

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Бойко Світлана Володимирівна

**КАЗКА ЯК ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ:
СЕМАНТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Л. Г. Тарапата-Більченко
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри хореографії та музично-
інструментального виконавства
«_____» _____ 2020 року

Виконавець

_____ С.В. Бойко
«_____» _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КАЗКА ЯК РІЗНОВИД ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА.....	6
1.1. Музикознавча характеристика інструментальної мініатюри.....	6
1.2. Історія виникнення та розвитку фортеп'яної мініатюри.....	9
1.3. Становлення жанру казки як різновиду фортеп'яної мініатюри.....	17
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕП'ЯНИХ КАЗОК У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	23
2.1. Генеза фортеп'яної казки у творчості М. Метнера... ..	23
2.2. Семантика жанру казки у російській фортеп'яній музиці (на прикладі «Казок старої бабусі» С. Прокоф'єва).....	31
2.3. Художньо-образний зміст казки у фортеп'яній творчості українських композиторів.....	34
2.4. Особливості виконавської інтерпретації фортеп'яних казок композиторів-сучасників	44
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТКИ.....	67

ВСТУП

Казка – це енциклопедія духовного життя народу, своєрідний заповіт, який передається від покоління до покоління та впливає на духовно-інтелектуальний розвиток людини. Казка займає вагоме місце у наукових дослідженнях, які аналізують її сутність і роль у діалогічному просторі культури.

Феномен казкотворчості переважно вивчається у контексті таких гуманітарних наук як культурологія, філософія, історія, філологія, педагогіка. Казку розглядають як засіб розвитку та виховання особистості (С. Литвиненко, С. Русова, В. Сухомлинський, К. Ушинський) [33; 53; 64; 69]. Казку висвітлюють як сакральну оповідь про традиції народу, його спосіб життя та звичаї (М. Кваша) [30]. У численних культурологічних, філологічних, історичних та педагогічних дослідженнях висвітлюються аксіологічні, етичні та естетичні аспекти казки, конкретизується її значення у процесі загального розвитку культури та становленні особистості.

Жанр казки яскраво виявляє себе як у літературі, так і у музичному мистецтві. У фортепіанній музиці засновником жанру казки є М. Метнер. Його творчість неодноразово висвітлена у статтях біографів, музичних критиків, дослідників історії музики та вчених-музикознавців наших днів. Особливу цінність мають роботи З. Апетяна, О. Долинської, Д. Житомирського, І. Зетеля, С. Федякіна [2; 22; 23; 26; 70].

Становлення жанру казки в інструментальній музиці досліджує М. Іванова [28]. Поєднання романтичних та символічних рис у російській фортепіанній мініатюрі XIX століття на матеріалі циклу казок М. Метнера висвітлює А. Колосович [31]. Коротку характеристику фортепіанних казок М. Метнера викладає К. Зенкін [25]. Розвиток жанру фортепіанної казки у творчості С. Прокоф'єва досліджують Б. Асаф'єв, В. Дельсон, Л. Мазель, І. Мартинов, В. Холопова, В. Цуккерман [5; 21; 39; 40; 73; 74].

Значне місце жанр казки займає у творчості українських композиторів. Зміст казки у контексті української дитячої музики дотично висвітлюють такі музикознавці як Ю. Вахраньов [14], Б. Милич [42], О. Олійник [50], О. Суховерська [63], Б. Фільц [71]. Казку як складову метажанру фортепіанної мініатюри позначає Н. О. Рябуха [57].

Попри наявність різнобічних досліджень музичної казки, практично відсутні узагальнення її жанрового інваріанту та висвітлення історичного розвитку жанру від зародження до наших днів. Недостатньо вивчено жанр казки у творчості українських композиторів та митців сучасності. Між тим, в силу свого глибинного загальнолюдського та національного значення, казка потребує більшої уваги та має посідати чільне місце у педагогічному та концертному репертуарі піаністів. Саме ці прогалини обумовили вибір теми кваліфікаційної роботи: «Казка як жанр фортепіанної мініатюри: семантично-інтерпретаційний аспект».

Мета дослідження – висвітлити становлення жанру казки як різновиду фортепіанної мініатюри та охарактеризувати особливості її інтерпретації на прикладах творів зарубіжних та українських композиторів.

Завдання дослідження:

1. З'ясувати концепт казки як жанру фортепіанної мініатюри у сучасному музикознавстві.
2. Висвітлити генезу та становлення жанру казки у фортепіанній творчості зарубіжних композиторів.
3. Конкретизувати художньо-образний зміст української фортепіанної казки.
4. Визначити особливості виконавської інтерпретації жанру фортепіанної казки у творчості композиторів-сучасників.

Об'єкт дослідження: жанр казки як різновид фортепіанної мініатюри.

Предмет дослідження: семантично-інтерпретаційний аспект жанру казки на прикладах творів українських та зарубіжних композиторів.

Семантично-інтерпретаційний аспект аналізу ми розуміємо як розкриття художньо-образного змісту творів, з'ясування засобів музичної виразності, використаних композиторами для втілення художнього образу, що слугує підґрунтям для практичного створення виконавської концепції, відповідної авторському задуму та жанрово-стильовому контексту.

Методи дослідження: жанрово-стильовий аналіз, порівняльний аналіз, узагальнення теоретичного матеріалу та емпіричного досвіду.

Елементи наукової новизни: конкретизовано семантично-інтерпретаційні особливості фортепіанних казок композиторів-сучасників: С. Баневича, Є. Геллера, М. Стецюна, Д. Толстого.

Практичне значення полягає у можливості використання матеріалів дослідження у процесі викладання історії музики та практичній роботі над виконавською інтерпретацією фортепіанної казки.

Результати магістерського дослідження апробовані на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи (м. Суми, 2020 р.) – доповідь «Казка як жанр фортепіанної музики»; студентській науково-практичній конференції ННІКіМ – доповідь «Жанр казки у фортепіанній творчості українських композиторів»; IV всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» – доповідь «Фортепіанна творчість І. Шамо в контексті жанру казки».

Результати дослідження висвітлено у публікаціях: «Казки» М. Метнера як жанр фортепіанної мініатюри. *Мистецькі пошуки: збірка наукових праць*. Вип.12. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 193 – 197.

Жанр казки у фортепіанній творчості українських композиторів. *Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки – 2020»* (м. Суми, 22.10.2020). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 24 – 26.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел (79 одиниць), додатків (19 одиниць). Обсяг роботи – 66 с.

РОЗДІЛ 1

КАЗКА ЯК РІЗНОВИД ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Музикознавча характеристика інструментальної мініатюри

Аналіз музикознавчих досліджень інструментальної мініатюри дозволяє визначити кілька основних напрямів наукового пошуку. В історичних дослідженнях, оглядових та монографічних працях цей жанр розглядається як невід’ємна частина історичного розвитку музичної культури, стилю, напрямку, епохи, національної школи (праці О. Алексєєва [1], Н. Рябухи [59] та ін.). У контексті жанрово-стильової еволюції фортеп’яної музики мініатюра представлена в дослідженнях Ю. Вахраньова [14], Н. Рябухи [57], Л. Свірідовської [60]. Окремі аспекти теоретичних проблем жанру музичної мініатюри висвітлюють К. Зенкін [25], Є. Назайкінський [46].

М. Арановський [3] запропонував своєрідну систему зовнішніх та внутрішніх факторів розвитку жанру. До зовнішніх належать історичні аспекти: умови, тип музикування, що пов’язано з генезою мініатюри. Вони виявляють зв’язки цього жанру з соціокультурним контекстом розвитку суспільства. Якщо звернутися до внутрішніх факторів, то це буде спосіб втілення художнього образу, тип образного змісту та форми. Внутрішні фактори розкривають художній зміст мініатюри найглибше. Серед існуючих жанрових моделей мініатюра є найменшою музичною формою. Попри це, вона здатна відобразити цілісний душевний світ людини, її багате психологічне життя. Всі ці фактори мають неабиякий вплив на логіку композиційної побудови творів, вимагають від автора особливих засобів для створення художнього образу. До цих засобів можна віднести: афористичність та лаконізм інтонацій, особливу увагу до кожної деталі, філігранність музичних тем. Як правило, художній зміст мініатюр полягає у відображенні емоцій, вражень, внутрішніх почуттів. Спрямованість на це відображення дозволяє

автору розкрити емоційну сферу людини, показати різноманітність її прояву. За висловом Є. Назайкінського, «мініатюра – це велике в малому, це мікрокосм» [46].

Якщо розглядати музичні твори з точки зору принципу мініатюризму, то необхідно застосувати функціональний підхід, який передбачає вивчення композиційної логіки і сукупності принципів побудови музичного твору. В музикознавстві такий функціональний метод представлено в роботах Б. Асаф'єва [4], В. Бобровського [11], Є. Назайкінського [47] та інших. Головний принцип функціонального підходу до аналізу музичних творів – це розуміння музичної форми як головного «носія художнього смислу» [11, с. 13]. Форма, яка є характерною для більшості зразків жанру мініатюри, – проста одночастинна, а також проста дво- або тричастинна.

Якщо розглядати психологію жанру, то науковці зазначають, що визначальну роль в інструментальній мініатюрі відіграє людина та її психологічне життя. Під суб'єктом мініатюри зазвичай розуміють особистість як єдність автора та ліричного героя. Для жанру мініатюри характерною є монообразність, монодраматургія. Мається на увазі інтонаційне розгортання одного образу, який підлягає внутрішньому розвитку без контрастних зіставлень. Тема є джерелом монодраматургії, через неї в мініатюрі передається музичний образ. Основа психологічного змісту мініатюри – це відображення внутрішнього світу людини.

Мініатюра має камерний художній простір, бо він обмежений рамками малої форми. Тому створюються ідеальні умови для вираження інтимних, внутрішніх почуттів людини. Мініатюру, написану в простій тричастинній формі, можна сприймати як 3-етапний розвиток музичної думки. Якщо форма проста двочастинна, то будуть дві стадії розвитку образу. Це буде пов'язано з роздвоєнням особистості на теперішній і минулий час, і це будуть не різні образи, а немов би різні виміри єдиного ліричного стану героя.

Мініатюру, яка утворена викладенням однієї музичної думки, можна вважати мініатюрою в чистому вигляді. Однак до мініатюр відносяться не

лише однотемні чи неконтрастні твори. Можлива і розгорнута мініатюра, утворена зіставленням контрастних станів. Контраст двох образів, двох станів (викладення двох тем) – найбільш характерний випадок для п'єс, які написані в тричастинній репризній формі (АВА).

У композиторській та виконавській творчості жанр мініатюри властивий практично всім видам музикування. Якщо розглянути мініатюру за складом виконавців та способом виконання, то можна її поділити на: вокальну, інструментальну, оркестрову, хорову. Всі вони мають жанрові особливості, зумовлені виконавською специфікою, умовами музикування.

Розрізняють програмну, непрограмну та фольклорну мініатюри. Програмну мініатюру розділяють на 2 типи програмності: жанровий та образно-асоціативний. Якщо говорити про жанрову програмність, то тут проявляються і семантичні ознаки мініатюри, і зв'язок з такими жанровими ознаками, як розспівність, декламаційність, моторність. Щодо програмності образно-асоціативного типу, то про неї заявляє вже сама назва твору. До непрограмної мініатюри відносяться: ескіз, музичний момент, нарис, імпровізація, прелюдія, інтермецо. Фольклорній мініатюрі притаманні ознаки національних фольклорних джерел, які пов'язані з жанрами пісні і танцю. Вона широко представлена в контексті української фортепіанної музики.

Принципи внутрішньожанрової типології фортепіанної мініатюри в українській культурі XIX – XX століть визначає Н.О. Рябуха [57]. Дослідниця пропонує самостійно розроблену класифікацію, обґрунтовуючи її результатами аналізу української фортепіанної мініатюри на різних етапах її становлення: генези, кристалізації, жанрового інваріанту, актуалізації.

На думку Н. О. Рябухи мініатюра поділяється на:

а) *фольклорну*: пісенну (обробки, стилізація, цитування) та танцювальну (коломийка, козачок, шумка, веснянка);

б) *програмну*: пісенну (колискова, романс, елегія, пісня без слів, серенада, баркарола), мовну (роздум, монолог, речитатив, медитація), оповідальну (казка, новелета, «мініатюрна поема»), а також жанри руху –

танцювальну (полька, мазурка, полонез, вальс, алеманда, куранта, сарабанда, жига, менует), моторно-рухливу (токата, етюд), характерну (гумореска, бурлеска, скерцо) та маршову (святковий, похоронний, воєнний, фантастичний);

в) *непрограмну*: прелюдія, постлюдія, прелюд, інтермецо, музичний момент, нарис, експромт, імпровізація, ескіз, експресія.

Фортепіанна мініатюра є одним із найпопулярніших жанрів сучасної музичної творчості. Майже двохсотрічний період плідного розвитку в рамках різноманітних національних та індивідуальних стилів виявив її найважливіші жанрові ознаки: багатство виразових можливостей, рухливість та гнучкість форми, здатність відгукнутися на широкий діапазон художніх запитів.

1.2. Історія виникнення та розвитку фортепіанної мініатюри

Значне місце у музикознавчих дослідженнях займає історичний ракурс вивчення інструментальної мініатюри: її фольклорні джерела, генеза та становлення у бароковій і класичній музиці, розвиток у музиці XIX – початку XX століть (К. Зенкін, А. Колосович, Є. Назайкінський, О. Лігус, Н. Рябуха, Л. Свірідовська) [25; 31; 34; 47; 57; 60].

На думку К. Зенкіна, «передумова музичної мініатюри – те, що квантує потік часу в «кристал» нинішнього, що триває мить – в фольклорі виникло давно» [25, с.14]. Пісенна форма тісно пов'язана з поетичною строфою, з фігурами танцю. Однак у докласичні епохи музична строфа («кристал») сприймалась як дещо природне. «Мистецтво» ж, чи то поліфонічна обробка пісні в часи Відродження, чи процес інструментальної гри – різноманітного варіювання та імпровізації – так чи інакше розсунуло часові рамки «природнього кристалу», привело до його зростання. Взагалі, важливою умовою ствердження інструментальної мініатюри мало б стати формування поняття закінченого музичного твору як цілості. Ця умова була відсутня в інструментальній музиці усно-імпровізаційної традиції.

Музика XVI – XVIII століть, яка розвивалася в лоні риторичних принципів мислення, загалом намагалася «відійти» від пісенно-танцювальної основи. Англійським верджиналістам вдавалось із невігадливих пісеньок створити варіаційні цикли. Особливо наглядно процес «збільшення» простих танцювальних форм постає при співставленні його крайніх точок: тих форм, які ще тісно пов'язані із танцями XVI століття, та тих, які були «опоетизовані» в сюїтах Й.-С. Баха і в сонатах Д. Скарлатті.

К. Зенкін робить висновок, що музична свідомість бароко та класицизму не залишала місця для мініатюри як високорозвиненого інструментального жанру, не потребувала її. Лірика часів Й.-С. Баха суттєво відрізнялася від лірики більш пізніх епох, і головним чином – від романтичної. Емоційні стани, які виражала музика, осмислювались як типові афекти. Цілеспрямований емоційний вплив на слухача, «правильний» розвиток думки та її вичерпність не залишили місця для романтичної недовомленості. У музиці того часу співіснують зачатки ліричного (особлива роль емоційного, афективного), драматичного (єдність ідеї, що розвивається самостійно через подолання протиріч) та епічного (об'єктивність розповіді). Розмежування цих зачатків як принципів організації музичного світу відбулося пізніше, в пору зрілого класицизму [25].

Часто слово «мініатюра» використовується відносно творів французької клавесинної школи XVII – XVIII століть. Дійсно, багато рис дозволяє саме так позначати ці твори: камерність, витонченість, вишукана філігранність. Та все ж організація часу в п'єсах Ж.-Ф. Рамо і Ф. Куперена ґрунтується на бароковій риторично-ігровій природі, а не на романтичному суб'єктивно-ліричному почутті, що призводить до розвинених багатоепізодних композицій (улюбленою формою французьких клавесиністів було рондо). Більшість дослідників приходять до висновку, що французька клавесинна мініатюра та фортепіанна мініатюра двох останніх століть – це явища абсолютно різні.

