

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему: **ДИТЯЧА ТЕМАТИКА У БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ
СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО**

Виконав: студент магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Бабенко Андрій Валерійович

Науковий керівник: Роценко О.Г.

Доктор мистецтвознавства, професор

Рецензент: Трубнікова Л.М

Кандидат мистецтвознавства, професор

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____ Оцінка: _____ ECTS _____

Голова комісії: _____ Гайденко А.П.

(підпис)

(фамілія та ініціали)

Члени комісії: _____ Большакова Т.В.

(підпис)

(фамілія та ініціали)

_____ Роценко О.Г.

(підпис)

(фамілія та ініціали)

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДИТЯЧОЇ ТЕМАТИКИ.....	7
1.1 Жанрова класифікація творів дитячої тематики	7
1.2 Типологія дитячої тематики у композиторській творчості.....	12
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧА ТЕМАТИКА У КОНТЕКСТІ БАЯННИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ В.ЗУБИЦЬКОГО.....	26
2.1 Специфіка тлумачення баянно-акордеонній дитячої тематики в творчості В.Зубицького.....	26
2.2 Жанрові типи баянних творів дитячої тематики у творчості композитора.....	28
Висновки до Розділу 2.....	33
РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ «ДИТЯЧОЇ СЮЇТИ» В.ЗУБИЦЬКОГО..	35
3.1 Інтонаційна драматургія «Дитячої сюїти» та її семантичні коди	35
3.2 Виконавська драматургія баянно-акордеонної «Дитячої сюїти».....	38
Висновки до Розділу 3.....	40
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Однією з важливих багатоаспектних тем у художній культурі є тема дитинства, котра упродовж декількох століть переросла в самостійну творчу сферу будучи спочатку на рівні творів для дітей. На сьогоднішній день семантика дитячої творчості являється однією з найбільш досліджуваних феноменів в різних галузях мистецтва та науки (педагогіці та психології, музикознавстві і виконавстві, філософії і культурології). В історії розвитку драматичного театру дитячу тему досліджували К. Юсупов, С. Айзенштат; у педагогіці – С. Гончаренко, С. Русова, С. Шацький. Досить глибоко цю тему вивчали в мистецтвознавстві та музикознавстві – А.Булкін, В. Конен, Д. Мамичева, Н. Рябуха, О. Чеботаренко, В. Зубицький..

Оскільки сфера дитинства утворює наскрізну тему мистецтва та мистецтвознавства, на кожному етапі розвитку художньої культури утворюються нові творчі напрями її художнього вирішення, як і оновлені наукові підходи до її розгляду.

У вітчизняному музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття виробився сталий підхід до вивчення творів дитячої тематики. Його сутність полягає у розподілі відповідних творів на два класи: твори про дітей та твори для дітей. Виходячи з проблематики даного дослідження застосування означеного підходу до розподілу «дитячих творів» баянного мистецтва набуває особливого значення, оскільки визначення творчих пріоритетів у сфері дитячої баянної творчості В. Зубицького набуває особливого значення.

Зв'язок з науковими програмами і темами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії музики та народних інструментів Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – визначити специфіку композиторського тлумачення дитячої тематики у баянній творчості В. Зубицького.

З метою реалізації мети дослідження у магістерській роботі поставлені такі **завдання**:

1. розробити класифікацію творів дитячої тематики у композиторській творчості;
2. надати типологію дитячої тематики у композиторській творчості;
3. надати жанрове визначення «дитячої сюїти» у баянно-акордеонній творчості В.Зубицького;
4. здійснити семантичний та виконавський аналіз баянно-акордеонної «Дитячої сюїти» № 1 В. Зубицького

Об'єкт дослідження – дитяча тематика у музичному мистецтві.

Предмет дослідження – «дитячі сюїти» у баянно-акордеонній спадщині Володимира Зубицького.

Теоретичною базою дослідження постають дослідницькі публікації з таких галузей наукового знання:

педагогіки (С. Шацький; О.В. Чеботаренко; Н. Савченко); музикознавства, зокрема роботи, присвячені розробці теорії жанру та стильової теорії (праці Н. Горюхіної; Є. Назайкінського; В. В. Медушевського; Міхайлова; І. Тукова, Л. Шаповалової); роботи, присвячені вивченню проблематики з особливостей втілення дитячої тематики у музичному мистецтві (Баренбойм Л. А.; Булкін А. І.; Альшванг А. А.); дослідження властивостей жанру сюїти (М. Калашник); досліджень історичного,

теоретичного та виконавського аспектів баянної творчості (дослідження А. Сташевського, О.Філатової, Н.Черкової; В. Зубицького).

Добір методів дослідження обумовлений необхідністю розкриття його теми та досягнення визначеної мети. До дослідження долучені: - історичний метод, використаний задля розробки історичної класифікації «дитячих творів» у музичному мистецтві у цілому та музичній творчості, зокрема; жанрово-стильовий, уведений задля розробки класифікації творів дитячої тематики за жанровим принципом; типологічний аналіз, необхідний у зв'язку розробки типології дитячої тематики у композиторській творчості у цілому і у баянній творчості В. Зубицького, зокрема; метод семантичного аналізу (Арановський); порівняльний аналіз у межах даного дослідження використовується, по-перше, з метою співставлення «дитячих циклів» композиторів різних історико-стильових етапів, по-друге, з метою здійснення аналізу різниці виконавських підходів, в наслідок чого набуває значення інтерпреталогічно-порівняльного аналізу (Тімофєєва Кіра)

Наукова новизна дослідження – полягає в тому, що в ньому *вперше* у музикознавстві здійснено розробку класифікації дитячої тематики В.Зубицького; надано типологію дитячої тематики у композиторській творчості; визначено жанрове визначення «дитячої сюїти» у баянно-акордеонній творчості В.Зубицького; здійснено семантичний та виконавський аналіз баянно-акордеонної «Дитячої сюїти» № 1 В. Зубицького

Практичне значення одержаних результатів дослідження – полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у лекційних курсах ВНЗ музичного спрямування «Історія української музики», «Музичне виконавство», «Проблеми сучасного академічного виконавства», а також під час викладацької роботи у баянно-акордеонному класі та концертної діяльності баяніста-акордеоніста.

