його дитячих образах є жіночна м'якість, чарівна закоханість в світ і життя. Одні й другі вражають весняною свіжістю і втілюються композитором з незвичайною схвильованістю і натхненням. Саме в цих двох сферах найвиразніше виразилося панування ліричного початку в його творчості.

В восьмій п'єсі «Дощ і веселка», композитор описує те величезне враження, яке справляє на дітей будь-яке яскраве явище природи. Тут і природно звучать сміливі звукові «плями» (акорд-пляма з двох сусідніх секунд), і, точно падаючі крапельки, повільні репетиції на одній ноті, і просто «Тема подиву» перед тим, що відбувається (ніжна і красива мелодія, що спускається з висоти).

Одинадцята п'єса – «Вечір» – своєю широкою російською пісенністю і м'яким колоритом знову нагадує про великий ліричний дар Прокоф'єва. Музика цієї чарівної п'єси насичена справжньою людяністю, чистотою і благородством почуттів. Згодом автор використовував її як теми любові Катерини і Данила в балеті «Оповідь про кам'яну квітку», зробивши однією з найважливіших лейттем всього балету [19]. Остання, дванадцята п'єса – «Ходить місяць за луками», відмічає О. Коврикова, – органічно пов'язана з народними інтонаціями. Створив її композитор, перебуваючи під враженням від нічного чаруючого пейзажу. Автор в «Автобіографії» роз'яснює, що вона написана не на фольклорну, а на власну тему. Як і «Вечір», ця п'єса – світла мініатюра, за чистотою мелодичного малюнку та плавною ритмікою, близька до російської хороводної пісні. Вона написана в формі нескладних варіацій на просту народну тему з характерними переливами гармошки. Відсутністю яскравої кульмінації і витримкою в єдиному настрої, вона гармонічно, логічно завершує весь цикл «Дитячої музики»: прохолодна ніч спокутує землю, все засинає, лише ясий місяць пливе по небу [36].

Одночасно, цикл «Дитяча музика», зауважує О. Чеботаренко, виявляє значну подібність в жанрово-стилістичному вирішенні образів з «Казками старої бабусі» і іншими фортепіанними сюїтами, зверненими до сфери дитячих образів. Ліричне зароджується в музиці Прокоф'єва вже в 20-ті роки, тому що є однією з головних сфер стильових пошуків Прокоф'єва; а такою вона стає, по-перше, завдяки постійному інтересу композитора до моральних установок мистецтва, ясність яких веде в бік посилення притчевості художнього образу; по-друге, завдяки настільки наполегливому інтересу автора до дитячої теми,

котре також веде до притчево-казкового, підкреслено метафоричного призначення музичного образу, в тому числі – до барвисто-пейзажного, картинного в ньому. За словами М. Арановського, «мова йде про головну, направляючу лінію, яка свідчить про нерозривну взаємозалежність естетичного та етичного початку: естетично прекрасне виступає наслідком етичної досконалості. Не випадково Прокоф'єв настільки часто звертається до образів дитинства з їх кристальною чистотою» [6, с. 108–109].

Таким чином, дитяче як і ліричне, у Прокоф'єва є «концентрацією ідеального», а тому і те, і інше звернено до образів казки – як до образів вільної від буденності мрії, до уявного, ірреального. В цілому, можна відзначити, що в п'єсах «Дитячої музики» знайшли яскраве відображення риси стилю Прокоф'єва: його життєлюбність, життєрадісність та гумор, гранична ясність і тонкість звукопису, особлива простота, безпосередність, незвичайність, свіжість, сміливість гармонічних і мелодійних зворотів, точна передача внутрішніх, суб'єктивних переживань героя.

2.2. Своєрідність втілення семантики дитячості в творчості українських композиторів. Б. Фільц «Яворівські іграшки»

Дитяча тематика займала важливе місце в творчості вітчизняних композиторів. Аналіз літератури свідчить про те, що на розвиток фортепіанної музики в Україні мали вплив російська та західноєвропейська музичні культури. Як вважає В. Клиш, «багато українських композиторів, творчі досягнення яких значно збагатили жанри української фортепіанної музики, мали тісний зв'язок з західноєвропейським та російським музичним мистецтвом» [35, с. 146]. Дитяча тематика знаходила своє втілення як в крупних жанрах, так і в мініатюрах. К. Гаран зазначає, що серед жанрів української фортепіанної музики для дітей, перевага надається фортепіанним сюїтним циклам, мініатюрам, токатиам, сонатам, окремим творам дитячої музики. Вітчизняне інструментальне мистецтво набуває програмних ознак, це

пов'язано зі значним впливом традицій романтизму, які сформували світоглядно-естетичні основи художньої культури кінця XIX століття.

На думку дослідниці Г. Ніколаї, напочатку XX століття в українській фортепіанній музиці домінує романтична модель, в якій поєдналися концертність стилю Ф. Ліста та салонна камерність стилю Ф. Мендельсона [61]. Віртуозний стиль фортепіанних творів М. Лисенка, поєднує національний фольклорний мелос і європейські тенденції, де елегантність та витонченість, шляхетність, щирість інтонаційного висловлювання співіснували з блискучим технічним рівнем. Всі ці художні ідеї (в області звука, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу) знайшли свій розвиток у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового. Г. Ніколаї зазначає, що на оновлення, розширення традиційної, усталеної образної, жанрової та тематичної сфери вплинули загальні тенденції європейського напрямку модернізм. Так, серед характерних рис українського фортепіанного модерну того часу стали оригінальне поєднання стилю пізнього романтизму та відхід від набутого століттями, усталеного пісенного фольклоризму [61].

На ранньому етапі свого розвитку в українській фортепіанній музиці для дітей існував народний побутовий фольклор – танець та пісня, який, починаючи з XVIII століття, був нероздільно пов'язаний з розвитком української фортепіанної музики та педагогічною фортепіанною літературою, – вважає О. Олійник [65, с. 19]. На думку дослідниці, українська фортепіанна музика у 60–70-х роках XX століття, зазнає різноманітних естетичних впливів, які пов'язані з оновленням усталених, традиційних норм з точки зору жанру та стилю. Нові поєднання з фольклором породжують «неофольклоризм» (у творчості І. Шамо, Л. Дичко, С. Станковича, М. Скорика та інших) та «неокласицизм» (у творчості М. Тіца, В. Сильвестрова, Т. Малюкової-Сидоренко). У цей період українські композитори тяжіють до прозорості та лаконізму викладення, що проявилось у використанні стилістичних прийомів композиторів бароко. Активізується ритмічна основа, набуває поширення «токатний комплекс», який доповнюється активними пошуками яскравих,

неповторних тембрових засобів. Особливими рисами стають збагачення токат ударно-кластерними та тембро-шумовими прийомами гри. Г. Ніколаї зазначає, що у цей час у фортепіанній музиці продовжує розвиватися тип фортепіанної сюїти («Дитяча музика №1», «Дитяча музика №2» В. Сильвестрова), підвищується інтерес до узагальнено-програмного типу (наприклад, в «Образах» А. Штогаренка, двох зошитах «Образів» М. Степаненка), композитори об'єднують той чи інший задум витонченою технікою акварелі («Акварелі» Ф. Надененко, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі» І. Шамо) [61].

Аналізуючи українську музичну культуру, зокрема, фортепіанну музику, дослідниця акцентує увагу на її національно-стильові ознаки. Так, поняття «національного стилю» активно використовується науковцями у контексті національної культури, за визначенням С. Тишка, «національний стиль у музиці – це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури, у процесах адаптації та генерування стильових ознак, що ґрунтується на системі відбору та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів позанаціональних музичних культур і фіксує перехід явищ національного менталітету та культури у конкретну систему засобів музичної виразності» [83, с. 14].

У творчій, педагогічній діяльності Т. Шевченка, І. Нечуй-Левицького, П. Куліша, Д. Чижевського, Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Юркевича висвітлюється національний характер українського народу. Дослідники виокремлюють характерні властивості української ментальності такі, як: щирість, мрійливість, сентиментальність, чутливість, дух гіперболізації, особлива емоційність, здатність до співпереживання, до занурення у внутрішній світ; спонтанність, авантюризм; гумористичність, героїзм козацького характеру; волелюбство [61].

Зазначені характерні особливості українського народу у сукупності складають основні риси національної ментальності, саме їх можна знайти як у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, М. Лисенка, Л. Ревуцького, так і в

фортепіанних творах сучасних композиторів Б. Фільц, Л. Дичко, Г. Сасько. Українські композитори часто поєднували європейський стиль з українським фольклором, але основою для їх творчості завжди виступала народна пісня. Таке «кордоцентричне» світовідчуття, зазначає Г. Ніколаї, приєднавшись до думки О. Кульчицького, є притаманним українській ментальності і передається завдяки народнопісенній основі фортепіанних творів вітчизняних композиторів [61].

Наприкінці ХІХ століття відбулося зародження української професійної педагогічної та фортепіанної літератури, що відзначилось значним розвитком музичної освіти, зокрема, фортепіанного мистецтва. Г. Ніколаї, зазначає, що у всі епохи українські композитори прагнули поєднати новітні тенденції розвитку фортепіанної музики з вже добре знайомими, усталеними особливостями національної мови. Видатний український композитор М. Лисенко зробив вагомий внесок у *становлення та подальший розквіт фортепіанної музики для дітей* («Пан Коцький», «Коза-дереза», «Котик і Півник», «Зима і Весна», та ін.). В дитячих операх композитор втілює власний погляд стосовно виховання юних музикантів на основі народного мистецтва. Послідовниками М. Лисенка, одноступцями композитора, були В. Сокальський, М. Калачевський, Я. Степовий, С. Людкевич, Л. Ревуцький.