В епоху класицизму (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт) мініатюра була представлена, головним чином, танцювальною музикою. Для естетики

класицизму приватне та індивідуальне було важливим лише в контексті загального і цілого, у взаємодії з ним. Однак при цьому увага до індивідуально-неповторного збільшувалась. Саме тоді у симфонізмі Віденської школи досягла повної зрілості здатність музики «зупинити мить», надати їй високорозвиненої внутрішньої повноти і завершеності, що пов'язано зі ствердженням індивідуалізованого рельєфного тематизму. Аналіз історичних досліджень розвитку інструментальної мініатюри в період класицизму свідчить, що музикознавці позначають старовинні пісенно-танцювальні структури побутової музики як своєрідне «насіння», кинуте в класичний симфонізм, де воно визрівало, набиралося сил і дало паростки нового.

Звичайно, п'єси Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта спирались на пісню і танець свого часу, але злет романтичної мініатюри був би неможливим, якби у віденських класиків не викристалізувались і не досягли досконалості форми викладення одиничної розвиненої та завершені музичної думки. Звісно, не стільки в менуєтах та інших мініатюрах Й. Гайдна, В.-А. Моцарта та Л. ван Бетховена, скільки у середніх частинах їх великих творів музична мить набувала виключної повноти та багатогранності. Класичні теми-моменти тут досягли надзвичайної глибини, гнучкості та різноманіття. Науковці (К. Зенкін, Н. Рябуха) називають цю «дородовим періодом» в історії мініатюри XIX століття. Одним із її яскравих представників був Бетховен. У відповідності з домінуючими у художньому мисленні композитора класичними принципами, фортепіанні мініатюри для нього були дрібничками («Багателями»). Їх назва у контексті творчості великого симфоніста була доцільною.

Особливість оформлення музичного часу в мініатюрі найбільш безпосередньо виявляє себе в єдності тематичної і композиційної організації. Звертає на себе увагу наступна обставина: наявність теоретичного визначення сутності та функцій теми фуги, варіацій, теми в сонатній і рондальній формах, та відсутність єдності теоретичної думки по відношенню до мініатюри XIX століття. У романтичній мініатюрі – музичному уособленні лірики – весь зміст розкривається відразу, самоціллю стає викладення думки, а не розвиток. Тож

нема нічого дивного у тому, що тема зовсім не отримує розвиток, а часто поширюється на весь твір. У мініатюрі функція теми як об'єкта розвитку неначе розчиняється, нейтралізується; але підсилюється і збагачується її інша функція – носія індивідуального образу.

Аналіз тематизму в музиці XIX століття дозволяє Н. Голубовській констатувати тенденцію до широкого використання тем, які вирізняються високим рівнем монолітності. Ця риса притаманна як безперервному потоку фігураційного тематизму, так і протяжним пісенним темам, відкритим музичним мистецтвом для інтимно-ліричного самовираження на порозі епохи романтизму. У таких випадках вже вся тема, а не окремий мотив-імпульс, утворює «первинну цілісність» [19].

Науковці, які досліджують інструментальну мініатюру XIX століття зазначають, що мелодія в романтичній кантилені наскрізь пронизана єдиним емоційним струмом. Індивідуальність такої мелодії визначається сукупністю взаємопов'язаних та взаємообумовлених інтонацій. Для романтичної мініатюри не є типовим початок тезового типу. К. Зенкін вказує, що «часто образ неначе «випливає» із свідомості, спочатку створюється немов би лоно, з якого народжується сформована думка» [25, с. 18]. Миттєвість в романтичній музиці виходить із безодні тиші і повертається туди ж. Їй, на відміну від класичної художньої форми, не під силу втримати вічне в теперішньому.

Сучасна фортепіанна мініатюра значною мірою відображає шляхи розвитку мистецтва другої половини XX – початку XXI століть, його стильові напрями, домінуючі ідеї, техніки композиції. Зберігаючи сталий комплекс жанрових ознак, фортепіанна мініатюра одночасно стає полем художнього експерименту в області тематики, драматургії та формоутворення, індивідуально-авторських рішень, а також розширення тембрових можливостей та інструментального звучання. Яскраво виражена стильова диференціація, яка з'являється в різноманітті видів фортепіанної мініатюри, обумовлює пошук новітніх підходів до проблеми виконавської інтерпретації, таким чином збагачуючи арсенал сучасного піаністичного мистецтва.

Сучасна фортепіанна мініатюра, яка відрізняється стильовим багатством і різноманіттям, залишається однією з найпривабливіших сфер композиторської, виконавської і педагогічної творчості. Серед сучасних творів існує багато її форм і видів – обробки народних мелодій; танцювальні п'єси; твори, створені в дусі романтичної традиції (казки, пісні без слів, мініатюри, прелюдії, листки з альбому, експромти, музичні моменти, романси, елегії, ноктюрни, новелети, багателі, гуморески, музичні картини, етюди, постлюдії); а також жанрові міксти. Сучасна практика зумовлює необхідність теоретичного осмислення.

Сучасна мініатюра є доволі складним явищем. У ній поєднуються традиційні і новаторські риси. Науковці А. Колосович, Є. Назайкінський, Н. Рябуха, Л. Свірідовська) вказують на такі ознаки даного жанрового комплексу як символічність і метафоричність емоційно-образної сфери; дотримання принципу «велике в малому»; подвійність і амбівалентність, що виражається в автономності та тяжінні до контексту (збережені тенденції до циклізації, до вербального та мальовничого доповнення); смислова напруженість інтонування; компактність і лаконізм форми [31; 47; 57; 60].

В українській фортепіанній музиці склався свій історичний досвід розвитку жанру фортепіанної мініатюри. Він пов'язаний як з європейською професійною культурою, де він зародився та розвивався, так і з особливостями національного стилю.

Н. О. Рябуха вважає, що історія жанру української фортепіанної мініатюри розпочинається на етапі зародження фортепіанної музики в Україні у кінці XVIII століття, яка перебувала у тісному зв'язку з розвитком світського напрямку в мистецтві і практикою камерного музикування [57]. Опанування жанру мініатюри в долисенківський період починалося з жанру обробки українських пісень і танців, а також з клавірного перекладення світських і духовних кантів, популярних пісень та арій, які були призначені для аматорського салонно-побутового виконання. Українська музична культура ще була не здатна сприйняти і засвоїти художні принципи європейської

романтичної моделі жанру. З цієї причини перші українські фортепіанні мініатюри «являли собою «пряме» художньо-естетичне засвоєння українського фольклору з його пісенно-танцювальною стихією» [57]. Подібні приклади використання фольклорного матеріалу (окремі мелодійні та ладово-гармонійні звороти, теми, цитати) в умовах салонно-побутового, камерного музикування являються історично-зумовленим етапом переходу від аматорсько-побутового до абсолютно нового, професійного мистецтва. Серед перших композиторів, що писали фортепіанні мініатюри, були Й. Витвицький, М. Завадський, М. Маркевич, О. Лизогуб, Г. Ходоровський та інші.

Отже, у долисенківський період жанр української фортепіанної мініатюри був лише на стадії свого становлення, відбувався відбір принципів формо- та жанроутворення. Спостерігалася така типологія мініатюр: 1) фольклорні мініатюри, які ґрунтувалися на принципах народного музикування та обробки фольклорних джерел (танців, пісень); 2) фортепіанні мініатюри, які були пов'язані з поступовим засвоєнням європейських традицій, а саме: жанрів вальсу, мазурки, ноктюрна.

Творчість М. Лисенка в українському мистецтві – це інтенсивний етап розвитку національного стилю в українській професійній музиці. Саме цей композитор зумів закласти семантико-структурний інваріант жанру мініатюри в українській музиці. Тепер фортепіанна мініатюра стає самостійним, повноцінним жанром професійної культури. М. Лисенко відновив драматургічні, структурні та семантичні особливості романтичної моделі жанру, що вже сформувалися в європейській музичній культурі на той час. Мініатюризм як різновид камерного типу мислення став для композитора прямим віддзеркаленням внутрішнього світу та відображенням романтичної типології творчості. Якщо узагальнити все розмаїття жанрового вияву фортепіанної мініатюри у творчості М. Лисенка, то можна побачити, що воно надзвичайно динамічне: від національних образів з пісенно-танцювальною основою до тонкого суб'єктивного ліризму романтичного світосприйняття. Заслуга М. Лисенка в тому, що він зумів творчо переосмислити, збагатити і

розвинути фортепіанну мініатюру національно-стильовими принципами музичного мислення.

Після М. Лисенка жанр фортепіанної мініатюри активно розвивався у творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Н. О. Рябуха наголошує, що «у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького відбулося семантичне розширення, романтизація та психологізація української фортепіанної мініатюри» [59]. Кращі зразки жанру насичені психологічною сюжетністю з цілим спектром типів музичної експресії. Завдяки цьому вдається відтворити внутрішній світ людини через стан душі ліричного героя. Цей ліричний герой у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького – типовий романтик.

Завдяки раціоналізації та інтелектуалізації музичного висловлювання жанр фортепіанної мініатюри оновлюється у творчості Б. Лятошинського. Спостерігається розширення жанрових меж, що пов'язане, насамперед, із «симфонізацією» жанру. Для Б. Лятошинського фортепіанна мініатюра стала творчою лабораторією, яка сприяла пошуку прийомів і засобів музичної стилістики та вдосконаленню симфонічного типу мислення композитора. У мініатюрах Б. Лятошинського відбулося поглиблення психологічного змісту та виявлення нового типу героя як людини Розумової. «Це Людина Розумова, чия свідомість відтворює в українській фортепіанній музиці постромантичну модель жанру мініатюри» [59]. Деякі науковці вважають, що пошуки Б. Лятошинського корелюють з експресіонізмом як типом музичного висловлювання, який прагне до завуальованості, символічності, є далеким від романтичної відкритості, безпосередності та щирості.

У другій половині XX століття в українській музиці з'являється широкий спектр різноманітних стильових напрямів, які сприяли активним експериментам у сфері композиторської техніки (серійність, сонористика, пуантилізм, алеаторика, додекафонія тощо). Нову тенденцію розвитку жанру мініатюри, яка була пов'язана зі зміною в принципах музичного мислення, Н. О. Рябуха називає «авангардною мініатюрою» [56]. Під цим терміном криється такий спосіб художнього висловлювання, при якому радикальність

нових технік композиторського письма зумовлює зміну часопростору, семантики, та й самого суб'єкта мініатюри.

Вплив структуралізму, мінімалізму є помітним на прикладі фортепіанних мініатюр таких українських композиторів як Л. Дичко, В. Годзяцький, В. Сильвестров, Б. Фільц. Їх задум полягає в максимальній концентрації художнього змісту, у прагненні відобразити нове світовідчуття сучасної людини з її максимально вираженими експресіями, в особливій концентрованості музичної інформації на малому проміжку часу. Це зумовило новий принцип мислення – тенденцію до «мініатюризації часопростору музики» (за Н. Рябухою). Все більшого семантичного значення набули: звукотемброві «плями» (сонорна техніка), «випадкове» звукове сполучення (алеаторика), «звук-атом» (пуантилізм). Завдяки новим технікам композиторського письма, камерності та мініатюризації принципів мислення, які були спрямовані на максимальну концентрацію простору і часу, відбулось суттєве перетворення жанру фортепіанної мініатюри.

Фортепіанні твори Л. Дичко та Б. Фільц презентують виконавцям та музикознавцям так звану неофольклорну мініатюру. У ній успішно поєднуються фольклорні першоджерела із сучасними принципами музичного мислення. Дослідники вказують на такі риси сучасної нефольклорної мініатюри як модальність ладової системи, поспівковий тематизм, підголоскова фактура, темброва стилізація народних інструментів, варіантність як основа тематичного розвитку. Структуралізм сучасного мислення не позбавив українську фортепіанну мініатюру національно-характерних рис.

До найбільш цікавих різновидів мініатюри як метажанру фортепіанної музики належить жанр казки. Музична казка як мініатюра програмного оповідального характеру проходить різні етапи розвитку, що спонукає мистецтвознавців до узагальнення її жанрового інваріанту та висвітлення історичного розвитку жанру від зародження до наших днів.

1.3. Становлення жанру казки як різновиду фортепіанної мініатюри

Аналіз казки як різновиду фортепіанної мініатюри спонукає дослідників звернутися до історії виникнення жанру у контексті загальної актуальності казки наприкінці XIX – початку XX століть. Саме у цей час з'являються заклики письменників та мислителів повернутись до традицій. Підтвердженням цьому є твори таких філософів як Рене Генон, Юліус Евола, Мірча Еліаде, Жан Первулеско. На зламі віків вони звертаються до витоків цивілізації, міфів та сказань давніх народів.

У XIX столітті казка та міф, відомі лише як літературна форма, починають виявляти себе у сценічному жанрі. Наприкінці століття, поступово звільняючись від своєї літературної основи (лібрето опери), казка стає жанром програмної музики. Згодом з'являється інтерес композиторів до неценічних творів-казок. Він зумовлений не тільки мобільністю жанру, але і його особливим місцем у культурному просторі того часу. Тенденції часу, особливе світовідчуття художників зумовили тяжіння музичних творів до казкової образності, фантастики, чарівництва.

Серед найбільш типових музичних творів цього періоду можна назвати новелети Р. Шумана, балади Ф. Шопена, легенди Ф. Ліста. Ряд творів російських композиторів, таких, наприклад, як: «Про старовину» О. Лядова, «Казка» М. Римського-Корсакова, «Казка» із скрипкової сюїти С. Танєєва.

Всі ці твори, написані під різними назвами, ґрунтуються на поєднанні трьох важливих складових: епічної, ліричної та драматичної. Епічно-розповідальне начало стало одним із провідних в образно-емоційній музиці М. Метнера. Серед творів для фортепіано цього видатного композитора особливо виділяються 40 різноманітних по характеру, витончених і майстерно написаних мініатюр, названих автором «Казки». Незважаючи на те, що споріднені казці епічні інструментальні жанри балади та легенди були відомі західноєвропейській музиці, жанр казки склався саме в російській музиці. М. Метнера вважають найбільшим фортепіанним казкарем у російській та

світовій інструментальній музиці. Казка стала його улюбленим жанром, адже дозволяла озвучити таємничі образи старовини, закарбовані в народному епосі, легендах, сказаннях та билинах.

На початку ХХ століття у мистецтві виникає тенденція до концентрації поетичної та музичної образності у рамках лаконічної «малої» форми. Фортепіанна музика М. Метнера повністю відображає художні тенденції того часу, що особливо яскраво виявляється у самотутніх образах його «Казок». Творчість М. Метнера знайшла своє осмислення у роботах таких вчених-музикознавців як З. Апетян, О. Долинська, Д. Житомирський, І. Зетель, С. Федякін [2; 22; 23; 26; 70].

Дослідники вказують на наявність спільних рис між казкою та баладою. У казках М. Метнера, подібно баладам (народним і професійним), на перший план виходить образна антитеза реального і фантастичного, яка розкривається під час неквапливої епічної розповіді. З іншого боку, між казками і баладами існує певна відмінність. У баладах часто переважає конкретна сюжетність. У вокальних баладах вона пов'язана з великою роллю тексту і принципом оповідального розкриття основного змісту. Казки ж, на відміну від балад, не завжди сюжетні, для них більш типовою є узагальнена програмність. Програмність – одна з характерних рис романтизму, яка вказує на тісний зв'язок літератури і народної поезії з музичним мистецтвом. Програмні твори, що брали початок від розповіді, набули в епоху романтизму значного поширення.