Апробація магістерської роботи- Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Структура магістерської роботи – Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів та шести підрозділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 47 с., з них основного змісту – 33 с.

РОЗДІЛ І. МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДИТЯЧОЇ ТЕМАТИКИ

1.1 Жанрова класифікація творів дитячої тематики

Музична жанрова типізація прирівнюється до «знаковості» звучання, вона також має статус головного засобу перетворення цього звучання в мову, таким чином вона створює не менш важливі стереотипи зв'язку інтонування та соціально важливої події (для автора), та ціннісне відношення.

Більш сталими за стилі є жанри саме в силу їх ролі семантичних детермінант музики. Створюючи останні зміни музичного смислу контекстуальних меж, вони створюють собою неподільно «завершений комплект значущих одиниць» у музиці, до котрого відносяться всі без винятку способи логіки у тому числі до яких входять такі як звуко видобування (артикуляція), поділ музичного використаного матеріалу у часовому просторі (періодичність метро-ритму), горизонтальні та вертикальні співвіднесення звучання (типи фактури), та співвіднесення циклічного (подібного), порівняння та нового, контрасту (форма у вузькому сенсі слова) і таке інше.

Жанр також має властивість відкривати можливість рухати музичну ідею від смислу до форми і далі – до стилю, тим самим дозволяючи заключному бути найбільш «ширшим» та «духовним», ніж безпосередньо сам жанр. Поясненням цього є одна із причин того, що у словесних мистецтвах, так само як і у музиці, долі стилів можуть виглядати яскравіше та більш значимі за жанрові, не маючи здібність розглядати музичний образ у смисловій множинності, примушуючи цим бачити семантичну типологію музики як стильову за перевагою.

Регламентуючи стиль жанр змушує автора шукати та винаходити більш новіші стильові поняття та розуміння музичної форми; адресуючи його як смислове самовизначення музики – відкриває широку історично стильову панораму культури перед автором, змушуючи конкретизувати та вибирати духовні інтереси культури, шліфуючи ними механізм художньої інтерпретації.

Жанрова система певної епохи виступає як один з її представлених стильових характеристик саме завдяки можливості послідовної організації жанрового змісту. Суб'єкт інтонації і музика, яка виступає під видом мистецтва інтонованого смислу виникає в первинно-прикладних жанрах, а не в авторських опусах.

Саме останні стають головними носіями стильової інтонації, які мають право бути прототипом більш пізньої авторизованої авторсько-композиторської інтонації. Про це можна сказати що діалог авторського «Я» це історія композиторського творчого діяння зі стильовим змістом музики, який мав змогу проявитись в певних жанрових формах та закріпитись в них.

Семантична інтерпретація в музиці виявляється логікою уподібнення й розрізнення функцій стильової та жанрової сторін звучання, але результат цієї логіки може бути пов'язаний парадоксальним образом з «відмовою» - тобто композиційним ізолюванням задуму, шляхом учуднення ідеї, тобто подальшу логіку порівняння вилучити з несподіваним розривом контекстуальних взаємозв'язків образа – і це все заради самодостатності, яка має значення важливого приводу для новітнього розуміння певної ідеї, стимулюючи розвиток її смислового контексту.

Не дивує і такий факт як те, що проблема виконавського діалогу тісно пов'язана з проблемою жанру, котра постає серед найбільш актуальної з усіх проблематики – музично-виконавської. Вищою метою художнього діяння та впливу являється остання частина смислового діалогу. Направляє

усі безпосередньо послідувачі фази діалогічного впливу самої музики водночас виконавський діалог, який є більш помітнішою стороною зовнішньої та вихідної умови музичної творчості.

Можливість достатньою причиною судити та звертатись до виконавської стилістики, її функціонального навантаження та семантичних функцій певного жанру - це є необхідна прагматична сторона жанру як вивчення виконавських засобів. Зазначені проблемні напрямки актуальні завдяки тому, що феномен виконавської стилістики залишається дискусійним, та цим же і підсилює актуальність. Але виконавська стилістика має більш самостійне змістовне значення, її загальна природа жанру утворює труднощі щодо оцінки творів сучасних композиторів, у яких провідний план форми утворюється завдяки виконавській драматургії, так вважає певна низка авторів.

Музичний жанр як культурний феномен може припускати історичне походження та умови буття визначені для нього, для забезпечення довгострокового жанру потрібна постійна взаємодія із традиційною, інваріантною й новаторською, канонічною, мобільною, евристичною формою, але з подальшими самоповтореннями та рухом вперед, так стверджує у своїй праці О. Філатова.

Якщо подивитись на діалог «слухач-композитор» і певним чином розрахувати доступність і сприйняття звукового образу певного характеру для ймовірного позитивного сприйняття матеріалу повинна бути сукупність норм, опора на жанровий матеріал, відомі прийоми, на звичне, знайоме.

Розробка музичної історіографії аналітичного інструмента категорії жанру-стилю надає змогу виявляти їхні одні з найголовніших застосувань:

- визначення засобів символізації та шляхів;
- обговорення звукової дійсності та письмових форм відображення музики;

- розкриття інновації музичного висловлення (тексту) та процесу канонізації;
- інтегративний підхід до музичного замислу (поетики), який поєднує у собі взаємодію технологічного та ціннісно-сислового рівню.

Слід згадати що окрім смислового та звукового сприйняття образу жанру він також поділяється на певні класифікації, котрі використовуються у навчанні. Різновиди жанру можна зустріти як і в інструментальній музиці, так і в вокальній. Деякі з них здобули для себе, протягом декількох років, статус – «самостійні». Найпростішим жанром інструментальної музики є - п'еса, це твір цілком самостійний, завершений, невеликої протяжності. Існує низка п'ес яка має назву, котра може конкретизувати її жанрові витоки чи програмний зміст. До даного жанру дуже часто звертаються викладачі музики на першо-етапному навчанні у музичних школах(дитячій творчості). Саме в такому жанрі легше всього знайти твори дитячої тематики.