Важливе місце в українській культурі займає козацька тематика і у своїх творах багато композиторів висвітлювали мужність, героїчність та могутність українського козацтва. У творчості М. Лисенка знаходимо яскраві образні твори, пов'язані саме з козацькою тематикою, такі як: «Обозний марш», «Запорізький марш», «Кубанський марш». Ментальні ознаки, що характеризують сферу людської особистості, світ її внутрішніх емоцій та переживань, відповідають естетиці західноєвропейського романтизму. Своє відображення вони знаходять на основі української музики. О. Козаренко, зауважив, що значним фактором української музичної культури є «романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності» [37, с. 167].

Одними з перших українських композиторів, які звернулися до фортепіанної музики для дітей, зауважує О. Олійник, були М. Вілінський («Дитячий альбом»), Б. Яновський (збірка п'єс «Бублики») [65, с. 11]. Простежуючи історію розвитку музики для дітей, О. Олійник зазначає, що у 20–30 роки ХХ ст. починають створюватись музичні дитячі школи, гуртки, спеціалізовані музичні студії. Зростає інтерес композиторів до дитячої тематики, до створення оригінальних, з музичної точки зору, фортепіанних творів.

Вагомим доробком сучасних українських композиторів є фортепіанна спадщина, до якої увійшли твори різних жанрів із яскравими, неповторними образами. Фортепіанні твори В. Косенко, І. Шамо, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, завжди займають почесне місце у шкільних музичних програмах. Окрему увагу слід приділити фортепіанній музиці тих композиторів, які за свій творчий шлях створили багато різноманітних творів, звернених саме до дитячої аудиторії. Такими видатними композиторами, як Ж. Колодуб, М. Жербіна, О. Костін, В. Бібік, В. Птушкін, В. Сільвестров, М. Заморокко, створено багато чудових фортепіанних творів, де втілено нові цікаві образи та сюжети. В музичних творах композиторів втілено близький дитині світ щоденних ігор, перших втрат, почуттів та переживань. Відомий педагог-музикант Н. Ветлугіна зазначає: «Музичні образи спонукають дитину до співпереживання і примушують замислитися над тим, про що музика розповідає, дитина сприймає не лише музичні звуки, красу і гармонійність їх сполучень, а й намагається зіставити все це з чимось реальним» [15, с. 168]. В даному випадку твори, які створені безпосередньо для дитячої аудиторії, висвітлюють не тільки чудове розуміння композиторами психології дитини, а й професійне володіння засобами художньої виразності.

У 50–60 рр. ХХ ст. в українській фортепіанній музиці для дітей, спостерігаються процеси, які зумовили появу нових творчих задумів, – «нової фольклорної хвилі» та нових композиторських ідей (В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Бібік). Ми приєднуємось до думки

Г. Ніколаї, про те, що новаторські фортепіанні твори сучасних композиторів Б. Фільц і Л. Дичко демонструють, що різноманітні композиторські прийоми, які використовувались попередніми композиторами, зберігаються. Фольклор втілюється тепер як специфічна мова і система музичних засобів. Композитори застосовують не пряме цитування фольклорного джерела, а елементи тематизму. Всі ці риси створюють особливість українського національного характеру; саме через етнографічну цілісність та пісенність проявляється душа українського народу [61].

Л. Дичко в дитячих музичних творах втілює нові, сміливі й оригінальні ідеї. Її музика для дітей – це твори для високопрофесійних колективів, що володіють достатньою технічною базою й можуть досягти, при передачі слухачам музичного тексту, конкретних, образних і смислових нюансів. У своєму дослідженні особливостей музичного мислення Л. Дичко, Л. Шегда відзначає, що композиторка досить часто, у своїх дитячих кантатах, застосовує елементи поліладовості та політональності [98, с. 52]. На думку дослідниці, до використання такого широкого жанрового поля творів для дітей композиторка підійшла, будучи авторкою популярних композицій, серед яких: «казки» та «акварелі» – «Казкова сюїта» (1961) і «Веснянки» для симфонічного оркестру (1969), акапельний хор без слів «Лісові далі» (1962), романси «Казка» на текст В. Коломійця (1966), цикл «Пастелі» на поезію П. Тичини (1967). До особливих рис стилю Л. Дичко у дитячій музиці відносяться: широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, яка підкреслює театральність, поглиблює й образну характеристику та, загалом, задум будь-якого її твору [98].

Н. Рябуха, визначаючи ментальні ознаки української природи в контексті жанру фортепіанної мініатюри, говорить про те, що типовим для цього жанру є «інтровертний тип музичної експресії, а саме: стани душі – пасивні, споглядальні образи, пейзажна, світла, пантеїстична лірика; настрої, що передбачають наявність "раціо"-компонента і проявляються через сферу роздумів у декламаційно-мовному аспекті; емотивні образи – почуття любові,

співчування, зневіри, трагічні переживання, громадянська лірика» [79, с. 167]. Дослідниця зауважує, що, також для національно-образного мислення характерні такі риси як: героїчний пафос, в деякій мірі, навіть, драматизм, рухливі образи, пов'язані з активною дією, які можна узагальнити як екстравертний тип музичної експресії.

Н. Мозгальова, у своєму дослідженні виховних можливостей фортепіанної музики для дітей зазначає, що характерним для музики для дітей є своєрідність образного змісту та художньої форми. М. Ройтерштейн вважає: «Молодшим школярам близькі образи, так чи інакше пов'язані з їх інтересами та побутом. Ігри та іграшки, казкові та історико-героїчні персонажі та ситуації, по-дитячому сприйнятті образи тварин – такі типові «об'єкти відображення» в музиці для дітей» [77, с.16–18]. «Відомо, що в світ музики не можна увійти без відповідної підготовки, без «гри в музику» на дитячому рівні, – наголошує Л. Горюнова. – І усвідомлена ця обставина була ще в далекі часи, коли складались перші зразки дитячого фольклору» [19, с. 38]. Дослідниця розділяє дитячий фольклор на дві частини. Все, що дорослі адресують дітям: колискові, примовляння, потішки, вона відносить до першої частини. Друга частина містить заклички та пісеньки, які кожного дня виконують діти, але межа між частинами досить незначна. Наприклад, тільки граючи у «дочки-матері», п'яти, шести-літня «мама» може заспівати своїй доньці ту ж саму колискову, яку почула від своєї матері» [19, с. 15–21].

М. Іванова, О. Апраксіна, Е. Печерська, вважають, що твори для дітей повинні будуватися особливим образом, враховувати індивідуальні та фізіологічні можливості дитини. Твір, який призначений для дитячої аудиторії, не може бути надто довгим за обсягом хоча б тому, що уваги дитини не вистачить, щоб активно слідкувати за рухом музичного розвитку і не відволікатись; синтезуючих та аналітичних здібностей дитини ще не достатньо, щоб «зібрати» весь музичний твір в єдине ціле. Без цього музичне сприйняття буде неповноцінним. Н. Мозгальова визначає, що обмеження з технічної точки зору дитячої музики не стосуються головних якостей музичної мови. Не

обов'язково для дітей створювати особливу музичну мову, яка має суттєві відмінності від музичної мови, призначеної для дорослих. Але, наявна чітка послідовність спілкування з дітьми на специфічній мові, яка створена спеціально для них [52]. М. Ройтерштейн стверджує, що це виступає кроком назад, – «хоча який активний відгук в душі дитини знаходять п'єси Р. Шумана, П. Чайковського» [77, с. 16–18].

З народно-пісенною основою в сучасній інструментальній музиці тісно пов'язана казка, – найулюбленіший у дітей жанр, який містить в собі виховні можливості. «Казка, – писав В. Сухомлинський, – вдячне, незмінне джерело виховання любові до Вітчизни, рідної землі, багатства національної культури» [82, с. 123]. Більшість вчених виокремлюють загальні жанрові ознаки літературної та фольклорної казки, такі як: установку на вигадку, мрії, світ фантазії, елементи невідповідності оточуючій дійсності, створення фантастичних явищ та нереальних героїв. Музична казка стає новим, цікавим, та оригінальним жанром завдяки програмному змісту, який втілено у світі фантазії. У казці музика підсилює розвиток емоційно-чуттєвої сфери дитини, у процесі такого впливу на почуття дітей, відбувається формування цінного емоційного досвіду. На думку дослідників, виховне значення музичних казок полягає у тому, що музика здатна залучити дітей до краси і добра, які знайомлять їх з етичними та естетичними цінностями. Естетичними засобами можна збільшити добро, засудити зло. Використовуючи жанр казки як своєрідну програму, композиторами створено різноманітні музичні образи народно-казкового характеру. Їх рисами є: чистота, довірливість, таємничість, фантастичність та загадковість. Музичні твори розвивають не тільки художнє уявлення дітей, вони збагачують їх образне сприйняття. Найбільш популярним став жанр сюїти (казкові сюїти «Снігова королева» Ж. Колодуба, «Казки та історії» Ю. Шамо). Н. Мозгальова вважає, що в дитячих фортепіанних творах, яскравою сторінкою постає змальовування *картин рідної природи*, завдяки оригінальним музичним малюнкам, діти звикають уважно вслухатись в оточуючий світ, відчувати його красу. Відтворення таких фортепіанних творів,

як «Сніг іде» М. Дремлюги, «У лісі» А. Штогаренка, «Дощик» В. Косенка, сприяє розвитку фантазії та уяви дитини, спонукає до дбайливого ставлення дітей до навколишнього середовища [52].

Сучасні українські композитори присвячують багато творів ігровій діяльності дитини, адже саме ігри мають тісний зв'язок з життям дитини, її внутрішнім світом. Оригінальністю відзначаються п'єси М. Сильванського: «Машина автомат», «Ловимо один одного», «Пінг-понг», яскрава п'єса В. Косенка, – «Ранок у садочку». Згідно з думкою Г. Мозгальнової, характерною рисою п'єс стає динамічність, це п'єси–дії, вони написані в швидкому темпі, мажорному ладі. В них яскраво втілено зв'язок із життям. Слухання таких творів активізує дитячу уяву, пробуджує позитивні, яскраві емоції [52].