Казка як жанр близька до таких п'єс малої форми як: прелюдії, музичні моменти, експромти, новелети. У російській музиці ХІХ століття п'єси малої форми були дуже розповсюджені, наприклад, у творчості М. Балакірева, С. Ляпунова, А. Рубінштейна. Важливим етапом розвитку фортепіанної мініатюри стала творчість А. Аренського та О. Лядова. Та все ж їх твори не виявилися настільки вагомим явищем, як фортепіанні п'єси С. Рахманінова, О. Скрябіна та М. Метнера. Для всіх трьох композиторів жанр фортепіанної мініатюри став своєрідною «лабораторією творчості».

Становлення жанру казки в інструментальній музиці досліджує М. Іванова [28]. Поєднання романтичних та символічних рис у російській фортепіанній мініатюрі XIX століття на матеріалі циклу казок М. Метнера висвітлює А. Колосович [31].

До кола композиторів, які написали цикли фортепіанних казок, належить С. Прокоф'єв. Розвиток жанру фортепіанної казки у творчості С. Прокоф'єва досліджують Б. Асаф'єв, В. Дельсон, Л. Мазель, І. Мартинов, В. Холопова, В. Цуккерман [5; 21; 39; 40; 73; 74]. Цикл «Казки старої бабусі» був створений далеко від Батьківщини, в США, тому став своєрідним виявом ностальгії. Він насичений чарівною лірикою. П'єси мають розповідальний характер. На відповідний назві художній образ налаштовує епіграф: «Одні спогади наполовину зітерлися з її пам'яті, інші не зітруться ніколи». З особливою ясністю виявляються у музиці інтонації російської народної пісні та билинного епосу.

Аналіз музикознавчої літератури щодо жанрів фортепіанної мініатюри (в цілому) та казки як її різновиду (зокрема) показує, що більшість дослідників звертають увагу на циклічну організацію музичних творів. Фортепіанні мініатюри дуже часто об'єднуються в цикли, які, незважаючи на певну схожість з іншими циклічними формами, все ж володіють деякими специфічними рисами. Одна з таких відмінностей – функціональна однотипність частин, які входять до складу циклу. Якщо в сонатах і симфоніях, в сюїтах і дивертисментах на першу і останню частини припадають функції початку та завершення твору, а на середні – урізноманітнення музичного руху, то в циклах прелюдій, ліричних п'єс, вальсів, казок диференціація композиційних функцій відображена значно слабше, тож на перший план виходить ідентичність жанру.

Л. А. Мазель, розглядаючи циклічні форми, зауважив, що інколи термін «цикл» застосовується не відносно єдиного багаточастинного твору, а відносно опусу чи жанрової збірки (наприклад, збірки прелюдій чи казок) [39]. І серед

таких циклів він назвав цикли фортепіанних мініатюр, відокремивши таким чином цей вид циклічних форм від інших.

Ідею циклу диктує сама сутність мініатюри, адже одну коротеньку п'єску не виконаєш на концерті поряд із симфонією. Розглядаючи фортепіанні цикли казок, слід звернутися до образно-художнього аспекту та до мотивів, які спонукали їх написати. Як вже було сказано, одним із найвидатніших композиторів-казкарів є М. Метнер. Жанр музичної казки він використовував як своєрідну творчу лабораторію, подібно тому, як Ф. Шуберт звертався до жанру пісні, а Ф. Шопен – до мазурки. Саме у цьому жанрі формувалися типові риси індивідуального композиторського стилю М. Метнера. В його казках найбільше виявили себе пошуки інтонаційних, стилістичних та професійних композиторських орієнтирів. К. Зенкін так пише про цей плідний стилістичний симбіоз в казках ор. 34 та ор. 35: «В них вимальовується епіко-розповідний тип лірики. Варіантне проростання тематичного матеріалу поступово набуває імітаційно-поліфонічного розвитку» [25, с. 432].

Іншими словами, епічний та розповідальний стиль викладення музичного матеріалу вдало поєднується з професійними західноєвропейськими прийомами поліфонічного письма. Своєрідний діалог двох культур відчутно відображається у жанрі музичної фортепіанної казки у вигляді казковості образного устрою, з одного боку, та баладності, сагової фантастичності і містичності, з іншого. «Російським духом» пронизані всі цикли казок М. Метнера. Це і традиція звертання до казкових образів, яка йде від М. Глінки, М. Римського-Корсакова, А. Лядова, і романтична піднесеність, емоційний стан, характерний для творчості видатних музичних діячів переломної епохи кінця XIX – першої половини XX століть.

В українській музиці склався свій історичний досвід розвитку жанру фортепіанної мініатюри. Він пов'язаний як з європейською професійною культурою, так і з особливостями національного стилю. Українська фортепіанна мініатюра починала свій шлях з обробок українських пісень та танців, перекладень світських та духовних кантів, пісень, арій, які були

призначені для аматорського салонно-побутового виконання. Українська музична культура на той час ще була неспроможна сприйняти та засвоїти художні принципи європейської романтичної моделі жанру. Тож найперші українські фортепіанні мініатюри були відображенням українського фольклору, його пісенно-танцювальної стихії. Перші композитори, які звернулися до жанру фортепіанної мініатюри, – це Й. Витвицький, О. Лизогуб, М. Маркевич, Г. Ходоровський, та інші. Але пізніше, вже в творчості М. Лисенка, мініатюра стала самостійним і повноцінним жанром. До жанру фортепіанної мініатюри зверталися Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, а також Л. Дичко, В. Годзяцький, В. Сильвестров, Б. Фільц, та багато інших.

Якщо говорити про казку як про різновид фортепіанної мініатюри, то слід зазначити, що цей жанр досить популярний серед українських композиторів і до наших часів. До нього зверталися І. Беркович, В. Косенко, В. Птушкін, М. Сільванський, Г. Сасько, М. Тиц, Ю. Шамо та інші. В більшості випадків це були поодинокі твори, не об'єднані в цикли. Зміст казки у контексті української дитячої музики висвітлюють такі музикознавці як Ю. Вахраньов [14], Б. Милич [42], О. Олійник [50], О. Суховерська [63], Б. Фільц [71].

Висновки до розділу I

1. Інструментальна мініатюра займає вагоме місце у змісті сучасних музикознавчих досліджень. Дослідники визначають такі особливості в організації художнього змісту та форми інструментальної мініатюри як сконцентрованість і стислість композиції, обмеженість камерним часопростором, інформаційну насиченість та афористичність музичного висловлювання, психологічну завантаженість найменших моментів часу. Інструментальна мініатюра обмежена рамками малої форми. Розрізняють програмну, непрограмну та фольклорну мініатюри. У композиторській та виконавській творчості жанр мініатюри властивий практично всім видам музикування.

2. Фортепіанна мініатюра є одним із найпопулярніших жанрів музичної творчості. У клавірній музиці XVII століття вона мала побутовий характер, пройшла складний історичний шлях та досягла бурхливого розквіту наприкінці XIX – початку XX століть, увібравши в себе попередній досвід та збагатившись бароковою, класичною і романтичною естетикою. Злет романтичної мініатюри ґрунтується на досягненнях віденських класиків, які досягли досконалості у викладенні одиничної музичної думки.

Дослідники визначають докласичну, класичну, романтичну, постромантичну, авангардну модель жанру мініатюри (Н. Рябуха). Фортепіанна мініатюра виявилась енциклопедією жанрово-стильових моделей музичної культури різних епох і напрямів. Поступово вона набула самостійного високохудожнього значення. Сучасна фортепіанна мініатюра поєднує традиційні та новаторські риси, є лабораторією пошуку новітніх засобів музичної виразності (серійність, сонористика, пуантилізм, алеаторика, додекафонія тощо).

3. Фортепіанна казка належить до мініатюр програмного оповідального типу. Надзвичайно важливу роль у становленні цього жанру відіграє творчість М. Метнера. За казкою як різновидом фортепіанної мініатюри, закріпилися певні семантико-структурні принципи організації художньої змісту та форми. У сфері художнього змісту казки є лірико-елегійними, оповідальними, драматичними, фантастичними, у жанрових моделях – казки-романси, казки-канцони, казки-скерцо, казки-картини тощо.

Фортепіанні казки можуть об'єднуватись у цикли з функціональною однотипністю частин («Казки» М. Метнера, «Казки старої бабусі» С. Прокоф'єва). В українській фортепіанній музиці до жанру казки зверталися І. Беркович, В. Косенко, В. Птушкін, М. Сільванський, Г. Сасько, М. Тиц, Ю. Шамо.

Для жанру «казки» типовим є звернення композиторів до фольклорного матеріалу, опрацювання народного мелосу засобами професійно композиторської техніки.

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ КАЗОК У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Генеза фортепіанної казки у творчості М. Метнера

Створений М. Метнером жанр «казки» став улюбленим видом фортепіанної творчості композитора. Музичні критики зазвичай сходились на думці, що найкращі специфічні риси Метнера-композитора повністю розкриваються в його поетичних казках. Б. Асаф'єв писав, що в мініатюрній формі казки Метнер торкається тих же сторін людського життя, яким присвячено і великі твори. «Моменти гострої напруги зустрічаються частіше за все в емоційно забарвленому змісті його казок. Це не казки образотворчі, і не казки, що ілюструють чийсь пригоди. Це казки про свої переживання – про конфлікти внутрішнього життя людини» [6].

Творчість М. Метнера приваблювала багатьох вчених-музикознавців. Особливу цінність мають роботи З. Апетяна [2], О. Долинської [22]. Проблему поєднання романтичних та символічних рис у російській фортепіанній мініатюрі початку ХІХ століття на матеріалі циклу фортепіанних казок (ор. 26) М. Метнера вивчає А. Колосович [31]. Коротку характеристику циклам фортепіанних казок дає К. Зенкін у своїй праці: «Фортепіанна мініатюра і шляхи музичного романтизму» [25]. Між тим у семантичному та інтерпретаційному аспектах тема має значний потенціал для подальшого вивчення.

Написані на різних етапах творчості, казки М. Метнера інколи відображають сторінки життя самого композитора. Але не тільки про себе говорить М. Метнер в казках. У них і дівоча печаль, і суворі поетичні легенди минулого, і радісний подих весни, і нестримна стихія танцю. І про все це розповідається просто і мудро інколи з усмішкою, інколи з сумом.

Казки так же яскраво і безпосередньо виявляють устрій думок та почуття М. Метнера, як мазурки і прелюдії Ф. Шопена, інтермецо і новелети Й. Брамса, поеми О. Скрябіна, прелюдії та етюди-картини С. Рахманінова. Саме в казках М. Метнер розкривається особливо широко і сердечно.

О. Долинська зазначає, що «п'єси малої форми і перш за все казки суттєво вплинули на будову великих творів Метнера» [22]. У таких творах, як, наприклад, перша і друга фортепіанні імпровізації, як перший концерт, де використовується форма варіацій, переважає той же світ метнерівських казок, тільки тепер об'єднаних рамками великої форми.

Казки М. Метнера відносяться до творів програмних, в широкому сенсі слова, незважаючи на відсутність опублікованих програм. Більшості з них М. Метнер давав програмні назви (наприклад, «Бідний лицар» ор.34 №4, «Лір в степу» ор.35 №4), які не публікував, але завжди заносив у свій авторський екземпляр. У небагатьох опублікованих назвах М. Метнер залишав, як правило, лише ті заголовки, які носили образно-жанровий, але не конкретно-програмний характер (наприклад, «Російська казка» ор.32).

Тематика казок дуже різноманітна: в них розкриваються народні образи («Попелюшка та Іванушка-дурачок» ор.51), народні легенди («Російська казка» ор.42), героїчні мотиви («Лицарська хода» ор.14 №2, «Бідний лицар» ор.34 №4). Звертається М. Метнер і до образів світової літератури («Пісня Офелії ор.14 №1, «Лір в степу» ор.35 №4).

Деякі свої казки М. Метнер коментував більш розгорнуто, даючи під назвами авторські пояснення. Наприклад, казку ор.20 №2 М. Метнер назвав «Загрозливі дзвони», а пізніше додав: «пісня або казка дзвону (але не про дзвін)». Багатоплановою є і образно-жанрова основа казок. Пісенне начало з широкою кантиленною мелодією втілено композитором у лірико-елегічних казках, споріднених з його чудовими канцонами та романсами. Такими, наприклад, є сі-мінорна казка ор.20 №1 та фа-мінорна ор.26 №3. Ліричні казки-канцони стали інтимними висловлюваннями композитора. До другої образної групи слід віднести казки-скерцо. В них відображений багатий світ казкової

фантастики. Вони відразу ж захоплюють слухача у світ фантастично химерних персонажів. Це казки ор.34 №2 та ор.35 №3.

Вагому групу складають казки картинно-драматичні, інколи пов'язані з образом певного героя, наприклад, програмна «Лір в степу» ор.35 №4 або непрограмна ор.26 №4. На думку З. Апетяна [2], поділ казок на групи умовний та відносний: танцювальність часто приходить на зміну розміреності сказання, речитативний характер змінюється на пісенність, яка часто пов'язана з фольклорною основою.

М. Метнер завжди об'єднував казки у цикли. Ним створено 10 циклів казок, цикли зазвичай невеликі – від двох до шести творів. Надзвичайно характерним для М. Метнера є цикл ор.14, який складається з двох програмних казок – «Пісня Офелії» та «Лицарська хода». Вибір сюжетної основи був викликаний захопленням композитора романтичними образами далекого минулого. М. Метнер написав казку-портрет «Офелія», основу на кількох малоконтрастних темах. Відкинувши драматичну сторону образу, композитор підкреслив і розвинув у ньому ліричні риси. Образ Офелії в казці Метнера – це не шекспірівська героїня з її трагічною долею, а узагальнений образ простої дівчини, який так часто зустрічається в старовинних легендах. Звідси обмеження у виборі музичних засобів для характеристики основного образу: строге 4-голосся, прості гармонічні послідовності, єдина ритмічна організація (восьмі тривалості), багаторазові мелодичні повтори. Казка приваблює єдиним настроєм та щирістю і ліричністю музичної мови. У простій пісенній темі показана тиха елегійна печаль. У мелодії, в її характерних зворотах відчувається спорідненість з російською народною пісенністю (**Додаток А**).

Войовничих лицарів, які збираються в похід, змальовано у казці «Лицарська хода». Основна тема поєднує суворість з яскравою та виразною напругою, що є характерною рисою багатьох метнерівських музичних образів. Суворі розміреність мелодичного руху з підкресленим багаторазовим повтором одного звуку (неначе відтворення барабанного стуку) нагадує тему фуги (**Додаток Б**). У середній частині композитор вводить новий образ, який

нагадує похмуру похоронну ходу. Ця тема піддається особливо інтенсивному розвитку і в кульмінаційний момент контрапунктично з'єднується з першою темою казки. Казку «Лицарська хода» можна вважати прикладом поєднання поліфонічних та гомофонних принципів. Казці притаманна цілісність форми та структурна витонченість.

Казки ор.20 – один з найбільш відомих циклів Метнера. Обидві казки були написані в період, коли М. Метнер знаходився під впливом кращих традицій російської музики. Наприклад, казка сі-бемоль мінор захоплює щирістю почуттів, великим теплом типово російської мелодії, в якій поєднуються пісенність та декламаційність.

Казки виявилися тим жанром, у якому мелодичний дар М. Метнера розкрився дуже яскраво. О. Долинська зазначає, що «в ліричних казках композитор вводить мелодії широкого дихання, які беруть початок в російській народній творчості» [22]. Такою є головна тема першої казки (**Додаток В**). Казка монотематична – вона вся присвячена розвитку одного лірично-схвильованого образу. Народний склад мелодії спонукав композитора використати характерний принцип розвитку. Подібно неквапливій протяжній пісні, мелодія постійно розгортається, варіюється, неначе поступово розкриває свої можливості.

Серед казок М. Метнера особливе місце посідають «Загрозливі дзвони». Тут особисте суб'єктивне відходить на другий план, залишаючи місце для теми громадянського характеру. Можна зрозуміти основну думку автора: художник, який кличе людей на великі справи, – своєрідний «дзвін» людства. Ця казка стала не просто розповіддю, а своєрідним закликком. Весь образно-інтонаційний устрій казки говорить про те, що цей твір претендує на соціальне значення. Тема грізного передзвону несе в собі виразний сенс (**Додаток Г**).