Жанрові п'еси у сучасному часі визначають «вид» музики. До них відносяться велика кількість танців – гавот, вальс (Ф.Шопен «Собачий вальс»), регтайм, сарабанда, естампіда, марш (М.П.Мусоргський «Марш») і його різновиди. Менует («Зошит А.М.Бах») і буре разом породили скерцо (І.Шамо «Скерцо»), яке теж згодом стало самостійним жанром. Прелюдія (Ц.Кюи «Прелюдія»), будучи спочатку інструментальним вступом перед фугою та церковної служби згодом теж стала самостійним жанром. Етюд (К.Черні – Збірки етюдів для фортепіано) – жанр, який призначений для здобуття технічних можливостей виконавця. Послідовна, багаторазова зміна теми, змінюється не суттєво, але зберігає спорідненість з темою – це все присутнє варіаціям (Ю.Шамо «Варіації»).

До вокальної музики відноситься найдавніший вокальний жанр – пісня. На протязі багатьох років своєї еволюції вона дуже широко диференціювалася. Слід зауважити що в цьому жанрі народної творчості

з'явилися «внутрішні» жанри - билини, родинно-побутові, історичні, календарно хліборобські, хороводні, плясові і т.д.

До пісенного походження вокальних жанрів відносяться – баркарола, балада, серенада, елегія, романс. Слід також зауважити що у ХХ столітті в музиці почали з'являтися інструментальні п'єси з «вокальними» назвами.

Більш складним жанром, включаючи до себе декілька самостійних, але пов'язаних однією художньою задачею являється вокальний цикл. До такого жанру звертались такі великі композитори як Л.Бетховен, Ф. Шуберт, Р.Шуман, М.Глінка, М.Мусоргський, Д.Шостакович та багато інших. Жанри які включають до себе сольно-вокальні(арії), оркестрові епізоди, ансамблі – кантата і ораторія. Особливою жанровою групою можна назвати твори музично-театральні, у яких безпосередньо можуть бути присутні танцювальні рухи, синтез драматургії зі словами(опера, оперетта, балет, мюзікл).

Рід жанру інструментальної музики, що складається з окремих частин, які можуть прозвучати як окремі твори – сюїта і соната. Український композитор Володимир Зубицький також писав твори даного жанру, до яких відносяться «Карпатська сюїта», дитячі сюїти №1 та №3 («Українська»); збірки для початківців («Сюїта у трьох частинах», «Три п'єси у народному стилі», «Українські танці»).

1.2 Типологія дитячої тематики у композиторській творчості

Семантика «дитячності» мала свій розвиток на початку XVII-XIX століття, котра пройшла шлях від твору для дітей до появи особливої області завдяки композиторському аналізу творчості. В даній дитячій тематиці для власних дітей інструментальні твори писав великий композитор Й.С.Бах. До цих творів можна безпосередньо відносити такі як – «Інвенції та симфонії» (триголосні інвенції), цикли «Маленьких прелюдій та фуг», та також п'єси танцювального характеру.

Серед творчої спадщини великого композитора Й.С.Баха можна знайти твори які мають призначення розуміння поглибленого змісту твору, але і навпроти мали серед себе легкі етюди які виконували завдання оволодіння гри на різних інструментах. Для повноцінного виконання дитячого твору, розкриття у музиці гармонійності та особливої краси, здатної доторкнутись до глибини дитячої душі, у яких можна знайти відмінність між легким звуком та яскравим, лаконічним поєднанням художнього образу композитор у свій час знайшов специфічні риси, котрі призначались для творів у дитячому виконанні. На репертуарі який писав композитор, за його думкою діти повинні були згодом володіти музичними здібностями, наприклад – почуттям ритму, пам'яттю та музичним слуху, майстерністю володіння музичним інструментом, сприйняттям та розумінням істинної краси та її значення в житті людини.

Беручи в увагу будь-який музичний твір можна сказати що кожному з них притаманний не тільки набір певних звуків а й глибока змістовність твору, яка має властивість доторкнутися не тільки до вуха та розуму слухача, але і до струн душі. Створюючи дитячі твори композитор прирівнює втілення сенсу в них так само як і в серйозних класичних творах, котрі призначені дорослим виконавцям. Значення, яке приховував великий композитор Йоганн Себастьян у дитячих творах, а саме світлу

казку таємничого характеру вкладену з любов'ю в композицію могли відчутти та зрозуміти досить здатні для цього діти та підлітки.

Значний вклад композиторської діяльності у сфері дитячої творчості у Муцціо Клементі (збірки сонатин і варіації для дітей), Карла Черні, котрий писав вправи для юнацтва та етюди, та багатьох інших. Але значущу цінність мають саме композитори-романтики, котрі зробили поворот у дитячій тематиці.

На думку вчених(О. Самойленко, І. Солертинський, Б. Яворський та інші) ХІХ століття було визначним етапом розвитку у західноєвропейській культурі саме для дитячої тематики. В цей час ми можемо прослідкувати досить серйозні зміни світогляду. Це століття має також свою назву в західноєвропейському музичному мистецтві – доба романтизму. Майже всі нові здобутки літератури, музичного мистецтва та філософії того століття ототожнювались з новим напрямом під назвою «романтизм», який прийшов на зміну ХVІІІ століття.

Завдяки епосі романтизму музика мала змогу посісти одне з найголовніших місць в системі мистецтв. Це мало пояснення завдяки її специфіці, яка завдяки своєму багатому арсеналу виразних засобів дозволяла досить повно відобразити душевні переживання. Спираючись на думку С. Зенкіна, на зміну класицизму став своєрідним протиставленням романтизм, зароджений в Європі на початку ХІХ століття.