Особливе місце в сучасній музичній культурі займає творчість видатної української композиторки Б. Фільц. Її оригінальні твори, присвячені дитячій аудиторії користуються великою популярністю, в них композиторка втілює своє бачення навколишнього світу та особливості дитячого образного світосприйняття.

На думку, В. Белікової, фортепіанна музика Б. Фільц має неповторне, унікальне інтонаційне забарвлення, карпатський фольклор насичує не тільки її мелодичну лінію, але й гармонічну та метро-ритмічну основу. Так, композиторка возвеличує з одного боку, красу Карпатських гір, з іншого – людей, які там мешкають. В. Белікова припускає, що любов до фортепіано, як до унікального музичного інструмента, була зумовлена впливом педагогічної діяльності її викладачки з фортепіано Ірини Крих [10]. Богдана Фільц зауважує, що «знання секретів, якими щедро ділилася зі мною пані Ірина Крих, і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [85, с. 9]. На думку В. Белікової, саме навчання у видатного представника львівської композиторської школи обумовило подальший тісний зв'язок музичного мислення Б. Фільц з музичною культурою Закарпаття, зі своєрідним трактуванням жанрових, ритмо-інтонаційних,

драматургічних, тембральних рис у поєднанні з новаторством індивідуального письма [10].

Особливе місце у фортепіанній творчості української композиторки займає музика для дітей – цикл «Яворівські іграшки», який створювався протягом декількох років. У 90-х роках з'явилися дві п'єси: «Забута лялька» і «Мальована сопілочка», але весь цикл було опубліковано і презентовано на XVII Міжнародному Конкурсі «Vivat, Musica!» у 2017 році [86]. До збірки увійшли твори, які відрізняються кристальною чистотою, відвертістю, щирістю, ліричністю, мрійливістю, казковістю. У 1958 р., зазначає В. Белікова, видатний український композитор Станіслав Пилипович Людкевич, який викладав у Богдани Фільц композицію, підкреслював «визначну, притім природну мелодико-гармонійну інтенцію і виразність, особливо в ліричному напрямі» музичної мови композиторки [47, с. 63].

Цикл складається з 10 яскравих, контрастних, різножанрових та самостійних фортепіанних мініатюр; всі вони об'єднані спільним художнім задумом. Аналіз дозволяє говорити про те, що фортепіанний цикл «Яворівські іграшки» є, з одного боку, написаними для дітей (дитячого виконання); з іншого – відкриває дитячий світ очима дорослого (у даному випадку, очима мисткині Богдани Фільц). О. Чеботаренко, проводить паралель із «Дитячим альбомом» П. Чайковського, який є досить складним з точки зору підтексту та смислових глибин, закладених у тексті (відомо, що існує три версії смислової драматургії твору: перша – як відображення одного дня із життя дитини; друга – життя однієї людини і перша п'єса символізує ранок як народження людини і остання п'єса циклу – Хор символізує закінчення життя; третя версія, яка заснована на неопублікованій авторській побудові циклу, в якій альбом закінчується п'єсою «Шарманщик», яка символізує життя людини як вічного мандрівника) [88]. Дослідниця відмічає, що композиторка з великою ностальгією згадувала чудові дні раннього дитинства в Яворові, які були сповненими любові рідних людей, тому яворівські іграшки, це не просто дитячі іграшки, або витвір мистецтва, вони стали своєрідним символом для

композиторки, *знаком* прекрасного світу, почуттів, спогадом-мрією. Це дає підстави вважати, що даний цикл виходить далеко за смислові межі дитячої музики. «Спогади про дитинство» виступають узагальнюючим образом творів циклу [88].

Важливо підкреслити яскраву образність, картинність творів даного циклу, точну передачу відчуттів, переживань, поглядів дитини на оточуючий світ. Так, наприклад, п'єса «Забута лялька», відразу переносить нас в світ дитинства. Не випадково, Б. Фільц, напочатку твору застосовує авторську позначку *Moderato melancolico*, п'єса сприймається як натяк трактувати п'єсу в сенсі спогадів про дитячі забавки з лялькою, що довгі роки служила вірною подружкою. З нею завжди можна було покружляти в танцювальному колі, розділити всі свої радощі та переживання. «Веселий коник» – оригінальна тричастинна п'єса з елементами звукозображальності. Б. Фільц в цій фортепіанній мініатюрі яскраво втілює колоритний зовнішній вигляд дитячої улюбленої іграшки, – коника. Важливу роль в творі відіграє чіткий чотиридольний ритм та чітка артикуляція. Пульсований, настирний, енергійний рух, швидкий темп, акценти, все це ніби імітує біг та стрибки коника. Ці п'єси відтворюють у музиці щоденні забавки дитини з улюбленими іграшками.

На основі аналізу, О. Чеботаренко, умовно розподіляє всі п'єси циклу «Яворівські іграшки» на три групи: п'єси ліричні, спокійні та повільні («Забута лялька», «Колиска для ляльки», «Чарівний смичок», «Яворова скринька спогадів»); п'єси з яскраво вираженим ігровим початком («Мальована сопілочка», «Кольорова скрипочка», «Зозулька»); п'єси швидкі, в яких переважає рух («Веселий коник», «Візочок з кониками», «Пташка крильцями лопотить»). Але такий розподіл є досить умовним, так як деякі твори поєднують ігровий початок із досить швидким рухом («Мальована сопілочка», «Пташка крильцями лопотить») [88]. Цікавим є припущення В. Белікової про те, що п'єса «Мальована сопілочка» нагадує хорову мініатюру композиторки «На сопілку вечір грає» на слова В. Сосюри, яку створено для мішаного чотириголосного хору й солістки. Поетичний текст В. Сосюри («Голубе

хитання віт як дихання юних літ...») відтворює душевне поєднання людини з розквітанням весняної природи. Це дає підстави говорити про вшанування рідного краю, традицій, звичаїв; щире захоплення Б. Фільц своєю Батьківщиною, втілення її неповторної краси та мальовничості пейзажів в своїй композиторській діяльності, зокрема, в дитячих фортепіанних мініатюрах [10].

Аналіз п'єс циклу виявив не тільки звернення композиторки до різноманітних жанрів, але й використання елементів поліжанровості. Поєднання елементів пісенності, аріозності та вальсу втілюється у творі «Забута лялька»; елементів імпровізації та хоральності (ігрового-скерцозного та оповідального-пісенного початку) в п'єсі «Мальована сопілочка»; оповідально-пісенний початок, посилений хоральною фактурою з елементами гри (використання синкоп в акомпанементі) продовжено в п'єсі «Чарівний смичок»; риси пісенності, маршевої та гри (скерцозності) підкреслено у творі «Кольорова скрипочка»; елементи токати, скерцо та маршу використані у «Веселий конику»; поєднання рис колискової, пісні і тарантели знаходимо в п'єсі «Колиска для ляльки»; пісенності та скерцозності у «Зозульці»; елементів скерцо і токати у «Візочку з кониками»; аріозності-пісенності та хоральності у «Яворівській скринці спогадів»; вальсовості, скерцозності, токатності та пісенності в п'єсі «Пташка крильцями лопотить». При аналізі фортепіанних творів циклу, було виявлено домінування аріозно-пісенного початку, кантিলени та опори на народну пісенну творчість, фольклор, як провідної стильової риси, притаманної композиторській мові Б. Фільц.

Інша образна сторона представлена ігровим початком, активною дією, що передається завдяки використанню широкого кола жанрів (вальсу, скерцо, маршу, тарантели, токати) та різноманітних засобів музичної виразності (контрастної динаміки, штрихів *staccato*, *marcato*, *non legato*, авторських ремарок стосовно виконання творів, швидих темпів, акцентів, пульсуючого, енергійного ритму).

Важливе місце у циклі «Яворівські іграшки» займає тональна драматургія. О. Чеботаренко відмічає, що у творах, які передають особливий

психологічний та емоційний стан спогадів минулого («Забута лялька», «Яворова скринька спогадів»), композиторка використовує бемольну тональність фа мінор, яка відрізняється досить стриманими холодними фарбами. Крім того, між цими п'єсами можна виявити ще й інтонаційні зв'язки (так, «Яворова скринька спогадів» повторює мелодію акомпанементу «Забутої ляльки»). Це дає підстави для виявлення спільних образно-стилістичних рис і говорить про особливе місце і психологічну атмосферу цих творів у циклі в цілому. З іншого боку, О. Чеботаренко відмічає, домінування більш «теплих» дієзних тональностей – Ля мажора у п'єсах «Веселий коник», «Зозулька», «Візочок з кониками»; Ре мажора у «Мальовничій сопілочці»; Соль мажора у «Чарівному смичку», «Колисці для ляльки». У двох творах використано більш «нейтральну» тональність До мажор – у «Кольоровій скрипочці» та в п'єсі «Пташка крильцями лопотить». Таким чином, можна говорити про те, що тональна драматургія циклу має коріння у глибинному композиторському мисленні [88].

Аналіз нотного тексту відібраних нами творів для дітей Б. Фільц дозволяє виокремити та узагальнити деякі характерні особливості її музичної мови та композиторської стилістики, а саме: побудову мелодичної лінії з опорою на український музичний фольклор; яскраву образність, картинність фортепіанних мініатюр; реалістичне підкреслення сюжетної програмності, що втілюється у звукообразжальній природі; чітку передачу дитячого світосприйняття та світовідчуття стосовно явищ природи, музичних інструментів, птахів, мальовничих пейзажів; застосування традицій і новаторства у фортепіанних п'єсах для дітей; часте вживання форшлагів і мордентів; використання однойменного мажору й мінору, полярних звукових регістрів; поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури; використання поліжанровості у фортепіанних мініатюрах; автобіографічність творів (ссылання до спогадів про дитинство Б. Фільц на Львівщині).