У казці сі-мінор яскраво проявилась монообразність – риса, що стала характерною для всієї епічної творчості М. Метнера. Цей прийом виявився тут особливо зручним, адже дав композитору можливість не тільки зосередити увагу на одному образі, але й показати його розвиток. Спираючись на

незмінний дзвоновий бас, композитор неначе підпорядковує розвиток казки єдиній динамічно-висхідній лінії. У слухача створюється враження невблаганного наростаючого *crescendo*, прийому, в майстерності втілення якого Метнер-піаніст не знав собі рівних.

Ліричний цикл ор. 26 складається з чотирьох казок. Вони дуже різні за характером, кожна з них відображає різні сторони творчого методу Метнера і різноманітні сфери його образно-художнього мислення. Прості за формою і музичною мовою, привабливі за мелодичним матеріалом, всі чотири казки ор.26 дуже популярні в концертному репертуарі піаністів.

Своєрідність метнерівської лірики – не емоційно відкритої і патетичної, а скоріше внутрішньо стриманої, інтимної, неначе недоказаної – тонко розкривається саме в казках, які й стали справжньою «сповіддю душі» композитора. Перша казка *Allegretto* захоплює мелодійністю. Витримана в дусі неквапливої розповіді про один, дійсно прекрасний образ, казка вирізняється великим внутрішнім теплом і дивовижно світлим колоритом. У ній проста пісенна мелодія з невигадковою гармонічною основою і проста форма. Композитор вдало поєднує кілька мелодичних ліній. Акомпанемент – це не просто гармонічний фон, а цілком самостійний підголосок (**Додаток Д**).

«Казка» №2 є немов варіацією на першу казку, адже у загальних рисах відтворює її основні контури. Однак яскраво виражена моторність в першій частині казки та гостроритмований початок в другій надають їй більш активного, дієвого характеру. Загальний світлий, тут навіть радісний настрій залишається таким же, як і в першій казці, але виявляється більш відкрито і безпосередньо (**Додаток Е**).

На думку О. Долинської [22], один із найбільш поетичних творів М. Метнера – казка фа-мінор ор.26 №3. Кантиленна тема казки близька народній ліричній пісні. В ній відчувається сум та роздум, що властиво російським протяжним пісням (**Додаток Ж**). Найбільш драматичною та конфліктною за образами є остання казка циклу. В ній знаходить продовження епіко-героїчна лінія творчості М. Метнера. Втілюючи напружений, внутрішньо

суперечливий образ, композитор використовує прийом контрасту в межах основної теми (Додаток 3).

О. Долинська зазначає, що у «Казках» ор.34 та ор.35 М. Метнер по-новому вирішує питання поєднання п'єс в цикли. У ранніх казках було два шляхи: поєднання внутрішнє – через тематичну і тональну спільність (ор.8 №1,2, ор.26 №1,2) і зовнішнє – через образний контраст (ор.14 №1,2, ор.20 №1,2). Для кращого внутрішнього поєднання казок ор.34 та ор.35 композитор застосовує схему сонатно-симфонічного циклу. Так, перша казка тут відіграє роль прологу, який знайомить з головними образами циклу; повільна і лірична друга казка та політно-фантастичне скерцо – типові образні сфери для другої і третьої частин; останні казки – немов би фінали, великі програмні картини. Цикл ор.34 закінчується казкою, написаною за віршем Пушкіна «Бідний лицар». Фіналом ор.35 Метнер зробив казку-картину «Лір в степу» за трагедією Шекспіра [22].

Однак ідейна концепція казок ор.35 багато в чому відрізняється від загального задуму циклу ор.34. Якщо мажорна кода першого циклу оптимістично розв'язує його проблеми, то драматизм, велике внутрішнє напруження указці-фіналі ор.35, залишає відчуття незадоволення та протесту.

Не тільки ідейний задум, але й образний устрій двох циклів різний. Більш відкрита, емоційна лірика характерна для чотирьох програмних казок ор.34: елегійно-задумлива у «Чарівній скрипці», м'яка і широка, як російська пісня, в другій казці, тендітна і жаліслива у «Лешому» та просвітлено-велична у «Бідному лицарі». У казках ор.34 велику роль відіграють образотворчі елементи: наслідування звучання скрипки, передзвін дзвонів, тощо.

Казки із циклу ор.35 за характером більш стримані, зосереджені, строгі. Їм властива майже повна відсутність зовнішньої зображальності або застосування певної жанрової основи. Помітну роль в циклі грають поліфонічні принципи. Якщо ор.34 був написаний широкими мазками, які часом наближалися до рахманіновської живописної манери письма, то другий цикл – це скоріше серія гравюр, відточених в деталях і в цілому, але таких, які

не претендують на яскраву барвистість, – зазначає О. Долинська [22]. За принципами розкриття образів, за манерою фортепіанного письма казки ор.35 перегукуються з лірикою пізнього Брамса.

Цикл казок ор.35 був останнім зі створених М. Метнером в Росії. У закордонний період були написані цикли ор.42, ор.48 та ор.51. В останніх казках, як данина спогадам про Батьківщину, відчувається потяг до російської образно-жанрової тематики. Так з'являється «Російська казка» ор.42 №1, «Казка-танок» з характерними підкресленими народно-танцювальними елементами та шість казок ор.51. Із перерахованих казок особливо привертає увагу «Казка-танок» – яскрава картинка народного сільського свята. Нестримні веселощі, бурхлива радість притаманні всій першій частині п'єси, де М. Метнер показує калейдоскопічно швидку зміну настроїв. Основний образ казки – імітація переборів гармоніки (**Додаток К**).

Цікавим музичним «перехрестям» можна назвати звернення М. Метнера до жанру сонати-казки. У його творчості цей жанровий «гібрид» певною мірою підсумовує більш ранні наробки в області фортепіанної мініатюри. На думку Є. Тиунової, закономірності розгортання казкового сюжету є подібними до принципів розвитку сонатної форми. «Сюжет (в еталонному значенні цього слова) і сонатна форма породжені одним і тим же типом людського мислення» [65, с.34]. Казка, як і соната, володіє своєю характерною структурою, стійкою послідовністю подій, в основі яких лежить вихідна ситуація протистояння. Таким чином, в казці використовується весь комплекс художніх засобів, властивих сонатному жанру: в ній є вихідне протиставлення, присутній контрастний образний план, розвиток за принципом подолання протиріччя.

Розгляд дослідниками Сонати-казки М. Метнера через призму сонатних принципів музичного розвитку та логіку побудови чарівно-казкового сюжету дозволяє їм виявити специфічні риси, які забезпечують самотутність звукового рішення. У цілому Соната-казка являє собою тричастинну композицію з повільною ліричною другою частиною та Фіналом узагальнено-синтезуючого плану. Головне образно-смісловне навантаження несе перша частина, написана

в сонатній формі без розробки, яка виступає в ролі «сцени» для «казкових» персонажів. Друга частина Сонати-казки – це сфера любовної лірики. Вона монотематична і спирається на принципи варіаційного розвитку. Цей стан ідилії переривається вторгненням Фіналу. Масивна акордова фактура, пунктирний ритм, поліфонічні прийоми розвитку, що характеризують його основну тему, різко контрастують з наспівною безтурботною темою попередньої частини. Це ніби вторгнення темних сил, які переслідують головних героїв, однак їх боротьба ще не завершена.

Поєднання двох жанрових позначень в назві твору «Соната-казка» розкриває його образно-змістову направленість та знаходить відображення в особливостях побудови цілого. Жанр казки ніби створює особливу оптику, яка дозволяє розкрити глибинні композиційно-драматургічні пласти музичного твору.

Отже, для М. Метнера – мрійливого романтика і композитора-філософа – жанр казки з її багатоплановими образними контрастами став особливо привабливим. Серед його творів казка виявилася найбільш «стійким» жанром.

Узагальнюючи музикознавчі аналізи жанру казки у творчості М. Метнера можна констатувати, що казки раннього періоду (ліричні, епічні, лірико-драматичні) в більшості суб'єктивні та інтимні за настроєм. Це, як правило, монообразні (в деяких випадках – дуобразні) казки. Жанровість цих п'єс менш конкретна. Значно розширюється тематика в казках 20-х і 30-х опусів. Поряд із ліричними казками, все частіше з'являються казки-картини: фантастичні (ор.34 №1), трагедійні (ор.20 №2, ор.35 №4). При цьому відбувається помітне зростання «малої форми»: казки все більше наближаються до розгорнутих концертних п'єс (ор.20 №2, ор.35 №4). Відбувається також своєрідна «баладизація» жанру: кристалізується типове коло образів, які протиставляють дійсність і мрію, світ реального та ідеального. Пізні казки характеризуються наближенням тематизму до фольклорних витоків, опорою на пісенні та танцювальні жанри.

2.2. Семантика жанру казки у російській фортепіанній музиці (на прикладі «Казок старої бабусі» С. Прокоф'єва)

С. Прокоф'єв є одним з небагатьох композиторів, які не просто звернулися до жанру казки, але й об'єднали їх у цикл. Творчості С. Прокоф'єва присвячений цілий ряд мистецтвознавчих і музично-теоретичних досліджень. У працях Б. Асаф'єва [6], Л. Гаккеля [18], В. Дельсона [21], Л. Мазеля [39], В. Холопової [73], В. Цуккермана [74] детально та всебічно розглянуто стиль композитора, його музична мова, особливості творчого мислення та історія написання творів.

Цикл «Казки старої бабусі» невеликий, але натхненний. Композитор написав його, знаходячись в Сполучених Штатах Америки на замовлення двох видавництв. Майстерність фортепіанного письма С. Прокоф'єва на той час помітно зросла, адже в проміжку між «Миттєвостями» та «Казками» він написав Третю та Четверту фортепіанні сонати. А попередній рік взагалі був надзвичайно продуктивним для творчого життя композитора (написані: Перший скрипковий концерт, «Класична симфонія», кантата «Семеро їх», додаткові ескізи до Третього фортепіанного концерту).

В. Дельсон зазначає, що в період написання «Казок старої бабусі» С. Прокоф'єв працював над абсолютно іншим за стилем і характером твором – життєрадісною гротескною оперою «Любов до трьох апельсинів» [21]. Та все ж саме в «Казках» найбільш яскраво проявилася лірична та світла лінія його творчості. Можливо не випадково далеко від Батьківщини, в Америці, він говорить про рідний край з такою натхненною простотою і сумом. Тому його казкам властива чарівна російська розповідність та м'яка задушевність.

Інколи «Казки старої бабусі» розглядають в якості музики для дітей. Прокоф'єв написав багато творів для дітей, проте «Казки» значно складніші за змістом, ніж інші композиції. Можливо, у них відобразились ностальгічні настрої композитора.

В. Дельсон, аналізуючи твори у своїх дослідженнях, приходить до висновку, що ласкавість, зворушлива задушевність образів всіх чотирьох казок об'єднує їх воєдино, хоча і кожна з них має свої характерні риси. Інтонаційна структура п'єс, їх мелодико-гармонічна мова і фактура (наприклад, орнаментика, мелізми) дуже близькі народній пісні та билинному епосу. Всі чотири казки витримані в темпі неквапливої розповіді, розписані відтінками таємничої легендарності, кожна має остинатний характер викладення. Динаміка переважає м'яка: найчастіше *piano* та *pianissimo*. Серед настроїв – елегійність, відчуженість, споглядальність. Всі «Казки» написані в мінорі, тому в них відкриваються всі виразові можливості мінорного ладу. Глибоко та органічно вони пов'язані з класикою О. Лядова та «кучкістів».

Всі чотири казки мають чіткий контраст між крайніми частинами та серединою, яка зазвичай є більш складною за гармонійною мовою, більш різноманітною, з перевагою інструментального звучання над пісенними інтонаціями.

Перша казка (Moderato) написана в простій три частинній формі, в якій перший і третій розділи зображують «оповідача», а середній – розповідь. Фактура крайніх розділів нагадує гру на гуслях, яка в давні часи супроводжувала розповіді народних оповідачів. Ритм цих частин схожий на колискову і цим показує, що перед нами все ж не суворий билинний оповідач, а, можливо, добра і ласкава бабуса, яка розповідає казку. Середня частина зображає саму суть таємничої розповіді.

Колорит цієї п'єси достатньо суворий, і в той же час довірливо інтимний. У своєрідній «незграбності» мелодизму та в особливій вишуканості мінорних гармоній, що часом здаються лише хроматично орнаментованими, відразу відчувається вся своєрідність прокоф'євської мови, з його свіжістю «нової простоти» [26] (Додаток Л).

Друга казка (Andantino) написана в натуральному мінорі і використовує всю властиву йому перемінність, що особливо тісно пов'язано з народною протяжною піснею, її колоритом ніжного смутку та просвітленого спокою.

Починається вона мрійливою мелодією. Дуже чарівною є м'яка теплота співзвуч цієї казки, їх витончене звучання. За своїм настроєм казка схожа на ряд ліричних творів Прокоф'єва – його «швидкоплинностей». Фактура п'єси достатньо прозора на початку, але далі з'являється третій голос і вже проявляються три звукові пласти: достатньо глибоке звучання басу, середній голос восьмими тривалостями у вигляді акомпанементу та дуже наспівна мелодія, яка проходить то у високому регістрі, то в басу (**Додаток М**).

Третя казка (*Andante assai*) – найбільш таємнича, схожа на легенду, найбільш «казкова» в циклі. В ній присутні і тривожні, важкі басы; і переконуючі речитативи на початку; і похмурі хроматизми в середній частині. В порівнянні з іншими казками, тут гармонічна мова більш складна і насичена (в середньому розділі є чотириголосся), та все ж відчувається і чарівна образність (**Додаток Н**).

Четверта казка (*Sostenuto*) – за характером досить ностальгічна. З одного боку, в ній присутня епічна широта (на початку твору), а з іншого – експресивні інтонації (фанфарні вигуки в середині, ходи на велику септиму). Після похмурих акордів з'являється самотня тема, яка далі контрастує з другим розділом. Середня частина зосереджена у верхньому регістрі і, слухаючи її, виникають асоціації з краплинами дощу (**Додаток О**).

«Казки старої бабусі» можна вважати одними з найбільш популярних творів С. Прокоф'єва. Цикл цих натхненно простих мініатюр, які не вимагають віртуозного піанізму, увійшов не тільки до репертуару піаністів всього світу, а й до музичного побуту. Цікаво, що ще в 1923 році в нотографічних нотатках журналу «До нових берегів» було написано: «Можна майже безпомилково передбачити, що через десять років в кожному, навіть найменшому провінційному містечку, де тільки знайдеться фортепіано, будуть грати ці «Казки» і захоплюватися ними». Адже їх привабливість не в можливості продемонструвати техніку чи віртуозність, ці твори приваблюють своєю натхненною простотою та ліричною чарівністю.

2.3. Художньо-образний зміст казки у фортепіанній творчості українських композиторів

Протягом XIX на початку XX століть в українській національній музиці були популярними різні види фортепіанних творів. У більшості вони були створені на пісенно-танцювальній основі, і це було свідченням постійного інтересу українських композиторів до народних джерел. Згодом у фортепіанній музиці відбулось розмежування на модерновий та фольклорно-жанровий напрямки. Багато композиторів того часу переосмислили традиційні методи роботи з фольклорним матеріалом, вони вже зверталися до народних традицій через їх синтез з новочасною технікою. Серед них такі справжні генії своєї справи, як: В. Барвінський, В. Косенко, В. Кирейко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, Л. Ревуцький та інші.

Фортепіанні твори українських композиторів Л. Грабовського, Л. Дичко, Г. Саська, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Шамо, А. Штогаренка також дуже часто ґрунтувалися на інтонаціях народної музики. Це було своєрідним втіленням національного духу, народного характеру. Створюючи деякі свої твори, композитори відступали від стереотипів попередніх епох і надавали перевагу театральнo-сюжетній, символічній образності, а не фольклорно-пісенній. Особливо це відчувається в опусах М. Скорика, сюїтах Б. Фільц та Г. Саська, циклах Л. Дичко.