Вагоме місце музичної культури композиторів-романтиків займає музика присвячена темі дітей. Є. Чорна вважає що «дитяча музика(музика для дітей та про дітей) представляє собою систему жанрів, відбір яких здійснюється на конкретно-стильовому рівні, із врахуванням індивідуального стилю автора, який живе у визначену епоху, та враховує національні особливості мови, що керується традиціями дитячої музики як багатовікової сфери музикування, для музичного мистецтва усіх часів та народів – однієї з поконвічних тем»[15, с. 182].

Є. Назайкін вважав що жанр це «історично сформовані стійкі типи, класи і види музичних творів, розмежовані по ряду критеріїв, основними з яких є: конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); умови і засоби виконання; характер змісту і форми його втілення» [16, с. 94].

Завдяки змінам під час епохи романтизму в мистецтві були значні відступи від усталених правил та канонів, також це стосувалося і жанрів. За Б. Яворським в той час у мистецтво проникали спостереження психологічного характеру, картини «ситуацій у природі», але «не як було раніше (у Кунау, І.С.Баха, у клавесиністів), а як пов'язані зображальні самостійні завдання» [2, с.135].

Вчені вважають що стиль романтизму спонукав творців до появи нових, зі зміненим світоглядом літературних жанрів – романсової лірики, історичних романів, балади, драм, ліричної пісні та інших. Явище програмності, до якого вперше звернулись композитори-романтики сприяло значній конкретизації музичного образу. В оперному жанрі був відмічене формування лейтмотивної системи, заохочення наскрізної драматургії; неважко помітити і тенденцію впровадження великого складу оркестру в симфонічному жанрі. Набуває особливого значення жанр мініатюри (програмні твори малої форми та прелюдії).

Яскравим відкриттям романтиків стала тема фантастики. В цей період у творах композиторів-романтиків можна побачити своєрідну сферу героїв казково-фантастичного характеру, яка має здатність втілюватися за допомогою різного спектру складових музичної мови (В.А.Моцарт «Чарівна флейта» - Цариця ночі). Романтики у значній мірі передають сферу фантастики - народна казковість та її скерцозність (Вебер «Вільний стрілець», Мендельсон «Сон у літню ніч») до гротеску(Ліст «Фауст-симфонія», Берліоз «Фантастична симфонія»). З образами природи

достатньо часто поєднується тема фантастики – відмічає В.Конен [3, с. 33-35].

Естетичні принципи та культурологічні домінанти творчості епохи романтизму та серед вищесказаних принципів вчені мають змогу відмітити наступні :

- протиставлення душевному стану людини явища природи;
- казково-фантастичні герої у сфері;
- пізнання таємності буття людини шляхом кохання;
- тема самотності, само буття;
- відчуття містичних аспектів;

загальна заінтересованість до внутрішнього світу.

Всі вище проліковані аспекти мають право називатись міцним фундаментом втілення дитячої тематики в музичній творчості. Саме тоді в мистецтво романтизм вводить культ дитинства та культ самої дитини. «З романтиків починаються діти, яких цінують самих по собі, а не в якості кандидатів у майбутні дорослі», - писав Берковський Н. [5, с. 102].

Дослідники вважають що романтики значно ширше характеризували поняття «дитинство», для них воно не обмежувалось життєвою порогою кожної людини, воно охоплювало усе людство. Ця пора мала змогу визволити людство від нерівності та знуцання за допомогою щирості та простодушності, які можна вважати майбутньою зорею людського суспільства.

Завдяки багатій кількості образів дитяча тематика з її незвичайним світосприйняттям набуває великого розквіту. На той час вчені відмічають появу творів які мають специфіку висвітлювання багатопланового та складного світу дитини очима дорослого на ряду з дитячими творами (дитячого виконання). Своє втілення тема дитячності знайшла у фортепіанній творчості Р. Шумана. Одним із перших Р. Шуман насмілився втілити дитячий образ у творах для фортепіано. Композитор

ускладнюючи семантику «дитячності» у своїх фортепіанних творах, яка втілюється різноманітно та поглиблено вносить певний психологічний аспект, складного характеру.

Вже на той час твори для дітей привласнюють незвичайні, особливі риси, завдяки новому баченню дитячої тематики у фортепіанних творах композитора, висвітлюючи нову галузь.

С. Шацький відзначає, що очима дорослої людини композитор намагається відобразити нам багатогранний та дуже складний психологічний світ дитини. Цінуючи дитячу цілісність душі та цнотливість, її безмежне духовне багатство Р. Шуман вважав, що «у кожній дитині прихована дивна глибина» [6]. Аналізуючи фортепіанні твори Шумана можна сказати що писав твори для дитячого виконання («Альбом для юнацтва»), та твори які розкривали дитячий психологічний світ та його аспекти – людські взаємовідносини зі світом («Дитячі сцени»).

Саме фортепіанний цикл Шумана «Дитячі сцени» містять у собі погляди дорослої людини на ледве помітний світ дитини, зворушливий, наповнений страхами, веселощами та значними переживаннями. Ці п'єси призначені не тільки для учнів які здобули певні виконавські вміння. Саме художня драматургія цих творів приваблює більш старших, зрілих виконавців, деякі з котрих полюбляють добавляти ці цикли до своїх сольних концертів. Історію виникнення твору було викладено в листі, котрому Шуман звертався до своєї дружини Клари від 17 березня 1828 р.: «Я дізнався, що фантазію ніщо так не окриляє, як ностальгія туга по чому-небудь; саме так було зі мною в останні дні, коли я чекав твого листа і навігадував цілі томи – дивного, божевільного, дуже веселого – ти широко відкриєш очі, коли зіграєш це; взагалі, я здатний зараз часом розірватися на шматки від музики, що звучить в мені. – І не забути б мені все, що я написав. То був наче відгомін слів, які ти мені якось написала: «Часом я можу здатися тобі дитиною, - коротше кажучи, я був окрилений і написав

тридцять маленьких кумедних речей, з яких відібрав близько дванадцяти і назва Дитячими сценами. Ти зрадієш їм, але, звичайно, повинна будеш забути про себе як віртуоза. Там такі назви, як Лякання, У каміна, Гра в піжмурки, Поросяче дитя, Верхи на паличці, Про чужі країни, Забавна історія і т.д., чого там тільки немає! Загалом, там все очевидно, і до того ж всі п'єси легко наспівувати» [7]. Цитата була наведена повністю за її важливе значення з метою пізнання світу який втілював у своїх творах композитор.