Фортепіанний цикл для дитячого виконання, – «Яворівські іграшки» збагатив світову й українську музку високохудожніми творами, які звучатимуть

і слугуватимуть вихованню нових поколінь та талановитих музикантів. Зараз все частіше звертаються до фортепіанних творів композиторки студенти музичних академій та коледжів, а також юні музиканти, що приймають участь у виконавських конкурсах та фестивалях. Також відомі піаністи включають фортепіанні альбоми Б. Фільц до своїх концертних програм. Серед інтерпретаторів фортепіанної музики Б. Фільц відмітимо професора Марію Крушельницьку, піаністку О. Рапіту, Ю. Кота.

2.3. Жанрово-стильові особливості дитячих творів в творчості Г. Саська та М. Скорика

Аналіз методичної літератури свідчить про те, що існуючі школи гри на музичних інструментах потребують суттєвого оновлення з боку репертуару. В історії музичного мистецтва вже існували приклади, коли композитори створювали фортепіанні твори для новітніх методичних шкіл (наприклад, школа М. Лонг, школа Т. Смірної та інші). Сучасні учні значно відрізняються від дітей кінця ХХ століття, тому композитори намагаються пропонувати матеріал згідно сучасних вимог та смаків. Для того, щоб зацікавити дитину, щоб долучити її до музичного мистецтва, необхідно її здивувати, запропонувати щось неординарне та цікаве. Саме тому сучасні композитори знаходяться в постійному пошуку нових форм, оригінальних засобів музичної виразності, розширюють семантичне коло образів.

Н. Герасимова-Персидська зазначає, що кожен рік нового століття все більше утверджує у думці, що ми знаходимося на порозі нової епохи. Те, що сприймалося як змішання стилів, гіпотез, нині набуває впорядкованої форми, виявляє властивості парадигми. Дослідниця пропонує розуміти музичне мистецтво як таке, що, готує свідомість до сприйняття нових відкриттів, неосяжних раніше, до сприйняття нової картини світу [16]. Розширення творчих орієнтирів, стилів, жанрової палітри, стає головним завданням для композиторів ХХІ ст. Про вплив елементів джазу на композиторську творчість

вже говорили у зв'язку з музикою таких композиторів як: К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський та інші, але в наш час *джазові ритми та інтонації* потрапляють у дитячі твори. Тому вивчення характерних рис, що притаманні цьому стильовому напрямку стають дуже важливими.

Для того, щоб вірно зрозуміти особливості творчих стилів сучасних композиторів (як вітчизняних так і західноєвропейських), треба окреслити характерні риси джазу як одного з провідних сучасних стилів, який став своєрідною об'єднуючою ланкою між академічною класичною музикою і популярною. *Джаз* є одним з видів музичного мистецтва, що виник наприкінці XIX століття в США серед нащадків афроамериканців, які були насильно вивезеними з Африки. У стильовому напрямку джаз об'єдналися особливості африканського фольклору та традиції музики із Західної Європи. Серед характерних рис джазу відмітимо гострий ритм, насичений синкопами; дисонансову, різку та напружену гармонію, імпровізаційний розвиток музичних тем. Е. Строкова відмічає, що джаз поєднує в собі типологічні ознаки різних музичних жанрів, представники джазу активно використовують всі типи відомих звукових музичних жанрів. Джаз в якомусь сенсі, є канонічним типом творчості, орієнтований на оригінальність та новації [81].

Досліджуючи явище джазового ритму в музиці академічної традиції, О. Чернишов, називає такі *характерні риси джазового ритму*: – синкопування (фактурні синкопи); – переакцентування (штрихові синкопи); – тернарність ритмічних пропорцій («тріольність» ритмічного малюнку) [91]. Однією з характерних рис джазової мелодики є використання *екмеліки* (системи, в якій застосовуються висотно-невизначені, висотно-нестабільні звуки). На думку Ю. Чугунова, сучасна джазова гармонія має наступні риси: інтенсивну дисонантність (використання септ–, нон–, ундецим– та терцдецимакордів, альтерованих акордів та акордів з доданими ступенями, тяжіння до хроматизмів, тощо); тенденцію до акордового паралелізму; прагнення до детальної гармонізації за рахунок побічних домінант (рух по квартовому колу),

хроматизмів; вплив блюзу, що проявляється у застосуванні блюзової форми та «блюзових нот» [94, с. 14].

Зростання інтересу до джазового та естрадного мистецтва знайшло своє втілення в інструментальній творчості, зокрема, у збірках для дітей композиторів Г. Саська, О. Саратського, Л. Іваненко, М. Скорика та інших. Витончений ритм, заснований на синкопованих фігурах, яскравий, контрастний динамічний план, унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури, яскраві ритмічні фігури, що подекуди імітують вільну імпровізацію, представлені у дитячих п'єсах Г. Саська «Граю джаз», та «Граю джаз» –2, О. Саратського «Граємо джаз», Л. Іваненко «Імпровізуємо блюз». Захоптив ансамблеві джазово-імпровізаційні твори видані у збірці «Фортепіанні джазові твори» В. Журби та Я. Журби. Твори зі збірок для дітей створені з урахуванням психологічних і фізіологічних особливостей дитини, формують здатність сприймати та розуміти сучасні музичні твори, спонукають розрізняти види та жанри сучасного мистецтва, особливості його інтонаційно-образної мови, виховують музичний смак.

Одним з найяскравіших вітчизняних композиторів, який поповнив скарбницю дитячої музики, є донеччанин Геннадій Сасько (20 жовтня 1946р.), випускник класу композиції Л. Колодуба у Київській консерваторії, автор музики до мультфільму «Капітошка», циклів фортепіанних п'єс «Відгомін століть» (1982), дидактичних циклів для дітей «Мозаїка» (1983), «Поліфонічна фантазія» (1986) та інших. Важливе місце в його творчості займають фортепіанні твори для дітей: цикли дитячих п'єс «Мозаїка», «Граю Джаз!», які вже давно стали класикою фортепіанного педагогічного репертуару в Україні.

Творчість Г. Саська цікава та оригінальна, вона включає як монументальні твори, так і мініатюри; симфонічну, кантатно-ораторіальну, камерну музику, значне місце займають твори для дітей. Важливе місце в творчості Г. Саська займає проблема діалогу часу і культури епох, тема архаїки і сучасності. Ним написані «Слов'янська поема» для симфонічного оркестру,

«Батьківська нива» фольк-ораторія, «Веснонько, весно» хорова поема, «Весняні барви» та ін.

Важливе місце займає дитяча фортепіанна музика Г. Саська, вона складає цікавий пласт сучасної музики і має свій особливий стиль. Серед характерних рис дослідники визначають: панорамну об'ємність, барвистість гармонії, ритму, мелодійної інтонації, наслідування мовних зворотів, звучання народних інструментів, ефект візуалізації образів. Композитор використовує широке жанрове коло. Тематика його творчості об'єднує звернення до образної сфери, пов'язаної з національною історією і культурою, тяжіння до використання у циклі «Мозаїка» старовинних барокових (Арія, Поліфонічна фантазія, Токата), народних (Народне сказання, Веснянка) жанрів. Композитором створені як п'єси джазової стилістики, так і п'єси дитячої образної сфери.

Всі п'єси в циклі розподілені за принципом ускладнення як образної сфери, так і та технічного рівня. В. Дорофєєва зазначає, що цикл дитячих творів українського композитора Г. Саська «Мозаїка» складається із п'єс, у яких представлені різноманітні образи, характери, жанри, музичні стилі. Він створює своєрідну енциклопедію художньої образності. Композитор використовує програмність, що сприяє розвитку фантазії дитини та кристалізації її образного мислення («Льодовий палац Снігової королеви», «Синички за вікном», «Перший пролісок», «Метелики над квітами» та ін.). Як ми зазначили, всі п'єси викладені у послідовності ускладнення музичного матеріалу (від нескладних до віртуозних п'єс) [23].

Цикл «Мозаїка» складається з шістнадцяти невеликих програмних п'єс, які можна умовно об'єднати за тематикою в такі групи: ліричні: («Арія», «Перший пролісок», «Східний мотив», «Блюз»); ігрові: («Синички за вікном», «Поліфонічна п'єса», «Веснянка», «Джерельце», «Поліфонічна фантазія», «Джаз-вальс», «Регтайм», «Весняний дощик. Етюд», «Метелики над квітами», «Мережива», «Токката»; казкові: «Льодовий палац Снігової королеви», «Народне сказання», «Дідусева казка»).

Проаналізувавши особливості фортепіанних п'єс з циклу «Мозаїка», виокремимо характерні риси, притаманні музичним творам трьох виокремлених сфер. Ліричним п'єсам притаманні: казковість, мрійливість, яскрава образність, спокійний «медитуючий», фольклорно імпровізаційний характер; авторські ремарки «*legatissimo*», «*cantabile*», «*espressivo*», «*smorzando*»; вокальна природа мелодії, використання народнопісенних інтонацій (веснянки, коломийки), різних видів імітації, фольклорно-жанрових замальовок; типова канонічна імітація пісенно-підголоскового характеру, мелодійність тематизму. Музиці характерні драматургічні контрасти, неспішний, вільний темп (*Andante, Moderato; Adagio; Recitativo, rubato non legato; Commodo*); хвилеподібний, неконтрастний динамічний план; перемінний розмір, перемінний метроритм, тональні відхилення (поліладовість). Композитор використовує елементи поліритмії, мелізми, форшлаги.

Для ігрових п'єс характерними є: пейзажно-казкові музичні образи; колористичне начало; яскраво виражений імпресіоністичний енергійний характер, емоційна напруженість. Композитор чітко передає засобами музичної виразності явища природи (крапання дощу, дзюрчання джерельця, плескіт весняних струмочків, мерехтіння північного сяйва, кристального дзвону льодових бурульок, співу пташок). Для п'єс характерні етюдні риси: технічність, віртуозність; остинатність; стрмкі імпровізаційні, віртуозні пасажі; рухливі, швидкі темпи (*Allegro, Allegretto, Vivo, Presto*); штрихи виконання *staccato, staccato leqqiero, non legato*; використання прийому гри «*martellato*» (гра перемінним ударом двох рук).