Дуже часто українські композитори зверталися до теми історії українського народу, його звичаїв та обрядів, побуту. Надзвичайно тісний зв'язок з народно-пісенними витоками має в фортепіанній музиці і казка. Серед найвідоміших творів цього жанру такі, як: «Казка» з циклу «Наївна музика» В. Сильвестрова, «Народна казка» М. Тиц, «Казки та історії» Ю. Шамо, «Казка про Попа та наймита його Балду» М. Сільванського, «Казка» І. Берковича, «Давня казка» Б. Фільц, «Дідусева казка» з циклу «Мозаїки» Г. Саська, «Казки Г. Х. Андерсена» С. Борткевича, «По сторінках казок В. Варицького» А. Погорельського, «Нянина казка» з циклу «По сторінках «Дитячого альбому» (вільна транскрипція п'єс П. Чайковського) В. Птушкіна та інші.

Музика для дітей українських вітчизняних композиторів, її значення в музично-естетичному вихованні є об'єктом дослідження різних музикознавців. Вагомими працями, де систематизуються ці питання є дослідження Ю. Вахраньова [14], Б. Милича [42], О. Олійник [50], О. Суховерської [63] та Б. Фільц [71].

Українська музична казка – це новий, оригінальний, цікавий жанр, його програмний зміст втілено у світі фантазії. Вона формує цінний емоційний досвід у дітей, підсилює розвиток емоційно-чуттєвої сфери. Музична казка має виховне значення, адже вона здатна залучити дітей до добра і краси, познайомити їх з етичними та естетичними цінностями. Українські композитори створили багато музичних образів народно-казкового характеру, використовуючи жанр казки як своєрідну програму. Головні риси цих образів – це загадковість, таємничість, чистота, фантастичність, довірливість. Згадані музичні твори націлені на розвиток не тільки художніх уявлень дітей, а й збагачення їх образного сприйняття.

Серед дитячої фортепіанної музики українських композиторів вагоме місце посідає альбом «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка. Творам цієї збірки притаманна простота і ясність, органічний взаємовплив композиційних прийомів та піаністичних принципів, художня опуклість виражальних засобів, близькість образного змісту до дитячого сприйняття. В. Косенко майстерно розкриває зміст своїх мініатюр за допомогою поспівок, інтонаційно-ритмічних зворотів, широко використовує поліфонічні прийоми.

«Казка» В. Косенка є глибокою лірико-епічною розповіддю, яскравою, з широким регістровим діапазоном. На початку п'єси двооктавна унісонна мелодія звучить у похмурому низькому регістрі. Суворі, «богатирські» інтонації теж характерні для цієї частини (**Додаток II**). У другому розділі відбувається поступове нагнітання звучності, відчувається особливе напруження. Мелодія зароджується у найнижчому регістрі (субконтроктаві), звучить глухо, на «піанісімо», але потім, рухаючись через терцієві, секвенційні зіставлення, за допомогою модулюючих акордових груп приходять до

кульмінації твору – пронизливого триоктавного унісону в високому регістрі. Такий регістровий «розворот» рідко трапляється у кантиленних фортепіанних творах. Тож «Казку» Косенка можна віднести до когорти найкращих ліричних мініатюр, які є в педагогічному репертуарі викладачів-піаністів.

У своїй творчості звертається переважно до жанру мініатюри й І. Беркович. Відбір побутових жанрів, способи їх творчого перевтілення говорять нам про наслідування ним традицій композиторів-романтиків. Здебільшого його музика програмна. Адже програмна музика за своїм різноманіттям, доступністю та музичною образністю здатна здійснити великий вплив на образно-художнє уявлення дітей. Саме до цієї категорії творів і належить його «Казка».

Твір написаний у простій тричастинній формі в тональності h-moll. Тридольний розмір (3/8), одноманітність ритмічного рисунку та мелодичні звороти, які повторюються надають п'єсі заколисуючого характеру. Але це стосується тільки крайніх частин. Середина більш напружена, в ній переважають висхідні рухи мелодії, прискорення темпу та дисонуючі інтервали з розв'язаннями у партії лівої руки. Кульмінація зосереджена в кінці другої частини на домінантовій функції. Цей розділ неначе уособлює страшний сон дитини, а перший та третій розділи – заспокійливу колисанку матері. П'єса нескладна за технікою виконання і досить зрозуміла за змістом для дитини, тому її можна рекомендувати до виконання учнями-початківцями.

У творчості Б. Фільц теж вагоме місце посідає фортепіанна музика. Якщо говорити про творчість цієї композиторки, то не можна оминути музику для дітей, яку вона створює до сьогодні. Серед більш ніж 50 творів для фортепіано популярністю користується «Давня казка». Збірка фортепіанних мініатюр, до якої входить ця п'єса, містить ще такі твори: «Карпатський етюд», «Гра в м'ячик», «На дитячій залізниці», «Забута лялька», «Мальована сопілочка», «Колискова», «Пісня для бабусі», «Полька», «Поетичний настрій». Слід зазначити, що п'єси «Давня казка», «Пісня для бабусі» та «Колискова» були написані композиторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади.

Для відтворення в музиці сюжету «Давньої казки» Б. Фільц використовує різноманітні засоби музичної виразності. Твір написаний у розмірі 3/4 в тональності А-dur. Мелодія п'єси розвивається, дотримуючись сталого ритмічного малюнку, який набуває важливого змістовного значення завдяки секвентному повторюванню. Переважають восьмі тривалості, хоча в деяких місцях авторка використовує більш дрібні тривалості, які разом із зростаючою динамікою приводять розвиток музичного матеріалу до логічної кульмінації. В партії лівої руки – розложисті акорди. Вони створюють надійну гармонійну підтримку мелодичній лінії. Вразливого та витонченого звучання надають п'єсі септакорди I, II та VI ступенів, які застосовує композиторка (**Додаток Р**). Ця мініатюра перегукується з багатьма романтичними фортепіанними творами Л. Ревуцького, який був вчителем Б.Фільц.

У багатому звучанні професійної фортепіанної музики виразно звучить голос композитора-«семидесятника» Г. Саська. Маючи в творчому доробку і симфонічні, і вокальні твори, все ж п'єси для дітей є найцікавішою сторінкою його композиторської творчості. Цикли «Відгомін століть» та «Мозаїка» – це твори для дітей, які захоплюють лаконізмом та продуманістю кожної деталі, вишуканим поєднанням джазових та фольклорних рис.

Фортепіанний цикл «Мозаїка» складається з 17 програмних п'єс. Твір «Дідусева казка» поряд із «Народним сказанням» можна віднести до категорії жанрових картинок. Спільним для цих п'єс є принцип формоутворення з використанням контрастної середини, опора на фольклорно-етнографічний музичний матеріал та схожі історико-епічні асоціації із мотивами народних казок, легенд та міфів. «Дідусева казка» незвична за формою – в ній поєднується три- і п'ятичастинність, а головна риса – монотематизм. Експозиція та реприза твору – двочастинна побудова, до складу якої входять два різнохарактерні періоди. Середня ж частина – це контрастний епізод танцювального характеру, його повторення не впливає на форму. Якщо зобразити форму схематично, то буде А – В – С з повтором - В1 - А1. Завдяки «дзеркальній» репризі форма набуває логічної завершеності.

Починається «Дідусева казка» з романтичного кварто-квінтового акорду, який нагадує звучання трембіти в горах. В основній темі першої частини відчутний вплив гуцульського фольклору (жанровість кожного структурного розділу та ладо-гармонічний супровід). Та все ж зв'язок із народним мелосом відчувається через внутрішні інтонаційні особливості, адже композитор не цитує фольклорні мелодії. Сасько використовує так званий гуцульський лад (фа-мінор з підвищеними 4 і 6 ступенями), цим самим показуючи вплив українського фольклору.

Основною темою «Дідусевої казки» є коломийка, для якої характерні синкоповані закінчення. Основним музично-драматургічним змістом п'єси є жанрове перетворення коломийки: спочатку епічний заспів, потім коломийка-лірична пісня, далі – коломийка-енергійний танок, потім – знову лірична пісня і насамкінець – епічний хоровий унісонний спів, крізь який пробивається задумливий клич трембіти. Перший та останній розділи п'єси прикрашені мелізмами, які нагадують інтонації народних голосінь та плачів. Таким чином підкреслюється та поглиблюється драматизм початкових розділів форми. «Дідусевій казці» притаманний перемінний метроритм, який підкреслює фольклорно-імпровізаційний характер музики. Коломийка-пісня набуває фантастично-кolorистичного відтінку завдяки «сповзаючим» хроматичними терціями та квартсекстакордами гармоніям. Ця п'єса Г. Саська і в музичному, і в драматичному плані дуже яскрава та оригінальна (**Додаток С**).

Розглядаючи композиційно-драматургічні особливості твору сучасного українського композитора В. Птушкіна «По сторінках «Дитячого альбому» П. Чайковського», слід зазначити, що сам автор назвав його сюїтою, яка складається з 5 контрастних номерів [16]. П'єси призначені для чотириручного виконання на фортепіано і позначені автором як «вільна транскрипція». В. Птушкін зупинив свій вибір на наступних п'єсах П. Чайковського: «Гра в конячки» (№3), «Старовинна французька пісенька» (№16), «Баба-Яга» (№20), «Німецька пісенька» (№17) та «Нянина казка» (№19). Але він не зберігає ту

черговість творів, яка була у Чайковського. В. Птушкін керується іншою композиційною логікою.

Говорячи про «Нянину казку» слід зауважити, що тут нівелюється епіко-розповідна складова жанру. Якщо у П. Чайковського був помірний темп, неквапливо розгорталася нитка музичної розповіді, то у В. Птушкіна виходить на перший план химерно-фантазійний світ казки. Звідси і радикальні темпові зміни – *vivace molto*, введення прискорення – *poco accelerando*, неочікуваність з'явлення на межах форми «такту-мовчання» (фермата на цілій паузі). Можливо, такий комплекс виразних засобів викликаний фінальністю п'єси, адже вона є підсумком всього циклу.

Цікавим серед «казкових» циклів фортепіанних творів є і цикл «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша» І. Шамо. Він був написаний у 70-ті – 80-ті роки, коли з'являлися подібні твори й інших композиторів, як, наприклад, «Снігова королева» Ж. Колодуб, «Казка про золоту рибку» В. Птушкіна. Всі ці цикли були жанровим розвитком романтичних програмних творів, але допускали на рівні музичного стилю невеликі сучасні вкраплення.

«Казка про Хлопчиша-Кібальчиша», яку написав Аркадій Гайдар, була таким собі міфом про громадянську війну 1918–1922 років. Йшлося про хлопця, який не здався і не захотів працювати на «проклятих буржуїнів» і через це загинув під тортурами. На думку О. Суховерської, І. Шамо пише цей цикл «у традиціях симфонічної драматургії, коли зіштовхуються інтонації двох сторін та є конфлікт» [63]. Для твору характерна дуже велика кількість наскрізних елементів, які і не стали повноцінними лейтмотивами, та все ж проявилися як музичні персоніфікації ворогуючих сторін. Наприклад, білогвардійці зображені за допомогою скерцозних жанрово-інтонаційних елементів, червоні ж – за участі закличної фанфари, маршу та тем народнопісенного складу.

О. Суховерська детально аналізує цей цикл та зазначає, що до його складу входить 10 п'єс. Вони сформували такі етапи розвитку конфлікту: експозиція, введення у атмосферу (№1 та №2), поступове наростання

конфлікту (№3 - №6), трагічна кульмінація (№7), героїчна кульмінація (№8), драматична кульмінація і розв'язка (№9), епілог (№10).

Перша п'єса циклу схожа на прелюдію. Вона спокійна, світла, лагідна. В ній розповідається про світле і безтурботне дитинство Кібальчиша без війни. Друга п'єса показує слухачам атмосферу дитинства головного героя: коли він грається з товаришами, допомагає рідним на сінокосі. Композитор використовує такі засоби виразності, які можуть правдиво показати жанрово-виражену сценку сільської роботи. На початку третьої п'єси з'являються перші ознаки майбутнього драматичного розвитку. Композитор вдало передає атмосферу тривоги, яка викликана бомбами, що десь далеко розриваються. Далі весь розвиток пов'язаний з протистоянням двох сторін громадянської війни. Четверта п'єса – це енергійне скерцо. В ньому дуже ясно відчувається тривога, яка викликана звісткою вершника про наближення бойових дій. Щоб передати це музичними засобами автор використовує жорстке остинато, яке зображує кінське тупотіння. Ним пронизана вся п'єса. Остинато поєднується з тріольно-квартовою закличною інтонацією, яка і буде інтонаційною характеристикою Червоної Армії.

П'ята п'єса демонструє нам образ Червоної Армії, яка є однією із сторін військового конфлікту. Вона йде в похід проти «буржуїнів». Щоб відтворити образ народної армії композитор вдається до жанру пісні маршоподібного характеру. В часи громадянської війни цей жанр був розповсюдженим. У І. Шамо він проявляється і на інтонаційному, і на формотворчому рівнях. Якщо говорити про форму, то можна констатувати куплетно-варіаційну структуру: закличного характеру вступ, фактурне варіювання основної теми при кожному з трьох проведень, дуже яскрава кінцівка. Якщо ж звернутися до інтонаційних особливостей, то тут композитор використав паралельно-змінний лад (соль мінор – сі-бемоль мажор), опору на марш, типові мелодичні звороти з фрагментами підголоскової поліфонії. Відбулася своєрідна імітація виконання пісні з сольним заспівом та хоровим колективним приспівом.

У шостій п'єсі композитор показує ворожі до червоноармійців сили. Він використовує інтонаційні зерна з четвертої п'єси: коротку висхідну поспівку, остинатну пульсацію. Восьму п'єсу пронизує героїчне начало. Це показано за допомогою фанфарного звучання та урочисто-піднесеного характеру. Твір написаний в одночастинній формі, досить невеликий за обсягом. На початку звучить квартово-тріольна інтонація. У другому реченні ця інтонація розвивається за рахунок фактурного ущільнення. Врешті-решт це приводить до затвердження урочистого сі-бемоль мажору на противагу попередньому траурному сі-бемоль мінору. Так автор доводить думку про те, що незважаючи на загибель Мальчиша-Кібальчиша, його боротьба і смерть не були даремними.

У дев'ятій п'єсі – драматичній кульмінації твору – ворогуючі сторони сходяться у смертельній битві. Переможцем стає Червона Армія. Ця мініатюра стає підсумком розвитку сюжетної лінії боротьби. Драматургія п'єси зумовила її розміри (вона найбільша в сюїті) та використання композитором тричастинної форми, де крайні розділи – це вступ та кода, побудовані на матеріалі тем Червоної Армії, а основний розділ – протиставлення двох різних інтонаційно-образних сфер. У середній частині є риси і рондальності, і варіаційності, адже дві основні теми хоч і періодично повертаються, та все ж трансформуються.

Таким чином, дев'ята п'єса – динамічна кульмінація сюїти. Вона звучить урочисто, їй притаманний героїчний пафос. Це своєрідне уособлення образу Хлопчиша-Кібальчиша як народного героя. Знову використовується тріольно-квартова інтонація та хорал. Поєднуючись, ці два елементи створюють урочистий характер вшанування героя громадянської війни, який віддав своє життя. За формою остання п'єса тричастинна. Частини не контрастують між собою, розділити їх можна лише на підставі гармонічних особливостей: середній розділ є домінантовим предиктом до репризи. Заклична інтонація, на якій заснована остання частина, звучить у всіх регістрах фортепіано і ще раз підтверджує героїчний пафос цієї фортепіанної сюїти [63].