Також слід зауважити що «Альбом юнацтва» містив у собі додаток «Життєвих правил». Саме Шуман був новатором створення програмних та яскравих п'єс в котрих розкривалась психологія душі дитини.

О. Чеботаренко виявивши при своєму дослідженні наявність основних двох сфер: лірична сфера з наявністю різноманітних психологічних станів (образ Евсебія – котрий містить у собі зосередженість саме на внутрішньому світі); дійова сфера (образ Флорестана – котрій властивий драматизм, гра та контрастність)[8].

Основною метою дослідження О. Чеботаренко була особливість програмності у музичній творчості. Під час дослідження було виявлено що всі п'єси мали наявність жанрової програмності та характерних образів. Із цього дослідниця вирішила висвітлити наступні жанрові типізації:

1. замальовки психологічного характеру («Перша втрата», «Новорічна пісня», «Сміливий вершник»);
2. зображення природних картин («Весняна пісенька», «Зима»);
3. такі як жанрові п'єси («Хорал», «Народна пісенька», «Маленький романс», «Маленький етюд», «Маленька фуга», «Пісенька»);
4. зображення сільської тематики, а саме сцен («Урожайна пісенька», «Веселий селянин»);
5. зображення фантастично-казкових образів («Шахеризада», «Дід мороз»)[8].

Саме завдяки різноманітності виконавської складової та характерності композиторських прийомів включаючи до себе аналіз циклу стилістичного характеру допомогли виявити поглиблення, та безпосередньо розширення кола. Під час дослідження №1 «Мелодії» було виявлено елемент поліжанровості та елемент поліфонізації, завдяки посиленню поліфонічного мелодизированого супроводу посилюється кантиленність та співучість п'єси; у супроводі також можна відчутися риси колискової поєднані з аріозно-пісенними жанровими рисами. Тиха динаміка, мажорний лад п'єси та використання регістру середньої висоти додають п'єсі незвичайний психологічний колорит[8]. Марш №2 «Солдатський марш» Р. Шумана має особливість розширення семантичної межі завдяки маршу Людвіга ван Бетховена на бувшого стійкої жанрової риси. Дводольний розмір, аксентична фактура, дводольний розмір та наявність середнього регістру дозволила композитору створити незмінний активний світ хлопчачих ігор у музиці.

В цілому, можна запевнити в тому що виконання п'єс поданих у «Альбомі для юнацтва» для фортепіано дає змогу юним виконавцям оволодіти новими виконавськими навичками, ознайомитися із стилістичною та жанрово-стильовою особливістю поезики композитора.

Таким чином, для втілення дитячої семантики на прикладі творчості Р. Шумана можна виділити дві образні сфери: сфера ліричного та ігрового напрямку, якому притаманні різноманітність ігрового початку, радість, гармонійне світосприйняття, мрійливість, позитивність та щирість; та слід передати перевагу не менш значимим образам казковості та фантастики.

Для повноцінної демонстрації поданих рис композитор вважає коректним використання визначених жанрів, які згодом мають статус провідників конкретних рис образу. За думкою слід зазначити що для передання ігрового початку нам слід використовувати : марши, скерцо, вальси, тарантели, токати та польки; а задля передання ліричного змісту

твору слід використовувати : пісні, арії, колискові, елегії, аріети та мінуети. Для зображення будь-якого образу композитор вважає доречним використовувати виконавські прийоми .

В результаті усіх досліджень можна заявляти що саме завдяки маршам, тарантелам, вальсам, токатам, полькам та скерцо передається початок ігрової тематики. Протилежною стороною являється безпосередньо передача ліричного змісту завдяки розповсюдженим жанрам, як: елегії та пісні, арії та аріети, вальси та менуети, романси та колискові. Для втілення зображення певних образів композитор має наміри звертатись до певних виконавських прийомів:

- різноманітність штрихів (*marcato, nonlegato, grave, staccato*), а також наявність акцентів;
- наявність швидких темпів (*Presto, Allegro, Accelerando, Vivo, Adgitato*);
- долучення яскравої контрастної динаміки до творів (перехід від *p* поступово до *ff*);

Все це є характерними рисами стильового напрямку ігрової сфери.

До протилежної сфери – ліричного характеру слід віднести :

- штрихи наповнені кантиленим звучанням (*legato, largo*);
- тиху динаміку (*pp, p, mp, mf*);
- наявність повільних темпів (*Andante, Lento, Moderato, Largo, Adagio*).

Характерною ознакою ліричних п'єс є: об'єднання фраз за допомогою великих ліг, безпосередньо сама ліричність, плавне звучання мелодії завдяки розміреним неквапливим ритмам (зазвичай у перевазі четверті та восьмі), темпи повільного характеру, спокійний динамічний план без контрастів, виписані автором ремарки які змушують виконувати композицію саме так як бачить сам митець : «*calando*», «*cantabile*», «*dolce*».

Під час створення своїх композицій Р. Шуман також звертається до нового прийому який дозволяє творити складний різноманітний жанровий

зміст – це поліжанровість. У своїх п'єсах зі збірника Шуман зміг відобразити складність та різноманітність світу дитини: дитячі радощі, інтереси, прикраси та враження. Завдяки своєму тонкому відчуттю дитячої натури він зміг відтворити та показати на прикладі своєї музики життя у всіх його барвах, які уявляє, відчуває та розуміє дитина.