Особливе значення мають: перемінний розмір, ритм; метроритмічна пульсація; використання співставлення мажоро-мінору; поліладовості; в гармонії відмітимо використання дисонансів, цілотонної гами; напруженої дисгармонічності та полігармонічності між мелодією та акомпанементом, оригінальної дисонуючої гармонії; відчувається опора на пентатоніку та «блюзовий» лад; речитативна поліритмія; вокальні «блюзові форшлаги, трелі».

Казкова сфера представлена трьома п'єсами («Народне сказання» №3, «Льодовий палац Снігової королеви» №4, «Дідусева казка» №6). Фольклорні легенди втілено в п'єсі «Народне сказання», яскравій жанровій музичній картині. Серед особливостей композиторської мови в п'єсі №3 відмітимо: втілення речитативного інструментального награву з елементами звукообразності (імітація гри «троїстих музик» – скрипки, сопілки, цимбал, контрабаса); контрастне співставлення двох музичних образів (епічного хорового співу та імпровізаційного інструментального награву). Важливим виразним засобом у цій п'єсі є використання «запізнюючої» педалі.

П'єса №4 – «Льодовий палац Снігової королеви» – являє собою кришталевий, казковий образ. Для того, щоб вдало передати за допомогою музичної мови прозорий, кришталевий палац, композитор використовує: високий регістр фортепіано, який контрастує з низькими басовими нотами; мелодизовані септакорди в гармонії, які звучать на довгій педалі; кварто-квінтова тематична поспівка у верхньому регістрі завершує фактурно-гармонічну побудову, імітуючі високі холодні стіни льодового палацу. Гармонія має риси поліладовості: так, до тональності сі-мінор додається мажорна субдомінанта (Мі-мажор).

П'єса №6 – «Дідусева казка» є «жанровою замальовкою». Можна знайти спільні риси з «Народним сказанням», такі як: опора на фольклорно-етнографічний музичний матеріал, тричастинність, наявність історико-епічних асоціацій із мотивами народних легенд, казок та міфів. «Дідусеву казку» відкриває кварто-квінтовий акорд, який нагадує настроювання скрипки або перегук трембіти в горах. В темі можна помітити вплив гуцульського фольклору.

Основною темою є коломийка (з характерним синкопованим закінченням). Можна помітити і в «Народному сказанні», і в «Дідусевій казці» використання перемінного метроритму, що підкреслює фольклорно-імпровізаційний характер музики. Фантастично-кolorистичний ефект створює гармонізація «сповзаючими» хроматичними терціями та квартсекстакордами.

На основі жанрового-стильового аналізу можна говорити про домінування активно-ігрової сфери в циклі; відмітимо використання програмності в циклі, яка проявляється не тільки в назвах творів, але й опосередковано через жанрово-стильові риси та виконавські ремарки. Важливе місце в циклі займають колористично-пейзажні замальовки («Перший пролісок», «Синички за вікном», «Льодовий палац Снігової королеви»); жанрові картинки («Дідусева казка», «Веснянка», «Народне сказання»); віртуозні, етюдні п'єси («Токата», «Мереживо», «Джерельце», «Весняний дощик», «Метелики над квітами»). Окрему увагу слід приділити стилістично відособленим п'єси таким, як: «Східний мотив», «Поліфонічна п'єса», «Арія», а також сюїта, яка містить три п'єси «Граю джаз», до якої входять «Блюз», «Джаз-вальс», і «Регтайм».

Таким чином, можна говорити про те, що лірична та казкова сфери займають не домінуюче місце – на перший план виходить ігровий початок з домінуванням токкатно-етюдної стилістики, а також пейзажно-колористичний. П'єси в альбомі розташовані за принципом наростання виконавських труднощів, які розраховані на виконавський досвід та технічну оснащеність дитини.

В фортепіанних творах Г. Саська основною є інтонація та мелодика; «основу його музики становить саме мелодизм, але при цьому наявність тональності не обов'язкова, часто в творах Саська зустрічаються елементи додекафонії, лінійна поліфонія, сонористичні ефекти, і в той же час національний дух його музики проявляється через внутрішні інтонаційно-ладові особливості, без допомоги цитат» – зазначає В. Москаленко [53, с. 148–149]. В композиторській стилістиці Г. Саська, в ладогармонічній сфері, в особливостях фактури, в перемінному метроритмі, в тембральному забарвленні, в чіткій, яскравій образності циклу «Мозаїка» зустрічається багато схожих елементів та принципів, які властиві для українського фольклору: кварто-квінтові інтонації, тетрахові поспівки; принцип варіаційного розвитку; принцип імпровізаційного наскрізного розвитку. Г. Сасько також вносить елемент сучасності, оригінальності, він часто вдається до експериментів з

поліладовістю та політональністю, використовує кластерну будову акорду, поліритмію, гострі джазові ритми з синкопуванням та акцентами на слабкі долі, використовує альтеровані блюзові гармонії. Значна роль відводиться остинатним повторам, колористичним гармонічним послідовностям, паралельним септакордам, чистим квартам та квінтам.

Фортепіанний цикл «Мозаїка» є видатним композиторським досягненням сучасного українського композитора Г. Саська, який продовжує втілювати європейські традиції класичного «дитячого альбому», оновлюючи образну сферу фортепіанних мініатюр, завдяки джазовим елементам та оригінальним засобам музичної виразності.

Яскраве та оригінальне втілення тематика дитинства знайшла в творчості сучасного українського композитора М. Скорика. До вивчення фортепіанної творчості дидактичного спрямування М. Скорика звертались багато мистецтвознавців, педагогів, науковців (Л. Кияновська, К. Івахова, О. Шевчук та інші). У 30-ті роки минулого століття відбувся інтенсивний розвиток Львівської фортепіанної музичної школи, що зумовило створення композиторами українського педагогічного репертуару, який міг би стати фундаментом естетичного, духовного та технічного розвитку юних піаністів. Сфера фортепіанної музики для дітей надзвичайно зацікавила й нашого видатного сучасника, всесвітньовідомого українського композитора, професора, Героя України Мирослава Скорика (нар. 1938 р.), який цього року відсвяткував 80-річчя від дня народження.

Багатоманітна, оригінальна, різножанрова фортепіанна творчість М. Скорика постає яскравою сторінкою українського музичного мистецтва. Серед важливих рис фортепіанної творчості М. Скорика визначають високу духовність і глибину музики; енергетичність та щирість висловлювання; змістовність та життєвість музики. Унікальність його музики, на думку дослідників, у втіленні яскравого національного колориту та важливих загальнолюдських істин.

Поряд з віртуозними масштабними творами у творчій спадщині композитора також є цикл дитячих п'єс, створений у 1965 році, який має назву «З дитячого альбому», дана збірка є важливим досягненням в області фортепіанного репертуару. К. Івахова відзначає, що у п'єсах альбому спостерігаються головні риси творчого почерку композитора, зокрема поєднання національної мелодики, декламаційно-речитативні розспіви із найскладнішими ладогармонічними та метроритмічними засобами виразності музики ХХ сторіччя [27, с. 19]. М. Скорик першим втілює поєднання традицій фольклору з елементами джазу в музиці для дітей. (У європейській фортепіанній музиці для дітей один із перших прикладів звернення до джазової стилістики є творчість К. Дебюссі у п'єсах «Кек-уок» зі збірки «Дитячий куточок»).

На думку Л. Кияновської, «цей дитячий фортепіанний зошит – один з небагатьох в українському дидактичному доробку, який настільки природно поєднує образну і емоційну відкритість, асоціативність музичних картин і подій, так необхідних для дитячого сприйняття, з глибоко національним характером інтонації, численними коломийковими, епічно-розповідними зворотами у музичній мові, а водночас переосмислює їх крізь призму модерних засад фортепіанного письма, влучно вжитих дисонуючих співзвуч, зміні ладотональної опори, урізноманітнює синкопованістю та вільною імпровізаційністю ритмічного малюнку, що нагадує джазову імпровізацію, викликає алузії до естрадних жанрів» [32, с. 48–49]. Таким чином, композитор переслідує декілька дидактичних цілей – виховати в дітей розуміння і відчуття національного стилю у співвіднесенні з традиціями мистецтва, залучити їх до композиторських новацій ХХ століття. В альбомі наявні риси стилю постмодернізму. К. Івахова зазначає, що особливість стилістики п'єс постмодерністського напрямку є поєднання різних елементів, традиційних та нетипових для попередніх музиків [27]. В даному циклі, Мирослав Скорик впроваджує в українській фортепіанній музиці для дітей поєднання українського фольклору з елементами джазу.

Цікавим та оригінальним є те, що М. Скорик в збірці п'єс для дітей не використовує дитячої програмності (в назвах відсутні казкові герої, іграшки, забави), прямолінійної звукозображальності та звуконаслідування, сценок з природи, але важливе місце займає барвисте, рельєфне і динамічне втілення фольклорних жанрів [32, с. 24–25].

Збірка «З дитячого альбому» складається з п'яти мініатюр різного характеру: «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса». При аналізі збірки «З дитячого альбому», п'єси було, умовно, розподілено на дві сфери: ліричну та пов'язану з активною дією, грою (ігрову). Аналіз п'єс дає можливість стверджувати, що в альбомі переважає ігрова сфера, до якої відноситься більшість композицій («Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса»). Характерними засобами виразності (стильовими рисами) для п'єс ігрової сфери є: швидкі темпи (*Allegro, Vivo, Presto*); яскрава контрастна динаміка (від «*piano*» до «*fortissimo*»); різноманітні штрихи, різка їх зміна (*nonlegato, staccato, marcato*); часте використання джазових елементів (синкопи, акценти на різних долях, форшлаги, пассажі, акорди – «затримування», «кластери» та ін.); оригінальний тональний план, зпівставлення мажору та мінору; використання пунктирного, тріольного ритму, поліритмії.