«Музичні картинки за казками Г. Х. Андерсена» – таку назву має цикл, створений українським композитором С. Борткевичем у 1925 році. До циклу увійшли 12 різнохарактерних фортепіанних мініатюр, які присвячені казкам Г. -Х. Андерсена. Хоча весь цикл об'єднаний спільним жанром казки, кожна п'єса має програмну назву, яка збігається з назвою казки, що лежить в її основі. Це такі мініатюри, як: «Принцеса на горошині», «Дзвін», «Стійкий олов'яний солдатик», «Янгол», «Квіти маленької Іди», «Соловей», «Справжня правда», «На могилі дитини», «Метелик», «Гидке каченя», «Золотий хлопчик», «Бронзовий кабан». П'єси циклу не випадково названі «картинками», адже вони створюють музичні ілюстрації до відомих всім з дитинства казкових історій.

Аналізуючи творчість С. Борткевича, О. Олійник робить висновок, що казки Андерсена адресовані і дорослій аудиторії. Багато з них мають глибокий філософський підтекст, нерідко зустрічаються і зовсім недитячі «сюжети». Саме тому цикл С. Борткевича може бути цікавий не лише юним піаністам, але й зрілим виконавцям. Його можна порівняти з «Альбомом для юнацтва» Р. Шумана чи «Дитячим альбомом» П. Чайковського, які виконуються і дорослими артистами також. Основні труднощі, з якими тут може зіткнутися піаніст, – це яскрава образна характерність музики, що вимагає від виконавця творчого підходу і артистизму. Також від нього вимагається не тільки багата фантазія, перш за все інтонаційна, що дозволяє «чути» уявний образ, але й вільне володіння відповідним піаністичним арсеналом, при якому юний виконавець не був би обмежений у своєму натхненні.

Весь цикл пронизаний рядом яскравих і характерних образів. Композитор тут виступає в ролі уважного читача, який дуже точно і чуйно передає відтінки почуттів цих казкових героїв. У кожній з казок С. Борткевич помічає настрої, цікаві деталі, ключові моменти. Щоб допомогти виконавцю краще зрозуміти драматургію твору, композитор залишає в нотному тексті такі ремарки, як: «принцесі не спиться», «хор янголів», «хлопчик засинає», «барабан тріснув» тощо. В своїх «Казках» С. Борткевич нерідко вдається до

звукотобразальних прийомів. Наприклад, у п'єсі «Гидке каченя» можна почути кудкудахкання курей і грізне буркотіння індики на пташиному дворі.

Казка «Квіти маленької Іди», яка присвячена не дуже популярному у нас твору Андерсена, – це ліричний вальс. Композитор називає його «вальсом квітів», в ньому відображена кульмінація казки: бал квітів в кімнаті маленької дівчинки. У казці «Гидке каченя» спочатку композитор майстерно змальовує смуток і печаль маленького героя казки, але потім картина самотності гнаного усіма героя змінюється красивою ліричною мелодією – темою «перетворення каченяти в лебедя».

Відкриває цикл п'єса «Принцеса на горошині» (F-dur). Жанр тарантели підкреслює витончений вигляд головної героїні. Спокійний рух плавно ковзаючих гармоній несподівано натрапляє на зменшений септакорд подвійної домінанти і витримані звуки *sforzando* – тут композитор дає ремарку: «принцеса не може заснути». Напруга поступово посилюється, мотиви дробляться до тих пір, поки не відбувається зупинка на домінанті основної тональності, яка сприймається як питання. В кінці твору, у репризі, знову виникають «тривожні думки», які залишаються без відповіді.

Засоби музичної виразності казки «Стійкий олов'яний солдатик »(D-dur) якомога точніше характеризують героя: майже вся п'єса написана у високому регістрі, що надає звучанню ляльковий, так званий «іграшковий» характер. За жанром – це військовий марш з типовими квартовий інтонаціями, «золотим ходом валторн» та «флейтовими» трелями. В його рух раптово вторгається зменшений септакорд *sforzando*, що приводить до зупинки. Композитор дає ремарку: «Солдатик потрапляє в піч». Викладення мелодії переходить в низький регістр, а в той момент, коли солдатик починає плавитися (це також словесно пояснює сам автор), «золотий хід валторн» звучить спотворено завдяки хроматизації і наближенню до збільшеного тризвука.

Казка «Бронзовий кабан» (C-dur) є фінальною п'єсою всього опусу. Вона відкривається мрійливою мелодією-колисковою, до якої подана ремарка

«Хлопчик засинає». Після фермати починається основна частина мініатюри. Закінчується колисковою, яка супроводжується ремаркою «Кінець казкам».

Підсумовуючи все сказане вище, можна зробити висновок, що жанр казки був і є дотепер дуже популярним у творчості українських композиторів. Вражає велика різноманітність використаних засобів музичної виразності для створення відповідного образу. А головне, що ці твори подобаються дітям, залучають їх до краси і добра, навчають гарним вчинкам.

2.4. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних казок композиторів-сучасників

XXI століття втілило в життя нові музично-виразові засоби, загостило у багатьох музикантів відчуття дійсності. Сучасна музична мова – це якісно новий ступінь розвитку в сфері музичного мислення і способів його вираження. В сучасній музиці підсилилась внутрішня напруга, зросла виразна сила дисонансу, ускладнилась мелодика та ритмоінтонація. Для сприйняття сучасної музики запасу асоціацій із класичної музичної спадщини, традиційної музичної стилістики стало недостатньо. Слух, вихований тільки на класичній мелодиці та гармонії, спочатку рішуче протидіє новій музиці. Отже, сприйняття сучасної музичної культури в значній мірі залежить від формування мистецьких смаків дітей вже на початковому етапі навчання. Велику цікавість в цьому плані викликає область дитячої фортепіанної музики. Більшість творів для дітей програмні, а тим п'єсам, у яких нема явно вираженої програмності, притаманний елемент жанровості.

Сучасна музика володіє рядом особливостей, які є складними для сприйняття. Це і відхід від звичного мажоро-мінору, різноманітна метроритмічна структура, незвичні фактура, аплікатура, педаль. Але це не означає, що вона недоступна для дитини, просто вона інша. Л. А. Баренбойм говорив: «Сучасна музика повинна вивчатися паралельно і одночасно з класикою, але, не обганяючи і не випереджаючи її» [7, с.104].

Якщо говорити про деякі закономірності, притаманні сучасній фортепіанній музиці для дітей, то це: ладові та ритмічні особливості, нові прийоми звукозапису, техніки і фактури, нові елементи поліфонії та політональні поєднання. Крім звичних в традиційній музиці мажору та мінору, в сучасній дитячій музиці переважають лади (діатонічні, пентатоніка), а також різноманітні види мажору та мінору зі збільшеними інтервалами, які часто зустрічаються в музиці різних країн. До ритмічних особливостей відносяться складні та змінні розміри.

Один із найбільш розповсюджених елементів – це співзвуччя, яке охоплює ряд сусідніх нот, так звані «кластери». Часто дисонанс розв'язується в дисонанс. До нових прийомів звукозabarвленості можна віднести і «фортепіанні флажолети». Таке звучання досягається коротким і сильним взяттям в низькому регістрі окремих звуків, на які відгукуються відкриті струни (наприклад, «Ехо» С. Губайдуліної). Також в сучасній фортепіанній музиці частіше зустрічається пряма педаль. Фактура сучасних п'єс диктує нові аплікатурні принципи. Всі ці особливості допомагають створити відповідний художній образ, втілити в музиці задум композитора. А якщо говорити про створення образів казкових героїв та втілення в музиці жанру казки взагалі, то всі ці сучасні засоби музичної виразності безумовно стають в нагоді.

Серед сучасних композиторів, які писали музику для дітей, яскравою постаттю є С. Слонімський. Його музика відрізняється «специфічним творчим темпераментом, непередбачуваним, таким, що призводить до неочікуваних поворотів» [54]. Це стосується як задуму, вибору жанру, так і музичної мови. Вражає майстерність музиканта, який вмів залежно від характеру персонажу, бути інтонаційно та стилістично різним і в той же час залишатися самим собою, якого можна впізнати по окремих мелодичних, гармонічних, ритмічних зворотах. М. Рицарева в своїх працях наголошує на тому, що в музиці цього композитора найбільше приваблює щирість, уміння бачити світ очима дитини, почуття гумору та бурхлива фантазія.

Багато творів С. Слоніmsького увійшли до п'ятитомної збірки «Від п'яти до п'ятидесяти». Сама назва вже говорить про універсальність, адже ці п'єси цікаві для виконання як п'ятирічним дітям, так і зрілим майстрам. Серед значної кількості програмних творів, які увійшли до збірки, можна виокремити і ті, які пов'язані з жанром казки чи казковими героями. Це дві сюїти-казки: «Принцеса, яка не вміла плакати» та «Король-музикант»; дві ансамблеві п'єси-казки по О. С. Пушкіну: «Казка про мертву царівну», «Казка про рибака і рибку»; «Пісня Русалки», «Вальс Попелюшки і Принца», «Танець Кота в чоботях; дуже популярні сольні п'єси: «Марш Бармалея», «Дюймовочка».

У казках-сюїтах п'єси мають не тільки назву, а й короткий зміст подій, які в них відбуваються. Так, в передмові, автор пояснює, чому мініатюра мала назву «Принцеса-плакса», для чого знадобилося «Чаклунство відьми», після чого «Принцеса розучилася плакати» і про що йшла мова в «Наказі Короля». Композитор пояснив, як народилася «Любов Принцеси та Мисливця» і чому раптом знову «Принцеса плаче». Принадність сюїти як інструктивного матеріалу полягає не тільки в її емоційному, художньому та піаністичному змісті. Сюїта також знайомить учня з різними стильовими ознаками музичних творів. Наприклад, у «Наказі Короля» можна прослідкувати риси фуги. Заклична, урочиста тема, підкреслена пружним пунктирним ритмом, проходить спочатку в нижньому регістрі, в партії лівої руки (ре-бемоль мажор), а потім їй відповідає дзвінка тема в правій руці (мі мажор). Після цього обидві теми переплітаються в акордовій фактурі і, проходячи через ре-бемоль мажор, ля мажор, остаточно стверджуються в початковому ре-бемоль мажорі.

У мініатюрі «Полька білого коня», яка входить до сюїти, чітко прослуховується дводольний танець з підскоками. А в пристрасній п'єсі «Любов Принцеси та Мисливця» прослідковується зв'язок з особливостями композиторського письма німецького романтика Р. Шумана.

У педагогічній практиці можна реалізувати виконання цієї сюїти як одним учнем, так і цілим класом. На цьому музичному матеріалі можна створити театралізовану виставу, провести концерт-казку.

За аналогічним принципом побудована і сюїта по казці братів Грімм «Король-музикант», вона складається з чотирьох номерів.

«Дюймовочка» образно пов'язана з однойменною казкою Г. Х. Андерсена. Її прозора гармонія змальовує пригоди тендітної маленької дівчинки. Ця п'єса має і технічні труднощі, і тонке нюансування, і особливості педалізації. Важливим завданням для виконавця буде створення поетичного, ніжнього образу. Починається п'єса з легких восьмих тривалостей, які, немов росинки в квітці, що розкривається, мерехтять в проміннях світанку. Потім в квітці з'являється сама героїня, кружляє в танці, яких побудований із непередбачуваних ланок тріолей. Синкоповані стрибки через октаву символізують легкі перестрибування з однієї квітки на іншу. Все вище і вище піднімається ніжна мелодія і раптом все зупиняється. Неочікуване піано (p) та невеликий перехід вводить в спокійний, розмірений по темпу середній розділ, який починається в нижньому регістрі на остинатному басу. Але далі задумливість і спокій порушують схвильовані квінтові ходи в лівій руці. Поступове наростання динаміки, напруження приводить до кульмінації. І знову з'являється ніжна тема Дюймовочки. Тональний план основної теми викладений тут в дзеркальному відображенні порівняно з першою частиною. Якщо на початку тема звучала в мі-мінорі, потім в соль-мінорі, то в третій частині все навпаки. В кінці п'єси мелодія піднімається все вище в мереживі тріолей і розчиняється в найвищому регістрі рояля – на звуці соль-дієз четвертої октави (**Додаток Т**).

Абсолютно інший образ представлений в «Марші Бармалея». Починається марш з «колючих» септим, заповнених квартою. Завдяки переміщенню по півтонах вони надають вступу суворого, сердитого відтінку. В правій руці мелодія – знову ж таки по чистих квартах – то злітає нагору, то спускається вниз. Використовуючи кварта, особливо їх паралельний рух, композитор майстерно передає різкість, жорсткість характеру головного героя (**Додаток У**). В середній частині п'єси, використовуючи високий регістр та різкі великі секунди, С. Слонімський розпалює агресію до межі (сі-бемоль

третьої октави), позначивши таким чином кульмінацію п'єси. Після цього знову з'являється тема сердитого Бармалея, але вже в початковому низькому регістрі.

В гармонічній стилістиці С. Слонімського виключну роль в формуванні дисонуючої вертикалі грають секунди і кварта. Чим експресивніша музика, тим активніше вплітаються в діатоніку тритони, секунди, септими, до межі загострюючи при цьому акорди, що утворилися. Акценти ще більше підкреслюють впертість казкового героя.

Незважаючи на те, що казки «Дюймовочка» та «Марш Бармалея» не є частинами єдиного циклу, багато виконавців, як і сам автор, часто виконують обидва твори в одному концерті. Адже вони об'єднані жанром казки, обидва герої – персонажі фантастичні.

Дослідження М. Рицаревої доводять, що яскрава образність – вагома риса п'єс для дітей С. Слонімського. Часто для підсилення виразності композитор застосовує такі прийоми гри, як гра на струнах, виконання ліктями, кулаком, долонею, висхідні та низхідні глісандо. Також композитор широко використовує гостро-дисонуючі інтервали, терпкі співзвуччя, секундові «клякси», рухи паралельними квінтами та квартами, складні акорди – кластери, нерегулярну ритміку, змінні розміри, багато акцентів та синкоп (**Додаток Ф**). Застосування композитором всіх цих прийомів робить його музику яскраво-образною, привабливою для дитячого сприйняття та піаністично зручною в виконанні.

Серед композиторів-сучасників, які зверталися до жанру казки, Є. Геллер. Його перу належить цикл «Казки Андерсена» (за мотивами казок Г. Х. Андерсена). Твори Є. Геллера достатньо цікаві з точки зору інтерпретаційних моментів. Наприклад, казка «Гидке каченя» має одночастинну будову. Образ каченяти відображається в музичній темі, яка проходить тричі. Спочатку вона звучить у верхньому регістрі сумно, жалісливо. Для цього композитор використовує на першій долі форшлаг. Але з кожним разом тема звучить все яскравіше, більш впевнено, збагачується

фактура мелодії і супроводу. Третє проведення теми – кульмінація. Хоча твір за обсягом невеликий, він дуже точно і яскраво передає образ казкового персонажу.

Не менш цікавою є ще одна казка Є. Геллера – «Нова сукня короля». Написана вона у формі рондо. Рефрен – це музичний образ короля, святковий, величавий і в той же час іронічний. Іронію передають форшлаг, збільшений тризвук і немовби приказки в кінці мотивів зі зміною регістрів. Рефрен має характер маршу. Перший епізод – це образ обманщиків-швачок, які на словах і жестах шили нову сукню королю. Легке стакато та хроматичні ходи терцій допомагають створити відповідний образ. Другий епізод – це образ придворних та жителів міста, які не щиро захоплюються новою сукнею короля, і тільки дитина розкриває весь обман.

Казки Андерсена надихнули до написання фортепіанних творів не тільки Є. Геллера. Д. О. Толстой – син відомого письменника О. М. Толстого – серед численних своїх фортепіанних творів теж має цикл «Казки Андерсена». Творчість цього композитора не дуже відома, але його твори заслуговують на увагу. В фортепіанних творах повністю відображені його естетичні погляди – продовжувача класичних традицій, для якого не характерні авангардні відкриття ХХ століття. Є. Толстая вважає: «Володіючи арсеналом композиторської техніки ХХ ст., Толстой свідомо обмежив себе виразними засобами певної гілки російського романтизму початку століття. Це, безперечно, сучасна музика, але в ній є ностальгія по ідеалу прекрасного, який відображений в мистецтві минулого. Протягом всього ХХ століття, незважаючи на велику кількість «авангардних» течій, вона була характерна не тільки для творчості Толстого. ... В контексті школи Шостаковича Толстой виражав неоромантичні тенденції. ... Він розвивав ту частину традицій Д. Шостаковича, яка пов'язана з романтичними образами» [67, с.173].