Змінюючи епоху романтизму до нас приходять *імпресіонізм*, мистецький напрям який приваблював своєю прихильністю до усього нового, своєрідного бачення мистецтва, геть протилежного неокласицизму та реалізму. В цю епоху перед митцями постає завдання створити суб'єктивне, неповторне бачення та враження, завдяки якому митець матиме силу надихнути своїх спостерігачів. Враження та ситуації які відбулись в певний проміжок часу мають важливішу роль завдяки своєчасному враженню тонкого внутрішнього світу митця. Музичне мистецтво також не відстає, набуваючи яскравих рис імпресіонізму. Риси імпресіонізму ми можемо зустріти у фортепіанній творчості таких французьких композиторів-імпресіоністів – Клод Дебюссі, Моріс Равель, Поль Дюка. Слід також зауважити що окрім Франції імпресіонізм дійшов і до Іспанії та її музичної культури (М. де Фалья), Польщі (К. Шимановський), Росії (І. Стравінський), Великобританії (С. Скотт) та Італії (О. Респігі) де завдяки імпресіоністським мотивам композитори мали змогу втілити та об'єднати національні особливості свої країн. В період імпресіонізму змінюється інструментальна та жанрова основа, ладова. В цей період спостерігається значне набуття популярності у симфонічних циклах та ескізах, триптихах та сюїтах, прелюдях, а також у фортепіанних циклах та п'єсах. Слід зауважити що митці імпресіонізму також надихались темою дитинства. У свій час було створено багато творів які присвячувались саме *дитячій тематиці*, де також першоетапним завданням було висвітлення дитячого світосприйняття.

Розвиток дитячої семантики у музичному мистецтві спостерігається також у творчості французького композитора К. Дебюссі. Він також як і Шуман у свій час мав змогу створити альбом фортепіанних п'єс, присвячений своїм дітям, а саме Дебюссі присвятив цей альбом своїй донці. Стверджують що Дебюссі перебуваючи на гастролях у різних країнах завжди пам'ятав про свою доньку, та увага його полягала в тому що він постійно відсилав дочці сувеніри та листівки, які супроводжувалися коментарями композитора. Цикл «Дитячий куточок» та його п'єси деякі дослідники вважали «музичними дрібницями», але вони мабуть мало розуміли який прихований глибокий зміст вкладав сам композитор. Дебюссі критики постійно вішали ярлики «простої» музики, помилково вважали що йому притаманна романтична емоційність, а дитячі образи прирівнювали до емоцій замилювання, притаманних дитячим творам ліричного характеру [10].

Гумористичне забарвлення є однією складовою рисою альбому. Н. Копчевський відмічає, що авторський «гумор укладено вже в англійських заголовках сюїти і її частини – це як би жартівливе звернення батька до дитини, яка виховується під керівництвом англійської міс» [11, с.38]. Повне втілення семантики дитячості є саме у «Дитячому куточку». Там можна побачити та почути втілення фантастичного, наївного, казкового, доброго дитячого світу. Головними героями сюїти виступають зрозумілі для дитячого сприйняття персонажі – лялька, іграшковий слоник та пастушок [12]. Аналізуючи жанровість циклу можна казати що композитор мав певну низку улюблених жанрів, до котрих мистець мав змогу звертатись досить часто. І. Нестьєва вважає що «В стилістиці п'єс «Дитячого куточка» немає і сліду колишніх імпресіоністських «таїнств». Тут присутні прості ритми, елементарність інтонацій, часом межує з дещо іронічною спрощеністю» - відмічає А. Чернишов [13.ю с. 71].

Драматургія циклу «Дитячий куточок» може бути простежена, якщо враховувати, що зв'язок між п'єсами циклу декілька умовний та можна сказати складний:

- дійові особи – ляльки, маленький пастух, слони, сніг і т.д.;
- на думку дослідників цикл своєрідний та незвичайний завдяки своїм шістьом п'єсам котрі мають назву «Дитячий куточок»;
- особлива увага надається присутності в житті дитини лялькам : у творах «Колискова слонів» - пісня ляльковому слонику, модному у ті часи танцю – «Ляльковий кек-уок», та також «Серенада ляльці»;
- також в сюїті композитор мав наміри більше приділяти увагу безпосередньо самій ролі дитини у подальшому розвитку драматургії самого твору.

Тут можна заявити що жанрово-стильова різноманітність циклу : «Серенада ляльці» має властивість перенести слухача в часи епохи Середньовіччя та Відродження, а заключний модний танець самої сюїти «Ляльковий кек-уок» може яскраво відобразити тодішню сучасність композитора. Також має місце і інше трактування самої складової усіх наявних п'єс циклу; «Дитячий куточок» - композитор може показати інші сторони дитячого світу за межами дитячого домашнього «куточка»: «Колискова слонів» - сприйняття дитиною зоопарку, «Сніг танцює» - надає яскравості спостереженню навколишньої природи, та «Маленький пастух» - яскраві враження здобуті завдяки поїздки по селам [14, с. 54-55].

Аналіз складових п'єс сюїти допоміг виявити, що сюїта починається з п'єси гумористичного характеру «Doctor Gradus ad Parnassum», Moderement anime, C-dur, 4/4, яка створена в улюбленому жанрі композитора – токати. Одночасно ця частина містить у собі методи роботи для подолання певних різновидів техніки , та також містить у собі картину дитячого кольорового життя.

Особливе місце посідає також інтерес композитора К. Дебюссі до культури Англії. Захоплення культурою та самою країною зіграло не менш важливу роль у творчості композитора, а саме у «Дитячому куточку». «Мелодія військового гвардійського маршу, почута музикантом три роки тому в Лондоні, була використана ним в Ляльковому кек-уокі – кек-уоком називався популярний танець, заснований на захопленні джазовими регтаймами з Америки, які саме тоді увійшли в моду в Парижі»[14, с. 47], - відмічає А. Альшванг. Твір має специфічне ґрунтування на основі характерного гострого ритму танцю. Цей танець містить значний спектр контрастності регістрів та тембру; захоплення композитора танцювальними ритмами, та також веселощі та значний запал. Остання складова п'єса «Дитячого куточка» - танець, мажорний, який має відмінність від усіх п'єс циклу «урбаністичний» інтонаційний лад, - як вважає дослідник [14, с. 53].