П'єса №2 – «Народний танець» – є стилізацією, яка за своїм характером є наближеною до гуцульських народних танців коломийки або аркану. Яскравий, контрастний динамічний план даної п'єси виступає ознакою гуцульського фольклору, будується на традиційних особливостях запальних танцювальних рухів (притупування, підстрибування), які композитор вдало передає за допомогою синкоп. У третьому творі – «Естрадній п'єсі» – музика насичена поліритмічними і політональними зіставленнями, контрастними емоційними станами, що відображаються в динамічному плані п'єси.

П'єса «Лірник» (№4) – мініатюра з рисами звукозображальності, епічно-розповідного характеру. Риси епосу виражаються у речитативному складі мелодичної лінії з постійним акцентуванням початку кожної фрази – відмічає

Ю. Чугунов [94, с. 87]. Останній твір циклу (№5) – «Жартівлива п'єса» – яка побудована на послідовному чергуванні емоційних станів. Характерними рисами виступають: постійний пунктирний ритм у мелодичній лінії, акценти, синкоповані мотиви, що влучно передають яскравість та оригінальність музичного образу.

Протилежна, лірична сфера, представлена лише однією, першою п'єсою альбому – «Простенька мелодія». Вона містить часті тональні зміни; в мелодії наявні різні ритмічні формули (тріолі, синкопи, трелі); в акомпанементі рівний вісімковий рух, який здійснює ілюзію двоплановості звучання, чітко передаючи багатогранний, фантастичний, мінливий світ дитини. Лірична сфера передається через інтонаційну витонченість та виразність, використання помірному темпу (*Moderato*), тихої, неконтрастної, гнучкої динаміки (*piano, mezzo piano, mezzo forte*); штрихів (*legato*) в мелодії для позначення кантиленного плавного звучання, штрихів (*nonlegato, marcato*) в басовій лінії для підкреслення мірності, неспішності, похмурого образу.

Спільним в ліричній та ігровій сферах є те, що у всіх п'єсах циклу митець, використовуючи характерні для гуцульського фольклору коломийкові чи епічні мотиви, ладові звороти, гострі ритми, яскраво відображає колорит Карпат. На думку К. Івахової, висвітлюючи пісенний фольклор, закликаючи шанувати національну культурну спадщину, М. Скорик майстерно відображає знайомі дітям, також сучасним, звукові картини сьогодення, немов би спостерігаючи за навколишнім світом очима дитини [27].

Завдяки оновленню виконавських прийомів, наданню дитячій музиці свіжого звучання за допомогою втілення джазових елементів, сучасні діти залюбки виконують твори М. Скорика «З дитячого альбому» на різноманітних піаністичних конкурсах та фестивалях. Відомо, що процес навчання дитини значно полегшується, якщо здійснюється у формі цікавої гри. Елементи гри, які є надзвичайно важливими у творах педагогічного репертуару для виконавців молодшого і навіть середнього шкільного віку, а також безпосередньо пов'язана з грою імпровізаційність, зразки якої спостерігаються у п'єсах

зошита, у творах збірки «З дитячого альбому» посилюються джазовою стилістикою, чим досягається ще одна дидактична мета – зближення розважального і серйозного професійного мистецтва.

Висновки до розділу 2

Аналіз літератури виявив, що дитяча тематика займала важливе місце в творчості як російських, так і сучасних українських композиторів. У кожного композитора дитяча тематика знаходила нові стильові риси, жанри, виконавські прийоми, збагачувалась новим образним колом та оригінальним програмним змістом. На розвиток дитячої тематики в творчості сучасних вітчизняних композиторів, з одного боку, мали вплив дитяча музика П. Чайковського, С. Прокоф'єва; з іншого – фольклорні традиції і джаз.

Музика одного з талановитіших композиторів України, Богдани Фільц привертає увагу як дослідників, так і виконавців всіх рівнів: і дорослих, вже відомих виконавців (професора Марію Крушельницьку, лауреата Міжнародних конкурсів Оксану Рапіту – Львів, професора, лауреата Міжнародних конкурсів Юрія Кота – Київ) так і молодих виконавців. Дитяча музика займає важливе місце в творчості композиторки.

Аналіз альбому «Яворівські іграшки» Б. Фільц дозволяє говорити про те, що фортепіанний цикл є, з одного боку, написаними для дітей (дитячого виконання); з іншого – відкриває дитячий світ очима дорослого (у даному випадку, очима мисткині Богдани Фільц). Серед характерних особливостей її музичної мови та композиторської стилістики назвемо: опору на український музичний фольклор; яскраву образність, картинність фортепіанних мініатюр; реалістичне підкреслення сюжетної програмності, що втілюється у звукообразній природі; чітку передачу дитячого світосприйняття та світовідчуття стосовно явищ природи; застосування традицій і новаторства у фортепіанних п'єсах для дітей; часте вживання мелізматики: форшлагів, мордентів, тощо; поєднання, зіставлення однойменного мажору й мінору та

полярних звукових реєстрів; використання поліжанровості у фортепіанних мініатюрах; автобіографічність творів.

Розширення творчих орієнтирів, стилів, жанрової палітри, стає головним завданням для вітчизняних композиторів ХХІ ст. Джазові ритми та інтонації потрапляють у дитячі твори. У фортепіанному циклі для дітей «Мозаїка» Г. Саська серед характерних рис нами виявлено: тяжіння до використання старовинних барокових, народних жанрів; використання елементів джазової стилістики; відображення різноманітних образних сфер дитячого світу. Важливе місце займає програмність в його дитячих творах, що сприяє розвитку фантазії дитини, кристалізації її образного мислення. На основі жанрово-стильового аналізу можна говорити про домінування активно-ігрової сфери в циклі. На перший план виходить ігровий початок з домінуванням токатно-етюдної стилістики, а також пейзажно-колеристичної. Г. Сасько експериментує з політональністю, поліладовістю, використовує пластову поліритмію, кластерну будову акорду, гострі та оригінальні джазові синкоповані ритми та альтеровані блюзові гармонії. В п'єсах фольклорного спрямування впроваджуються лади народної музики (гуцульський, лідійський, фригійський, дорійський) з їх особливим звучанням.

Аналіз циклу «З дитячого альбому» М. Скорика, виявив, що в ньому композитор впроваджує тенденцію поєднання традицій українського фольклору з елементами джазової стилістики в українській фортепіанній музиці для дітей. Важливе місце займає імпровізаційність, зразки якої спостерігаються у п'єсах зошита, яка посилюється джазовою стилістикою, чим досягається ще одна дидактична мета – зближення розважального і серйозного професійного мистецтва.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає підстави говорити про те, що дитяча тематика має глибокі історичні корені, до неї звертались в різних галузях науки, культури і мистецтва. Тема дитячості вивчалась і філософами, і психологами, і музикантами (композиторами, педагогами і виконавцями) на протязі багатьох століть. Світ дитинства, відкритий Е. Роттердамським, дав можливість не тільки побачити його як унікальне явище, але й по-новому підходити до виховання дитини. Концепція архетипу К. Юнга відкрила нові горизонти розуміння феномену дитячості – як архетипу дитини, що символізує несвідомий досвід «дитинства» колективної душі, який здатний не тільки відновити втрачений взаємозв'язок з вихідним станом культури, але й поєднати досвід минулого і сучасного.

Існують різні тлумачення поняття дитячості: як особливого цілісно представленого феномену, який знаходиться в складних функціональних зв'язках зі світом (Д. Фельдштейн); як позитивного стану, що потребує збереження як культурна універсалія. Дитячість розуміється як категорія антроподіцеї, естетики і філософії мистецтва, що представлена як сконцентроване вираження чистоти, благородства, життєрадісності, довірливості (К. Ісупов). «Дитячості» не відомі особистісні пристрасті та претензії. Дитяче світобачення безпосереднє і прозоре: воно сприймає все навкруги, як втілення різнохарактерності, багатобарвності життєвого досвіду. Позбавлене пафосу, дитяче сприйняття світу є переважно позитивним і у просторі культури розглянуто як позитивний стан творчої людини. Крізь призму дитячості, через «дитяче» з'являється інший, ширший погляд на світ поезії, музики, живопису, тобто на світ високого мистецтва.

Особливе місце тема дитячості займає в композиторській творчості. На основі аналізу музичних творів західноєвропейських композиторів XVII–XIX століття ми виявили, як тема дитячості переростає від творів, написаних для дітей (Й. С. Бах) у самостійну область – відкриття світу дитини очима дорослої

людини. ХІХ століття і творчість Р. Шумана стає межею і визначальною для створення семантики дитячості (фортепіанний цикл «Дитячі сцени»). Таким чином, семантика дитячості, яка стає Знаком особливих відносин людини зі світом, втілюється в двох образних сферах – ігровій та ліричній, яким притаманні такі характерні риси як: позитивність, щирість, чистота, загадковість, мрійливість, особливе гармонійне, світле світосприйняття, радість, яскравий та різноманітний ігровий початок; казковість та фантастичність.

Провідниками даних рис стають такі жанри, як: в ігровій сфері: токато, скерцо, вальс, марш, полька, тарантела; ліричній – колицьова, романс, пісня, арія, арієта, вальс, елегія, менует. Творчість композиторів ХХ–ХХІ століть значно розширює і образне й жанрово-стилістичне коло семантики дитячості. Аналіз фортепіанного циклу К. Дебюсі «Дитячий куточок» виявив використання в музичній мові елементів джазу та сучасних ритмів; зображення американських гостро ритмованих танців та іронії.

На розвиток семантики дитячості в творчості українських композиторів мали значний вплив дитячі твори П. Чайковського, С. Прокоф'єва та інших російських композиторів. Аналіз фортепіанних творів сучасних українських композиторів виявив з одного боку, опору на фольклор; з іншого – використання джазової стилістики і жанрів. Цикл «Яворівські іграшки» Б. Фільц, написаний для дітей, відкриває дитячий світ очима дорослого (у даному випадку, очима мисткині Богдани Фільц).