«Казки Андерсена» – перший фортепіанний цикл Д. Толстого для дітей – був написаний, коли композитор вже досягнув майстерності. Подібно до того, як казки Андерсена призначені не тільки для дітей, п'єси Толстого звернені і

до дорослих, які розкривають в них новий зміст, інший, більш глибокий рівень поезії. Відомі слова К. Паустовського: «Тоді я ще не знав, звичайно, подвійного змісту казок Андерсена. Я не знав, що в кожній дитячій казці полягає інша, яку повною мірою можуть зрозуміти тільки дорослі» [67]. Подібно до того, як доросла публіка слухає на концертах «Дитячий альбом» П. Чайковського, «Альбом для дітей і юнацтва» Р. Шумана чи «Дитячу музику» С. Прокоф'єва, для неї також привабливі і п'єси Д. Толстого. Саме такий змістовний статус «Казок Андерсена».

Цикл виник у період творчого розквіту композитора. Він в мініатюрі фокусує головні стильові риси Д. Толстого, перш за все його фортепіанних творів. Особливість циклу полягає в тому, що він присвячений лише казковим героям, причому одного письменника. Не можна не погодитися з Є. Толстою, що «Казки Андерсена» є портретним циклом, цілою «портретною галереєю казкових героїв» [67, с. 256]. Казки, які лягли в основу циклу – це «Пастушка і трубочист», «Тінь», «Старий дім», «Снігова королева», «Стійкий олов'яний солдатик», «Дюймовочка». До першого і поки що єдиного видання «Казок» п'єса «Снігова королева» не увійшла. Тому широкому колу поціновувачів музики та музично-педагогічній спільноті відомі тільки п'ять п'єс.

«Казки Андерсена» досить економні за засобами виразності, не складні для виконання, невеликі за розмірами. Вони повністю відповідають жанровим параметрам мініатюри. Образний устрій п'єс визначає не тільки вибір казок, а й той підхід, на якому зупиняється Толстой для їх втілення. Автор не намагається передати всі перипетії сюжету. Головним є зосередження на портретних рисах обраного персонажу, його жестах, часом, окремих характерних діях, які зіграли визначальну роль в сюжетному повороті. Найбільш важливим є той факт, що в п'єсах переданий співзвучний всім обраним казкам Андерсена елегійний емоційний тон. Їх високий стриманий сум пронизує п'єси Толстого: гинуть стійкий олов'яний солдатик і разом з ним – заради кохання – чарівна балеринка, руйнується старий будинок, вірний своїм спогадам хазяїн помирає, вбивають в тюрмі розумного професора, а

бrehлива тінь святкує перемогу і одружується з принцесою. Навіть у казках із щасливим кінцем скільки горя приходить перенести їх героям, щоб здобути своє щастя.

У кожній п'єсі Толстой демонструє вибірковий підхід до втілення образів та елементів сюжетних ліній. Але у виборі засобів виразності і норм формотворення він завжди залишається вірним класичним традиціям. Наприклад, у казці «Пастушка і трубочист» образи закоханих не диференційовані. Обидва персонажі – тендітні фарфорові статуетки – втілені м'якими інтонаціями і рухом менуета. Однак в три-п'ятичастинній формі є активний тональний, інтонаційний і фактурний розвиток, що відображає подальші драматичні події: A (f-moll), B (Es-dur), A1 (c-moll), B1 (E-dur), A2 (f-moll). Якщо в перших трьох розділах (A-B-A1) дається експонування героїв та обставин і, немовби, намічається рішення втечі в великий незвіданий світ, то далі відбувається його важке втілення і в критичну хвилину – трагічне усвідомлення, що в цьому великому світі пастушці і трубо чисту не вижити.

Музична тканина наповнюється новим матеріалом, в якому знакову функцію несе спрямована у верхні октави фігура з кульмінаційним застиглим протяжним S, який особливо загострено звучить після мінорного тризвука VII ступеня, підсиленого динамічними і агогічними нюансами – *ff*, *molto allargando*. Виникає семантика, яку можна позначити, як семантика переляку, що тягне за собою тотальні зміни в розвитку музичного сюжету. В цій семантиці не останню роль грає подальша гармонічна трансформація в поєднанні з *diminuendo*. Особливе значення має остання гармонія – секундакорд септакорда VI ступеня із зниженою септимою, через яку відбувається модуляція в первинну тональність f-moll, що несе смислову функцію повернення.

Серед композиторів, які звернулися у своїй творчості до казок Андерсена, визнаний майстер дитячої музики Сергій Баневич. Його твори викликають цікавість і вдячний відгук слухачів. Композитор тонко розуміє наївний і водночас серйозний духовний світ дитини, її безпосередне

світовідчуття. Володіючи даром перевтілення, С. Баневич прокладає шлях до дитячої душі через створену ним музику, наповнену чарівними звуками і образами. Дослідження О. Ляшенко наголошують на тому, що характерною рисою музики для дітей С. Баневича є опора на програмність образів, коли вже в самій назві п'єс закладений шлях до широкого спектру казкових образів, до розвитку дитячої фантазії та емоційної сфери [37].

С. Баневич є автором творів для дітей в різноманітних жанрах, але особливою любов'ю серед музикантів-виконавців користуються його дитячі музично-сценічні твори для фортепіано. У творчості композитора є такі фортепіанні цикли для дітей як «За казками О. Пушкіна», «За казками Г.Х. Андерсена», «Русалочка». Кожна мініатюра, що входить до складу якогось циклу, має свою програмну назву. Внутрішня художня мета кожної з них – не суворе втілення сюжету, а передача невловимих настроїв, характерів та образів.

До циклу п'єс «За казками Г.-Х. Андерсена» входить 14 фортепіанних мініатюр, кожна з яких має свою назву. Композитор створює яскраві музичні картинки з притаманною йому театральністю мислення. Вона проявляється за допомогою особливої виразності точно знайдених інтонацій, образної деталізації фортепіанної партії, різноманітності авторських вказівок характеру виконання штрихів, тонкого динамічного нюансування.

Як приклад можна розглянути твір із даного циклу «Казковий іграшковий бал». П'єса написана в жанрі полонезу, в тричастинній формі з контрастною серединою. Перша частина твору має урочистий характер, яскраві акорди немовби сповіщають про початок полонезу. Друга частина граціозна, ніжна, тиха, завдяки пунктирному ритму викликає асоціації з ляльковими рухами.

Не менш продуктивною щодо розвитку творчого мислення дітей є фортепіанна сюїта «За казками Пушкіна» Сергія Баневича. Для більш повного уявлення образного змісту кожної п'єси із сюїти, композитор використовує не тільки певну назву, а й епіграфи. Він розміщує віршовану строфу, взятую з самої

казки, на початку кожного номеру з метою вказати його характер, образний зміст. В сюїті використовуються фрагменти сюжету з шести казок Пушкіна: «Казка про царя Салтана» («Кораблик» і «Сваха Баба-Бабариха»); «Руслан і Людмила» («Кіт вчений»); «Казка про попа і про працівника його Балду» («Чортеня» і «Зайчик»); «Казка про ведмедицю» («Їжак»); «Казка про мертву царівну і про сім богатирів» («Дзеркальце», «Вітер, вітер», «Гроб гойдається кришталевий»); «Казка про рибака і рибку» («Золота рибка», «Біля розбитого корита»). Всі ці твори, за допомогою уяви, можна перенести з літературної на музичну палітру, що складається з характерних, яскравих мелодій, створених Сергієм Баневичем.

Серед сучасних композиторів, які пишуть твори в жанрі казки, ще можна назвати М. Аргусова, М. Бугайову, А. Матевосяна, Г. Толстенко, М. Фуксмана, В. Ходоша, С. Халаїмова, А. Шпака та інших. Їх твори різні за музичною мовою, за стилем, за змістом, але відрізняються високою якістю музики та професійним композиторським втіленням.

Українські композитори-сучасники теж мають у своєму доробку чисельні твори, пов'язані з жанром казки. Наприклад, харківський композитор М. Стецюн написав мініатюру «Бабусина казка». Ця п'єса має тричастинну форму. Крайні частини символізують неквапливу розповідь бабусі. Ефект монотонності досягається завдяки розміру 6/8, секвенційним зворотам та мелодією, яка схожа на кружляння. В основній темі вгадуються мотиви народних пісень. Для середньої частини характерні дисонуючі акорди, модуляції, зміни темпу та наростання динаміки. Композитор тут показує весь драматизм казкових подій. При цьому мелодія «оповідача» не зникає, а супроводжує хвилюючі події у більш низькому регістрі.

Чарівний, фантастичний світ казки завжди знаходив своє відображення в музиці. Дуже часто композитори як минулих епох, так і сьогодення зверталися до образів казкових героїв. Музика відтворює казкові образи в звуках, додаючи їм яскравої забарвленості. Для цього використовуються всі засоби музичної виразності – від гнучких, вибагливих мелодичних ліній до тембральної

різноманітності оркестрового звучання. Музика, основана на казковій образності, звертається до почуттів та емоцій юних виконавців та слухачів, формує музично-образне мислення. Програмність змісту допомагає виконавцю у процесі виконавської інтерпретації твору.

Висновки до розділу II

1. Засновником жанру фортепіанної казки є видатний російський композитор М. Метнер. Образно-жанрова основа казок М. Метнера є багатоплановою. У сфері художнього змісту вони є лірико-елегійними, оповідальними, драматичними, фантастичними, у жанрових моделях композитор створив казки-романси, казки-канцони, казки-скерцо, казки-картини. Циклоутворюючими принципами є тематична чи тональна спільність, образна подібність чи контрастність, логіка сонатно-симфонічного циклу.

Відрізняючись багатством художніх образів, казки М. Метнера неоднакові за своїми масштабами. Поряд із простими мініатюрами є більш розгорнуті, складні за формою твори. «Казки» Метнера об'єднані в цикли від 2 до 6 п'єс. Музика цих творів захоплює внутрішнім змістом. В «Казках» з найбільшою безпосередністю відображено глибокий ліричний зміст, який розкриває різні переживання людини.

2. Свого подальшого розвитку казка як різновид фортепіанної мініатюри набуває у творчості С. Прокоф'єва. У «Казках старої бабусі» найбільш яскраво виявилася лірична та світла лінія творчості композитора. «Казки» значно складніші за змістом, ніж інші композиції, написані для дітей. Кожна з 4 казок має свої характерні риси, та все ж зворушлива задушевність образів і ласкавість об'єднує їх. Мелодико-гармонічна мова і фактура творів дуже близькі народній пісні та билинному епосу. Всі чотири казки витримані в темпі неквапливої розповіді з відтінками таємничої легендарності.

3. В українській музиці склався свій історичний досвід розвитку жанру фортепіанної мініатюри. Він пов'язаний як з європейською професійною культурою, так і з особливостями національного стилю. Казка у творчості

українських композиторів пов'язана з темами історії українського народу, його звичаїв та обрядів. Вона має тісний зв'язок з народно-пісненими джерелами. Українські композитори створили багато музичних образів народно-казкового характеру, використовуючи жанр казки як своєрідну програму. Головні риси цих образів – це загадковість, таємничість, чистота, фантастичність, довірливість. Як приклад можна назвати твори І. Берковича, В. Косенка, В.Птушкіна, Г. Саська, М. Сільванського, В. Сильвестрова, Б. Фільц, І. Шамо, М. Тиц та інших.

Серед найвідоміших творів цього жанру такі як: «Казка» з циклу «Наївна музика» В.Сильвестрова, «Народна казка» М. Тиц, «Казки та історії» Ю. Шамо, «Казка про Попа та наймита його Балду» М. Сільванського, «Казка» І. Берковича, «Давня казка» Б. Фільц, «Дідусева казка» з циклу «Мозаїки» Г. Саська, «Казки Г.-Х. Андерсена» С. Борткевича, «По сторінках казок В. Варицького» А. Погорельського, «Нянина казка» з циклу «По сторінках «Дитячого альбому» (вільна транскрипція п'єс П.Чайковського) В. Птушкіна.

4. Жанр фортепіанної казки знаходить нове втілення у творчості композиторів-сучасників. Сучасна музична мова – це якісно новий ступінь розвитку музичного мислення і способів його вираження. Для сучасної музики характерна внутрішня напруга, виразна сила дисонансу, ускладнена мелодика та ритмоінтонація. Закономірності, притаманні сучасній фортепіанній музиці для дітей: ладові та ритмічні особливості, нові прийоми звукозапису, техніки і фактури, нові елементи поліфонії та політональні поєднання.

Значний внесок у розвиток казки як різновиду сучасної фортепіанної мініатюри зробили С. Баневич, Є. Геллер, Ж. Колодуб, М. Стецюн, Д. Толстой. С. Слонімський. Фортепіанна казка має стати важливою складовою педагогічного репертуару піаністів-початківців та концертного репертуару музикантів-виконавців,

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційному дослідженні розглянуто становлення жанру казки як різновиду фортепіанної мініатюри, охарактеризовано семантично-інтерпретаційні аспекти жанру на прикладах творів українських та зарубіжних композиторів.

1. На підставі аналізу сучасних музикознавчих досліджень з'ясовано, що фортепіанна казка є різновидом інструментальної мініатюри, яка має своєрідні принципи організації художнього змісту. Найголовнішими серед них є: сконцентрованість і стислість композиції, обмеженість камерним часопростором, інформаційна насиченість та афористичність музичного висловлювання, психологічна завантаженість найменших моментів часу.

У художньо-образному аспекті фортепіанна казка є особливою формою самовиразу митця: формою сакральної оповіді про традиції народу та його систему цінностей.

Розрізняють програмну, непрограмну та фольклорну мініатюри. Казка належить до програмних мініатюр оповідального типу. Як жанр казка має власні семантико-структурні принципи розвитку музичного матеріалу, особливості організації художньої змісту та форми.

У сфері художнього змісту казки є лірико-елегійними, оповідальними, драматичними, фантастичними, у жанрових моделях – казки-романси, казки-канцони, казки-скерцо, казки-картини тощо.

У фортепіанних казках прослідковується чітка музична драматургія: зав'язка, основна частина (зростання напруги, кульмінація) та розв'язка. Для більшості зразків жанру казки характерною є проста одночастинна, дво- або тричастинна форма.

Фортепіанні казки можуть об'єднуватись у цикли за жанровим принципом, зберігаючи функціональну однотипність частин («Казки» М. Метнера, «Казки старої бабусі» С. Прокоф'єва).

Для жанру «казки» типовим є звернення композиторів до фольклорного матеріалу, опрацювання народного мелосу засобами професійно композиторської техніки.

2. Генеза та становлення жанру фортепіанної казки відбувається в контексті розвитку фортепіанна мініатюри як метажанрового утворення. Дослідники визначають докласичну, класичну, романтичну, постромантичну, авангардну модель жанру мініатюри (Н. Рябуха), Фортепіанна мініатюра є своєрідною енциклопедією жанрових моделей музичної культури різних художніх напрямів і стилів.

Фортепіанна казка виникає як відгук на потребу суспільства кінця XIX – початку XX століть повернутись до традицій, до витоків культури. У XIX столітті казка та міф, відомі лише як літературна форма, починають виявляти себе у сценічному жанрі. Наприкінці століття музична казка звільняється від літературної основи (лібрето опери) та стає жанром програмної музики. Згодом з'являється інтерес композиторів до несценічних творів-казок. Він зумовлений як мобільністю жанру, так і його особливим місцем у культурному просторі. Тенденції часу та особливе світовідчуття художників зумовлюють тяжіння музичних творів до казкової образності, фантастики, чарівництва.