Аналіз творчості К. Дебюссі, а вчасності «Дитячого куточка» дозволяє виявити вплив джазових елементів та сучасної ритміки на творчий стиль композитора. К. Дебюссі, ще до створення «Дитячого куточка» звертався до висміювання американських гостро-ритмованих танців, але згодом після створення свого циклу віддав їм значну данину і признав їх.

Результатом проведеного аналізу було виявлення значних змін музичного мислення Дебюссі, які досить повно проявились у циклі «Дитячий куточок». Головною метою цих п'єс є введення образів нової музики, яку вони майже одразу і досягають. П'єси даного циклу і безпосередньо сам цикл становить значний художній інтерес. «Дитячий куточок» містить у собі також яскраво проявлені жанрові риси сюїти, котрі властиві композиторам епохи імпресіонізму : конкретизація музичних образів, програмність, котра проявляється не тільки у назві циклу Дебюссі, але і кожної мініатюри циклу; вільність вибору тонального плану

мініатюр(п'єси написані в різних тональностях; у К. Дебюссі переважають мажорні тональності); прискорення темпів хвилеподібного характеру, які мають напрямок до двох вершин : до №3 – «Серенада ляльці», наступна №6 – «Ляльковий кек-уок»; наявність певних образів та їх втілення : реальні та казкові, наївні та мудрі, загалом чудовий, наповнений добром світ дитинства.

Висновки до розділу 1.

Проаналізувавши літературу ми маємо можливість казати, що тема дитинства являється однією з найголовніших тем не тільки в музичній сфері діяльності, але й і в усіх останніх галузях науки, педагогіки та мистецтва протягом багатьох століть. Завдяки дитинству людство може визначити потенціал майбутнього в усіх існуючих сферах, ціннісними ознаками котрого являються: щирість, чистота дій та помислів, фантазійність, і т. д., - усі вони знаходять себе та своє втілення в музичних творах композиторів. Завдяки зверненню до творчості західноєвропейських композиторів 12-13 століть, ми отримали можливість бути спостерігачами події, у якій твори для дітей, дитячої тематики здобули розвитку до самостійної області – семантики «дитячості».

Беручи до уваги будь-який музичний твір слід стверджувати що кожному з них притаманна глибока змістовність твору, яка має властивість доторкнутись не тільки до вуха слухача, але й і до душі. Під час створення творів композитори мали наміри втілити в них сенс так само, як і в твори які були призначені для дорослих виконавців. Беручи до уваги письмо творів великого композитора Й.С.Баха можна впевнено казати що в своїх дитячих творах він приховував світлу казку таємничого характеру, яка була вкладена в композицію з любов'ю, та яку могли зрозуміти та відчутти досить здатні для цього підлітки та діти.

Але, значним вкладом до дитячої творчості відміtilись композитори-романтики. Вчені вважають що саме романтизм допоміг виявити творцям нові літературні жанри, зі зміненим світоглядом. Конкретизації музичного образу сприяло явище програмності, до якого вперше звернулись композитори-романтики. На цьому творці не зупинялись і згодом впроваджували великий склад оркестру в симфонічному жанрі.

До композиторської діяльності у дитячій сфері значний вклад зробили Муцціо Клементі, котрий написав безцінні збірки сонатин та варіацій для дітей, до котрих під час навчання звертаються і понині; Карл Черні, котрий написав чудові вправи та етюди для розвитку дитячої технічної складової, та багато інших.

Не менш важливу складову дитячої тематики у музичному мистецтві зробив композитор-романтик Р. Шуман. Переглянувши його творчість можна розділити її на дві образні сфери: сфера ліричного та ігрового напрямку, та сфера образів казковості та фантастики, все це було створено для втілення дитячої семантики.

Ще одним прикладом та новатором епохи романтизму являється композитор К. Дебюссі. Проаналізувавши його творчість, а саме «Дитячий куточок» не важко виявити вплив джазових елементів та сучасної ритміки на його творчий стиль. Саме завдяки цьому зверненню до особливої ритміки юні виконавці мали змогу опанувати різноманітність ритмічних груп у досить доступному творі для їх виконавських можливостей.

В даному періоді, під час дослідження ми побачили наскільки важливою та складною може бути тема дитинства, з проявом її різноманітних рис та образів. З цього можна стверджувати, що семантика «дитячості» - певний психологічний стан, здобувший знаковості в культурі людства.

РОЗДІЛ II.

ДИТЯЧА ТЕМАТИКА У КОНТЕКСТІ БАЯННИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ В.ЗУБИЦЬКОГО

2.1 Специфіка тлумачення баянно-дитячої тематики в творчості В.Зубицького

Володимир Данилович Зубицький (1953) відноситься до складу видатних композиторів-баяністів. Його музику можна характеризувати яскравою концертністю, котра має властивості відображати насичений симфонічний характер мислення композитора, котра також має в собі властивість збереження глибинної національності та традицій у сучасному письмі.

Вже багато років видатний композитор-баяніст мешкає в Італії, на батьківщині маестро Дж. Россіні, у місті Пезаро. Проте, особливого впливу іншої країни на композитора та його письмо не відбулось, він відданий усією душею вітчизняній композиторській та виконавчій школі. Підтвердження цього є блискучі прем'єри на рідній батьківщині двох його творів масштабного спектру : опера «Палата №6» та фольксимфонія «Чумацький Шлях», які відбулись у 2006 та 2012 роках, та зайняли вагоме місце мистецького життя композитора. Значну популярність мають баянні опуси Володимира Зубицького, до котрих протягом 30-ти років звертається навчальне середовище, котрі звучать на конкурсних змаганнях різного рівня. Так, професор Анатолій Семешко зазначає, що саме з 1975 року набуває популярності серед баянно-акордеонного репертуару «Карпатська сюїта», згодом до котрої приєднуються не менш відомі дві Сонати та дві Партити, та значна низка творів В. Зубицького написана для баяна-solo. Певна низка відомих педагогів стверджує, що музика Зубицького набрала великих обертів та стала суперпопулярною серед творів тодішнього часу, на всіх континентах.