Характерними особливостями її композиторської творчості є: опора на український музичний фольклор; яскрава образність, картинність фортепіанних мініатюр; реалістичне підкреслення сюжетної програмності, що втілюється у звукозображальній природі; чітка передача дитячого світосприйняття та світовідчуття стосовно явищ природи; застосування традицій і новаторства у фортепіанних п'єсах для дітей; часте вживання мелізматики: форшлагів, мордентів, тощо; складний тональний і гармонічний план; використання поліжанровості у фортепіанних мініатюрах; автобіографічність творів.

Аналіз фортепіанного циклу для дітей «Мозаїка» Г. Саська вивив серед характерних рис: тяжіння до використання старовинних барокових, народних жанрів; елементів джазової стилістики; відображення різноманітних образних сфер дитячого світу. Г. Сасько експериментує з політональністю, поліладовістю, використовує пластову поліритмію, кластерну будову акорду, гострі та оригінальні джазові синкоповані ритми та альтеровані блюзові гармонії. В п'єсах фольклорного спрямування впроваджуються лади народної музики (гуцульський, лідійський, фригійський, дорійський) з їх особливим звучанням.

Аналіз циклу «З дитячого альбому» М. Скорика, виявив, що в ньому композитор впроваджує тенденцію поєднання традицій українського фольклору з елементами джазової стилістики в українській фортепіанній музиці для дітей. Фортепіанний цикл «З дитячого альбому» М. Скорика започатковує в національній фортепіанній музиці для дітей тенденцію поєднання традицій українського фольклору з елементами джазової стилістики та імпровізаційності. Як в ліричній, так і в ігровій сфері композитор використовує типові для гуцульського фольклору коломийкові та епічні мотиви, ладові звороти, ритми, майстерно відтворює карпатський колорит. М. Скорик, репрезентуючи народнопісенний фольклор та епічні жанри, закликає виконавців та слухачів любити та шанувати національну спадщину.

Все це свідчить про те, що семантика дитячості є складним, багатоаспектним культурологічним феноменом, який займає важливе місце в музичній творчості, має широкий образний та жанрово-стильовий спектр, який оновлюється в кожному новому композиторському творі. Семантика дитячості знайшла своє яскраве втілення в творчості сучасних українських композиторів, значно розширивши та оновивши своє жанрово-стилістичне і образне коло. Дитяча музика є тією ланкою, що поєднує дорослих і дітей, створює особливий музичний світ, який простягається крізь століття у майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин А. О христианском учении: в 2 т. Т. 1. Антология средневековой мысли. Теология и философия европейского средневековья / А. Августин ; уклад. С. Неретина. – Санкт-Петербург : Издательство РХГИ, 1994. – 379 с.
2. Аверинцев С. С. Комментарий к публикации: Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца. Самосознание европейской культуры XX века / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва : Искусство, 1991. – 350 с.
3. Айзенштадт С. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского / Сергей Абрамович Айзенштадт. – Москва : Классика – XXI, 2003. – 80 с.
4. Альберти Л. Б. О семье. Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности XIV – XVII вв. / Л. Б. Альберти, Н. В. Ревекин, О. Ф. Кудрявцев. – Москва : Просвещение, 1999. – 420 с.
5. Альшванг А. А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество / Арнольд Александрович Альшванг. – Москва : ОПЗ Государственное музыкальное издательство, 1935. – 95 с.
6. Арановский М. Г. Мелодика С. Прокофьева / Марк Генрихович Арановский. – Львов, 1969. – 460 с.
7. Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / Пер. с древнегреч. Общ. ред. А. И. Доватура. – Москва : Мысль, 1983. – 830 с.
8. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского / Борис Владимирович Асафьев. – Львов, 1972. – 175 с.
9. Берковський Н. Я. Романтизм в Німеччині / Наум Якович Берковський. – Москва, 1973. – 280 с.
10. Белікова В. В. Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б. Фільц / В. В. Белікова // Актуальні питання мистецької педагогіки. Наукові записки. – Хмельницький : Мистецтвознавство, 2012. – Вип.3. – С. 12–19.

11. Блок В. М. Музыка Прокофьева для детей / Владимир Михайлович Блок. – Москва, 1969. – 37 с.
12. Богуш А. А. Дефініції «дитинство», «духовність» і «довкілля» в педагогічній спадщині В. Сухомлинського / А. А. Богуш // Педагогічні науки: Вісник Луганського державного педуніверситету імені Тараса Шевченка. – 2000. – № 7(27). – С. 14–20.
13. Булгаков С. Н. Свет невечерний: созерцания и умозрения / Сергей Николаевич Булгаков. – Москва, 1994. – 246 с.
14. Булкін А. І. Фортепіанний Дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – «Музичне мистецтво» / Арнольд Ілліч Булкін ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 170 с.
15. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Наталя Олексіївна Ветлугіна. – Київ : Музична Україна, 1978. – 255 с.
16. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / Нина Александровна Герасимова-Персидская; ред. И. Тукова. – Київ : Дух і літера, 2012. – 408 с.
17. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / Семен Устинович Гончаренко. – Київ : Либідь, 1997. – 373 с.
18. Горохова О. В. Культурология. Детскость творческой личности в культуре XX века / Ольга Викторовна Горохова. – Москва, 1994. – 80 с.
19. Горюнова Л. Н. Развитие ребенка и его жизнетворчество. Искусство в школе / Людмила Николаевна Горюнова. – Москва, 1993. – 95 с.
19. Дельсон В. Ю. Прокофьев. Детская музыка [Электронный ресурс] / Виктор Юльевич Дельсон. – Режим доступа к ресурсу : http://www.belcanto.ru/prokofiev_children.html.
20. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / Виктор Юльевич Дельсон. – Москва, 1973. – 125 с.

21. Демоз Л. Психоистория / Ллойд Демоз. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. – 180 с.
22. Дольто Ф. На стороне ребенка / Франсуаза Дольто. – Москва, 1997. – 78 с.
23. Дорофеева В. Ю. Произведения современных украинских композиторов для детей: концептуальный подход / Виктория Юрьевна Дорофеева. – Москва, 1999. – 158 с.
24. Досократики / Пер. с древнегреч. Л. Маковельского. – Мн.: Харвест. Серия: Классическая философская мысль, 1999. – 784 с.
25. Зенкин С. М. Французский романтизм и идея культуры. Аспекты проблемы / Сергей Николаевич Зенкин. – Москва, 2001. – 144 с.
26. Зеньковский В. В. Психология детства / Василий Васильевич Зеньковский. – Екатеринбург, 1995. – 375 с.
27. Ивахова К. П. Інтерв'ю з М. Скориком 14 грудня 2007 р. / К. П. Ивахова // Слободянюк П. Я. Особовий фонд / Держархів Хмельницької області. – Хмельницький : Наука, 2005. – С. 12–19.
28. Імпресіонізм у мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : https://bohdan-books.com/upload/data_files/tmp_catalog/978-966-10-4826-2_mystectvo.pdf.
29. Исупов К. Г. Эстетика преобразования: детский взгляд на вещи (Вместо предисловия) // Космос детства. Антология / Константин Глебович Исупов. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 367 с.
30. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения: в 6 т. Т. 6. / Иммануил Кант. – Москва, 1966. – 780 с.
31. Кант И. Трактаты и письма / Иммануил Кант. – Москва : Наука, 1980. – 709 с.
32. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Любов Олександрівна Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 90 с.

33. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія / Любов Олександрівна Кияновська ; ред. В. Сивохіп. – Львів : Вид-во журналу «І», 2008. – 592 с.

34. Классическая и современная музыка. Возможности использования детских фортепианных сочинений К. Дебюсси и М. Равеля на уроках музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : <http://www.levelmusic.ru/qumUvs-386-4.html>.

35. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика / Віктор Львович Клиш. – Київ : Наук. Думка, 1980. – 315 с.

36. Коврикова О. В. «Детская музыка» Сергея Прокофьева. Вопросы изучения и исполнения: методич. рек. для студентов муз. ф-тов пед. вузов / О. В. Коврикова, Е. Б. Литвинова. – Казань : ТГГПУ, 2009. – 20 с.

37. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. Українське музикознавство: зб. наук. праць / Олександр Володимирович Козаренко. – Київ, 1998. – 280 с.

38. Композиторы детям. Музыка Баха для детей – сквозь века и на века [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : <http://propianino.ru/muzyka-baha-dlya-detej-skvoz-veka-i-na-veka>.

39. Конен В. Д. История зарубежной музыки: учеб. пособ. / Валентина Джозефовна Конен. – 7-е изд. – Москва : Музыка, 1989. – 544 с.

40. Копчевский Н. А. «Детский уголок» К. Дебюсси / Николай Александрович Копчевский. – Москва, 1976. – 64 с.

41. Корчак Я. Мысли о воспитании. Народное образование / Януш Корчак. – Київ, 1978. – 158 с.

42. Кочубей Т. Д. Філософія дитинства: соціально-педагогічний аспект: навч. посіб. / Тетяна Дмитріївна Кочубей. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2014. – 185 с.

43. Кочубей Т. Д. Историчний розвиток ідеї дитинства у філософських та педагогічних системах із часів Стародавньої Греції та Риму до ХVІ ст. [Електронний ресурс] / Тетяна Дмитріївна Кочубей // Науковий вісник

Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки. – 2015. – № 1. – С. 173–178. – Режим доступу до ресурсу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2015_1_36.

44. Лазанчина А. В. Феномен детства в фортепианных циклах Р. Шумана и П. Чайковского / Анна Васильевна Лазанчина // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – №1(5). – С. 1224–1227.

45. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Алексей Федорович Лосев. – Москва, 1993. – 952 с.

46. Лукич М. Шевченкова педагогіка / Марк Лукич // Рідна школа. – 1999. – № 3. – С. 19–23.

47. Людкевич С. П. Відгук на композиції Б. Фільц / Станіслав Пилипович Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 631–633.