Важливу роль у процесі становлення жанру музичної казки відіграла творчість М. Метнера. У його «Казках» яскраво виявили себе пошуки інтонаційних, стилістичних та професійних композиторських орієнтирів, які сформувались у різних культурах. М. Метнера вважають найбільшим фортепіанним казкарем у російській та світовій інструментальній музиці. Казка стала його улюбленим жанром, адже дозволила втілити таємничі образи старовини, закарбовані у народному епосі, легендах, билинах.

«Казки» Метнера об'єднані в цикли від 2 до 6 п'єс. Вони відносяться до програмних творів попри відсутність опублікованих програм. У «Казках» з найбільшою безпосередністю відображено глибокий ліричний зміст, який розкриває різні переживання людини. Серед п'єс є споглядально-ліричні, патетичні, драматичні, епічні, скерцозні, фантастичні твори.

Свого подальшого розвитку жанр казки набуває у творчості С. Прокоф'єва, який об'єднав казки у цикл. У «Казках старої бабусі» найбільш яскраво виявила себе лірична лінія композиторської творчості, типова російська розповідність та м'яка задушевність.

3. В українській музиці склався свій історичний досвід розвитку жанру фортепіанної мініатюри. Він пов'язаний з європейською професійною культурою та особливостями національного стилю. Українська фортепіанна мініатюра починала свій шлях з обробок українських пісень та танців, перекладень світських та духовних кантів, пісень, які були призначені для аматорського салонно-побутового виконання. Українська музична культура на той час не могла сприйняти та засвоїти художні принципи європейської жанрової моделі. Тож найперші фортепіанні мініатюри були відображенням українського фольклору, його пісенно-танцювальної стихії. Першими композиторами, які звернулися до жанру фортепіанної мініатюри, були Й. Витвицький, О. Лизогуб, М. Маркевич, Г. Ходоровський та інші.

Згодом у фортепіанній музиці відчувалося розмежування на модерновий та фольклорно-жанровий напрямки. Змінились традиційні методи роботи з фольклорним матеріалом: народні джерела набули нових обрисів завдяки синтезу з новочасною технікою. До композиторів-новаторів належать такі визнані генії своєї справи, як В. Барвінський, В. Косенко, С. Людкевич, В. Кирейко, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, Л. Ревуцький.

Зазначені тенденції розвитку української фортепіанної мініатюри виявили себе і в жанрі казки. Авторами української фортепіанної казки стали І. Беркович, С. Борткевич, Ж. Колодуб, В. Косенко, В. Птушкін, Г. Сасько, М. Сільванський, М. Тиц, Ю. Шамо, Б. Фільц та інші. Семантичне коло фортепіанних казок цих композиторів включає в себе музичні розповіді про історію українського народу, про добро і зло, правду і кривду, любов і дружбу.

Аналіз музичного матеріалу фортепіанних казок українських композиторів дозволяє стверджувати, що втілення художнього образу відбувається завдяки застосуванню широкого спектру засобів музичної

виразності. Попри обмеженість композиції формою інструментальної мініатюри, спостерігається інформаційна насиченість та психологічна завантаженість найменших моментів часу. В логіці розвитку музичного матеріалу спостерігається пролог та епілог, які «обрамляють» оповідальну тему з чітко вибудованою кульмінацією. У семантиці «Казки» переважає лірико-епічний характер. Типовою рисою є використання фольклору (мелодій, інтонацій, метро-ритмічних кореляцій), що вказує на глибинні національні риси творчого самовиразу композитора у просторі означеного жанру.

4. Значний внесок у розвиток казки як різновиду сучасної фортепіанної мініатюри зробили С. Баневич, Є. Геллер, Ж. Колодуб, М. Стецюн, Д. Толстой. С. Слонімський. До сучасних композиторів, які пишуть твори в жанрі казки, також можна віднести М. Аргусова, М. Бугайову, А. Матевосяна, Г. Толстенко, С. Халаїмова, В. Ходоша, М. Фуксмана, А. Шпака. Їх твори різні за музичною мовою, стилем та змістом, але вирізняються високою якістю музики та професійним композиторським втіленням художніх образів.

Аналіз фортепіанних казок композиторів-сучасників показав суттєве оновлення засобів музичної виразності: відхід від звичного мажоро-мінору, різноманітність метро-ритмічної структури, незвичність фактури, педальні ефекти, нові прийоми нотного запису, нові елементи поліфонії та політональні поєднання. Для сучасної музики характерними є внутрішня напруга, виразна сила дисонансу, ускладнена мелодика та ритмоінтонація.

Розкриття художньо-образного змісту казки, з'ясування засобів втілення художнього образу – це той суттєвий семантично-інтерпретаційний аспект, який має стати підґрунтям успішної виконавської інтерпретації.

Жанр фортепіанної казки є важливою складовою педагогічного і концертного репертуару та об'єктом для подальших досліджень в інтерпретаційній царині інструментального виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1988. 414 с.
2. Апетян З. Статьи, материалы, воспоминания. Н. К. Метнер. Москва: Советский композитор, 1981. 352 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. статей. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
5. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX века. Ленинград: Музыка, 1968. 280 с.
6. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Москва: Музыка, 1956. 315 с.
7. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград, 1969. 282 с.
8. Баренбойм Л.А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики. Ленинград, 2002. 179 с.
9. Бевз М. В. «Детский альбом» П. И. Чайковского и фортепианные циклы для детей и юношества харьковских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. пр.* Харків, ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. Вип. 14. С. 326–333.
10. Белікова В. В. Музыка для дітей у творчості українських композиторів. *Музичні чарівності М. Степаненка в навчальному процесі*. Кіровоград: Видавничий центр КіРоЛ «Україна», 2009. Вип. 1. 20 с.
11. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
12. Богданська Т. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді. Тернопіль: Астон, 2000. Ч. 2. 85 с.

13. Бурська О. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: дис... канд. пед. наук. Вінницький ДПУ ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2004. 239 с.
14. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо. *Українське музикознавство (Науково-методична міжвідомча зб.)* Київ: Муз. Україна, 1969. Вип. 5. С. 81–101.
15. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2007. 195 с.
16. Володимир Михайлович Птушкін: монографічний нарис [автори-упорядники О.С. Садовнікова, Л.С. Соколова]. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. 48 с.
17. Гаврилова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти* [зб. наук. праць]. Вип. 3. Слов'янськ, 2016. С. 97 – 106.
URL:http://pptma.dn.ua/files/2016/3/11.Gavrilova-Psarova_s.97-106.pdf
18. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Москва: Сов. композитор, 1976. 296 с.
19. Голубовская Н. И. Искусство исполнителя. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 488 с.
20. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Музичне виконавство: Науковий вісник*. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 1999. Вип. 2. С. 88–98.
21. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Ленинград: Сов. Композитор, 1973. 286 с.
22. Долинская Е. Н. Метнер : монографический очерк . Москва: Музыка, 1966. 225 с.
23. Житомирский Д. Н. К. Метнер (заметки о стиле). URL: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=5016> (дата обращения 23.09.2020)

24. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис. ... канд. філософ. наук. Київ, 2003. 191 с.
25. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1997. 509 с.
26. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист: исследование. Москва: Музыка, 1980. 231 с.
27. Історія української музики. В 6 т. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ: Нац. акад. України, 2009. Т.2. 800 с.
28. Иванова М. Инструментальная сказка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. С. 70–80.
29. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2000. Кн. 4. С. 59–65.
30. Кваша М. «Казка вчить, як на світі жити». *Казка як інструмент для формування цілісної особистості*. Київ, 2011. С.11-18.
31. Колосович А. Поєднання романтичних і символістських рис в російській фортепіанній мініатюрі початку ХХ ст. Вип. 17. – Київ: Клякса, 2005. С.40–45.
32. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів ХІХ-ХХ ст.): автореф. дис. ...канд. мистецтв. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
33. Литвиненко С.О. Виховання гуманних понять молодших школярів засобами української народної казки. Одеса, 1994. 183с.
34. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.
35. Лігус О. М. Українська фортепіанна елегія початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 36. 2017. С. 95–106. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_36_12

36. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. Киев, 1990. 17 с.
37. Ляшенко О.Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів. *Мистецтво та освіта*. 1998. № 4. С.54–57.
38. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики: автореф. дис... канд. пед. наук. Київ: НПУ імені МП. Драгоманова, 2001. 22 с.
39. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. *Элементы музыки и методика анализа малых форм*. Москва, 1967. С. 216–330.
40. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 560 с.
41. Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы. Москва: Совет. композитор, 1981. 352 с.
42. Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1961. 104 с.
43. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. № 1. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2008. С. 106 – 111.
44. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації. Автореф. дис... доктора мистецтвознавства. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1994. 25 с.
45. Муха А. Композитори України та української діаспори . Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
46. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. URL: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm> (дата обращения:25.09.2020)
47. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

48. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці. *Науковий вісник НМАУ, вип.55. Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: збірка статей.* Київ, 2006. С. 51-56.
49. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва, 2000. 125 с.
50. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. Київ: Наук. думка, 1979. 108 с.
51. Падалка Г. М. Художньо-педагогічна інтерпретація музики в структурі професійної підготовки музиканта-педагога. *Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць.* Київ: НПУ, 2004. Вип. 5. С. 3-11.
52. Рудницька О.П. Музика і культура особистості. *Проблеми сучасної педагогічної освіти: Навчальний посібник.* Київ: УЗМН, 1998. 248с.
53. Русова С.Ф. Вибрані твори. Київ: Освіта, 1996. 255 с.
54. Рыцарева М. Сергей Слонимский. Ленинград: Композитор, 1991. 135 с.
55. Рябуха Н.О. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв: [зб. наук. пр.].* Харків, 2009, № 16. С. 135–142.
56. Рябуха Н.О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник. Харк. держ. акад. культури. Харків: Вид-во Бровін О. В., 2010. 258 с.
57. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ ст.) : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 201 с.
58. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. пр.* Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Харків: ХДАК, 2002. С. 163–170.
59. Рябуха Н. Фортепіанна мініатюра у структурі української ментальності. *Культура України: Зб. наук. пр. Вип. 12. Філософія культури.* Харків: ХДАК, 2003. С. 132–140.

60. Свірідовська Л.М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.): автореферат дис. ... канд. мистецтв. 17.00.01 КНУКіМ. Київ, 2007. 18 с.
61. Сирятська Т.О. Об'єкт виконавської інтерпретації. Проблеми сучасного мистецтва і культури. *Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах* [зб. наук. пр.]. Харків, 2003. С. 45–55.
62. Сулім Р. А. Казка Ганса Крістіана Андерсена "Снігова королева" у драматургічній концепції однойменного фортепіанного альбому Жанни Колодуб. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 259–273. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_20 (дата обращения 12.06.2020).
63. Суховерська О. «Фортепіанний цикл І. Шамо «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша» в контексті розвитку української музики в умовах соцреалістичної культури», Київ, 2015. 15 с.
64. Сухомлинський Вибрані твори : в 5-ти т. Київ: Радянська школа, 1980. Т.3. 150 с.
65. Тиунова Е.В. «Русская сказка» Н.К. Метнера в свете семиотической вариантности жанра сказки. *Теория, история, психология музыкального искусства: сб. ст.* Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозавод. фил. Петрозаводск, 1990. С. 30–36.
66. Тихомірова О. В. Казка як жанр українського народного фольклору. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського: Збірник наукових праць*. Миколаїв, 2012. Том 1, Вип. 37. С. 422–425.
67. Толстая Е.А. Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики: диссертация кандидата искусствоведения. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 156 с.
68. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наук. думка, 1980. 314 с.

69. Ушинський К.Д. Питання виховання і навчання в початковій школі. *Вибрані педагогічні твори: в 2-х т.* Київ: Радянська школа, 1983. Т. 2. С.203–298.
70. Федякин С. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=4884> (дата обращения 20.05.2020).
71. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2004. Вип. 5. С. 105 – 109 (НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського).
72. Фортепіанна мініатюра українських композиторів (друга половина ХХ – початок ХХІ століть): навчально-методичний посібник / Упорядники І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Астон, 2013. 96 с.
73. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2001. 490 с.
74. Цуккерман В., Шнитке А., Слонимский С. Черты стиля С. Прокофьева. Москва: Музгиз, 1962. 316 с.
75. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. «Музичне мистецтво». Київ, 1992. 25 с.
76. Чернявська М. Н. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: дис. ... канд. мистецтв. Київ, 1996. 138 с.
77. Швець Н. Творчество Н. Метнера в аспекте культурно-стилевого синтеза. *Київське музикознавство. Вип. 11.* Київ: Клякса, 2003. С. 149–161.
78. Щербініна О. М. Теорія та практика музичного стилю: навчально-методичний посібник. Ніжин: НДУ, 2006. 87 с.
79. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ: Музична Україна, 1977. 206 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

(Ophelliengesang) (Песня Офелии) Op. 14 № 1

Andantino con moto $\text{♩} = 60$

mf *dimin.*

poco riten. *a tempo*

p *mf* *f*

poco

Додаток Б

(Ritterzug) (Шествие рыцарей) Op. 14 № 2

Allegro marziale $\text{♩} = 120$

f risoluto *ten.* *ten.*

meno f *dimin.*

Додаток В

Op. 20 №1

Allegro con espressione $\text{♩} = 96$

pieno voce

con Pedale

p

Додаток Г

(„Campanella“—песнь или сказка колокола, но не о колоколе)

Op. 20 №2

Pesante. Minaccioso $\text{♩} = 92$ *sempre al rigore di tempo e sostenuto**

tenebroso

sempre con poco Pedale

ped.

Додаток Д

Op. 26 № 1

Allegretto frescamente $\text{♩} = 80$

mp

cantando, grazioso

Додаток Е

Op. 26 № 2

Molto vivace $\text{♩} = 120$

f

lusingando

diminuendo

Додаток Ж

Op. 26 № 3

Narrante a piacere $\text{♩} = 100$

mp molto cantabile

sempre con Ped.

Додаток З

Op. 26 № 4

Sostenuto $\text{♩} = 72$
tranquillo

p

m.s.

poco scherzando m.d.

sf

tranq. m.s.

p

Додаток К

Ор. 48 № 1

Allegro risoluto ♩ = 82-88

Piano

ff brioso

meno

allarg.

p

cresc.

Red.

Додаток Л

Иные воспоминания наполовину стер-
лись в её памяти, другие не сотрутся
никогда.

С. ПРОКОФЬЕВ (1891—1953)
Соч. 31 (1918)

Moderato

Piano

p

con Ped.

p

1

Додаток М

Andantino

p *pp*

Додаток Н

Andante assai

p *pp* *pp* *p*

Додаток О

Sostenuto *cantabile*

p

rit. *a tempo*

pp *pp* *m. d.*

This musical score is for 'Додаток О' and is written for piano in 4/4 time. It begins with a *Sostenuto* tempo and a *cantabile* character. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment of chords. The second system continues the melody and accompaniment, with a *rit.* (ritardando) marking. The third system marks the beginning of the *a tempo* section, featuring a *pp* (pianissimo) dynamic and a *m. d.* (moderato) tempo change. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Додаток П

Allegro commodo $\text{♩} = 108$

p cantabile

This musical score is for 'Додаток П' and is written for piano in 4/4 time. It begins with an *Allegro commodo* tempo, indicated by a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with a *p cantabile* (piano cantabile) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Додаток Р

Bohdana Filtz
(1932 -)

Andantino ♩ = 50 - 63

mp cantabile

Додаток С

Molto moderato

p

con Ped.

Mosso

mf

Додаток Т

Живо (♩ = 69 – 72)

Додаток У

С. СЛОНИМСКИЙ (р. 1932)
S. SLONIMSKY (b. 1932)

Allegro ben ritmato

Додаток Ф

* Короткий удар правой рукой по черным, левой — по белым клавишам (локтями или ладонями).
* A brief stroke with the right hand upon black keys, with left hand upon white keys (with elbows or palms).