48. Мамычева Д. И. Детство – метаморфозы культурного взгляда / Диана Ивановна Мамичева. – Москва, 2013. – 148 с.

49. Махлин В. Л. Я и Другой (Истоки психологии «диалога» XX века) / Виталий Львович Махлин. – Санкт-Петербург, 1995. – 75 с.

50. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стиль и стилевой анализ : учеб. пособ. для студентов : [Электронный ресурс] / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – Режим доступа к ресурсу : [http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/\\$print_all](http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/$print_all).

51. Михайлов М. Л. Стиль в музыке: исследование / Михаил Ларионович Михайлов. – Львов : Музыка, 1981. – 262 с.

52. Мозгальова Н. Г. Виховні можливості фортепіанної музики для дітей [Електронний ресурс] / Наталія Георгіївна Мозгальова. – Режим доступу до ресурсу : https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/9/visnuk_23.pdf.

53. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. / Виктор Григорьевич Москаленко. – Киев : Клякса, 2013. – 272 с.

54. Моя освіта: (Романтизм в західноєвропейській музиці) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : <http://moyaosvita.com.ua/mustectvo/romantizm-vzahidnoyevropejskij-muzici/>.

55. Музыка С. С. Прокофьева для детей и юношества [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : https://knowledge.allbest.ru/music/3c0b65625b2bc79a4d53b88521316c27_0.html.

56. Навчальні матеріали онлайн: електронні ресурси в науці, літературі, культурі та освіті: (Історія зарубіжної літератури ХІХ століття) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : http://pidruchniki.com/17770411/literatura/mistetstvo_moda_dobi_romantizmu.

57. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.

58. Нестьев И. В. Клод Дебюсси. Конец ХІХ – начало ХХ века / Израиль Владимирович Нестьев // История зарубежной музыки. – Москва : Музыка, 1988. – Вып. 5. – С. 73–106.

59. Нестьев И. В. Жизнь С. Прокофьева / Израиль Владимирович Нестьев. – Москва, 1957. – 127 с.

60. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского / Александр Александрович Николаев. – Москва : ГМИ, 1949. – 120 с.

61. Ніколаї Г. Ю. Українська фортепіанна музика як феномен культури 20 століття [Електронний ресурс] / Галина Юріївна Ніколаї. – Режим доступу до ресурсу : <https://scholar.google.com.ua/citations?user=y5ATWuYAAAAAJ&hl=ru>.

62. Носко И. В. Детство как психосоциокультурный феномен: сборник научных трудов / Игорь Владимирович Носко. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2004. – 195 с.

63. Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (ХІV-ХVІІ) / Сост., вступ. статья и коммент. Н. В. Ревякиной, О. Ф. Кудрявцева. – Москва : Изд-во УРАО, 1999. – 400 с.

64. Овчарова Р. В. Технологии практического психолога образования / Раиса Викторовна Овчарова. – Москва, 2000. – 219 с.
65. Олійник О. Б. Українська фортепіанна музика для дітей / Ольга Борисівна Олійник. – Київ : Наук. Думка, 1979. – 107 с.
66. Орджоникидзе Г. Ш. Мимолетности С. Прокофьева / Гиви Шиоевич Орджоникидзе. – Москва : Советский композитор, 1962. – 80 с.
67. Орехов Д. О. Особливості творів І. Я. Франка / Дмитро Олександрович Орехов. – Київ : Наук.Думка, 1968. – 120 с.
68. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / Мария Владимировна Осорина. – Санкт-Петербург, 2000. – 48 с.
69. Письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 22 апреля 1878 г. Полное собрание сочинений / П. И. Чайковский // Литературные произведения и переписка. – Москва, 1962. – С. 232–230.
70. Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Санкт-Петербург : Изд-во «Олега Абышко», 2007. – 626 с.
71. Психологічний словник / за ред В. І. Войтка. – Київ : Головне вид-во видавничого об'єднання «Вища школа», 1982. – 215 с.
72. Психология : словарь / Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Политиздат, 1990. – 494 с.
73. Ризз Г. И. Ребенка нужно уважать / Г. И. Ризз, Я. Корчак. – Київ : Наукова думка, 1996. – 170 с.
74. Розанов В. В. Религия. Философия. Культура / Василий Васильевич Розанов. – Москва, 1992. – 270 с.
75. Роттердамский Э. О воспитании детей / Эразм Роттердамский. – Москва, 1992. – 160 с.
76. Роттердамский Э. О необходимости раннего научного воспитания детей. Открытие мира детства: учеб. пособ. / Эразм Роттердамский. – Москва : Народное образование, 1995. – 80 с.

77. Ройтерштейн М. И. О современной музыке для детей / Михаэль Иосифович Ройтерштейн // Музыкальное воспитание в школе. – Вып.17. – Москва, 1986. – 78 с.

78. Русова С. Ф. Вибрані педагогічні твори: у 2 кн.: кн. 1 / С. Ф. Русова ; за ред. Є. І. Коваленко ; упоряд. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. – Київ : Либідь, 1997. – 272 с.

79. Рябуха Н. М. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі: зб. наук. праць / Н. М. Рябуха // Культура України. – Харків, 2002. – Вип.10. – С. 163–170.

80. Скорик М. Твори для фортепіано: навч.-метод. посіб. / Мирослав Скорик ; ред.-упор. О. Рапіта ; відповід. за випуск В. Сивохіп. – Львів : Сполом, 2008. – 220 с.

81. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства. автореф. дис. к-ата искусствоведения: 17.00.09 / Елена Васильевна Строкова. – Москва, 2002. – 37 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : <http://cheloveknauka.com/dzhaz-v-kontekste-massovogo-iskusstva>.

82. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: в 5 т. Т. 3 / В. О. Сухомлинський. – Київ : Радянська школа, 1976. – 670 с.

83. Тышко С. В. Странствия Глинки: комментарий к «Запискам» / С. В. Тышко, С. Н. Мамаев. – Київ, 2000. – 18 с.

84. Фельдштейн Д. И. Социальное развитие в пространстве – времени Детства / Давид Иосифович Фельдштейн. – Москва : Московский психолого-социальный институт, 1997. – 160 с.

85. Фільц Б. М. Спогади про роки навчання в школі-інтернаті ім. С. Крушельницької в класі І. Крих / Богдана Михайлівна Фільц // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог : спогади. – Львів, 2005. – С. 8–16.

86. Фільц Б. М. Яворівські іграшки Для фортепіано: навч. посіб. / Богдана Михайлівна Фільц ; за ред. О. М. Німилович. – Дрогобич : Посвіт, 2017. – 40 с.

87. Цзян Маньни «Детский уголок» в контексте сюитного творчества Клода Дебюсси [Электронный ресурс] / Маньни Цзян // Таврійські студії.

Мистецтвознавство. – 2013. – № 3. – Режим доступа к ресурсу : http://odma.edu.ua/upload/files/manni_dis.pdf.

88. Чеботаренко О. В. Розвиток музичного мислення на матеріалі фортепіанного циклу Б. Фільц «Яворівські іграшки» / Ольга Валеріївна Чеботаренко // Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Вип. №169. – Серія: Педагогічні науки. – Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. – С. 164–167.

89. Чеботаренко О. В. Жанрова семантика в творчості С. С. Прокоф'єва (на прикладі фортепіанних сюїтних циклів) / Ольга Валеріївна Чеботаренко // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : «Друк», 2003. – Вип.4. – книга 1. – С. 48–56.

90. Чеботаренко О. В. Жанрова програмність у фортепіанній музиці Р. Шумана (на прикладі циклу «Альбом для юнацтва») : типологічний аспект / Ольга Валеріївна Чеботаренко // Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – Вип.143. – С. 94–98.

91. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Александр Валерьевич Чернышов : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2009. – 91 с.

92. Чернышов А. В. Джазовый ритм в музыке академической традиции [Электронный ресурс] / Александр Валерьевич Чернышов. – Режим доступа к ресурсу : http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2011_2/2/chernyshov.pdf.

93. Чорная Е. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные»: сб. науч. ст. – Харк. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревського / Елизавета Черная // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования ; ред. Г. И. Ганзбург. – Харьков : Изд-во ТОВ «С. А. М.», 2013. – Вип.38. – С. 179–191.

94. Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе: учеб.-метод. пособ. для фортепиано / Юрий Николаевич Чугунов. – Москва : Совет. Композитор, 1988. – 153 с.

95. Шабаява М. Ф. Януш Корчак и его педагогическая теория / Мария Федоровна Шабаява // Народное образование. – 1978. – № 11. – С. 84–86.
96. Шацкий С. Педагогические сочинения: в 4 т. Т. 4 / С. Шацкий ; под ред. А. Каирова и др. – Москва : Издательство АПН РСФСР, 1985. – 1265 с.
97. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / Оксана Шевчук // Українське музикознавство. – Київ : Музична Україна, 1989. – Вип.24. – С. 90–95.
98. Шегда Л. В. Особливості мислення композитора Лесі Дичко та її творчий експеримент у музиці для дітей / Лідія Василівна Шегда. – Київ, 2012. – 91 с.
99. Шуман Р. Детские сцены [Электронный ресурс] / Роберт Шуман. – Режим доступа к ресурсу : <https://barucaba.livejournal.com/38238.html>.
100. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / Роберт Шуман. – Москва, 1959. – 40 с.
101. Щеглова С. Н. Социологические методы исследования современных детей и современного детства / Светлана Николаевна Щеглова. – Москва, 2000. – 153 с.
102. Щитцова Т. В. Momento nasci: сообщество и генеративный опыт (Штудии по экзистенциальной антропологии) / Татьяна Валерьевна Щитцова. – Вильнюс : ЕГУ, 2006. – 125 с.
103. Щюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом / Альфред Щюц. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 125 с.
104. Юнг К. Г. Психология архетипа ребенка [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа к ресурсу : <http://www.psychodtn.ru>.
105. Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 2 / Б. Л. Яворский. – Москва : «Советский композитор», 1987. – 366 с.