Композитор звертається до письма творів призначених для виконавців різного рівня підготовки – від маленьких початківців до серйозних концертуючих виконавців-баяністів. Але, знаю ланкою музичної творчості Зубицького являється *дитяча музика*.

Загальне поняття «дитяча музика» трактують по-різному, це зазвичай розуміють як твори написані для дітей, а з іншого – твори які містять у собі дитячу образність, та також твори які присвячуються самій дитині. В даній творчості можна сказати що розмежування між вищесказаними різновидами не існує, так як мета створення дитячої п'єси твору не грає головну роль, а передає перевагу розкриттю дитячого світу. Але й слід зазначити що перед юними виконавцями можуть постати складні задачі розучування того чи іншого твору композитора, які вимагають наявності у юного виконавця рівня опанування комплексу завдань професійного напрямку. Маючи свій досвід виконавчої практики, Володимир Зубицький чітко розуміє, що освоєння нового сучасного, насиченого складною музичною мовою, засобами нестандартного характеру гри даного репертуару являється одним з непростих завдань для музиканта, де сучасна музика та її інтерпретація вимагає наявності у виконавця професійних умінь та досить технічну досконалість. Відомий педагог музичної діяльності Л. Баренбойм зазначав, що «істинний композитор (у тому числі, який пише для дітей і юнацтва) іде й повинен іти дещо попереду того, до чого вже дійшла масова свідомість і що стало стійким і спрощеним» [17, с.28].

2.2 Жанрові типи баянних творів дитячої тематики у творчості композитора

Об'єктом досліджень неодноразово ставала творчість Володимира Зубицького. До аналізу долучали окремі твори різних жанрів, зокрема хорові (Ю. Чекан, О. Чекан), бандурні (Н. Морозевич), симфонічні (М. Гордійчук, О. Зінкевич, В. Іванченко, Г. Конькова, М. Копиця, А. Скрипник), так і стильові напрями баянної творчості В. Зубицького (Д. Кужелев, А. Гончаров, В. Князєв, А. Сташевський та інші). Проте належну увагу вивченню дитячої музики не приділено. Для того щоб ввести в світ сучасного мистецтва молодих музикантів Володимир Зубицький створює циклічні твори, призначені саме для них. У цю доробку входять альбоми для початкового рівня виконавців («Три п'єси у народному стилі»(1994), «Українські танці»(1995), «Портрети композиторів» (1998), «Imoressions» (1988)), так і твори призначені для дітей середнього рівня (дитячі сюїти (1972, 1987, 1987), «Болгарський зошит» (1987)). Більшість з них здобула статус репертуарних у баянних класах. Для початківців у композиторській творчості В. Зубицького першоетапними творами представлені в основному п'єси для ансамблевого музикування. Зокрема, це збірки які були написані композитором на замовлення видавництва «Ralf Jung» , Німеччина («Сюїта у трьох частинах», 1994, «Три п'єси у народному стилі», 1994, «Українські танці», 1995), призначення яких – дуети баяністів та акордеоністів. Свою пристрасть до ансамблевого музикування композитор пояснював неодноразово у своїх інтерв'ю. Хист до цієї діяльності зародився ще в далекому дитинстві композитора дивлячись на виступи сімейних вечорів самодіяльного родинного квартету Зубицьких. Також слід зауважити що любов до ансамблевого музикування закріпив юний композитор під час навчання у В. Мотова (Москва. Училище ім. Гнесіних), який також неодноразово звертався до ансамблевого музикування у своїй педагогіці.

У свої мініатюрах, написаних для виконавців баяністів-початківців, В. Зубицький досить часто звертається до фольклорних джерел. Так у збірці «Українські танці», серед нескладних п'єс ми можемо побачити використання відомих українських пісень «А ми просо сіяли» (№3), «Коло моєї хати зацвіли блавати» (№1), «Ой Марічко» (№5) та інші. Також є твори які були написані спираючись на жанри колискової, веснянки та плясової – мініатюри циклу «Три п'єси у народному стилі». Як зазначив Г. Нейгауз «робота над художнім образом повинна починатися одночасно із початковим навчанням..., для цього особливо рекомендується користуватися народними мелодіями, в яких емоційно-поетичне начало виявляється набагато яскравіше, ніж навіть у найкращих інструктивних творах для дітей» [22, с.18].

Завдяки сюїті «Портрети композиторів» (для дитячого оркестру баянів, 1988) маленькі баяністи можуть ознайомитись зі стилями музикантів минулих часів. Саме через творчість Володимира Зубицького(стилізація), у шести частинах сюїти початківці мають змогу перейнятися образністю музики А. Вівальді, П. Чайковського, І. Стравінського, Ж. Бізе, Й. Баха, М. Мусорського. Слід зауважити що метод ансамблевого музикування на початковому етапі має свої дієві результати. Завдяки нескладним партіям твору створюється повноцінне завершене художнє ціле. У поєднанні групового дійства та використанні відомих фольклорних жанрів та доступних народних мелодій створюється досить чудовий результат : водночас з отриманням початкових ігрових навичок діти музикують із великим задоволенням.

Дитяча сюїта №1 для баяна соло стала першим кроком пошуків геть нової музичної мови, яка згодом повністю виявилася у концертних творах Володимира Зубицького («Шести медитаціях по Ш. Бодлеру», «Слов'янській сонаті» та інших), вона була присвячена М. Різолу. Була вона написана у студентські часи 1970-х років, під час навчання у

Московському музичному училищі ім. Гнесіних, презентація котрої відбулась на вступних іспитах з фаху до Київської консерваторії. Спеціальність баян (1971 р.). Надалі доля цієї сюїти змінювалась, згодом вона увійшла до збірки «Грає Бесфамільнов» (М., 1983). Цей твір, який композитор написав традиційними композиторськими засобами, вже були використані прийоми характерні «баянному стилю» композитора. Є

Слід зауважити те, що в той час сфера баянного педагогічного репертуару досить часто зверталась до жанру сюїти. Через те було створено більш ніж достатньо оригінальних циклічних творів для баяна та акордеона українськими та російськими композиторами у 1950-80-ті роки. Серед одних з найважливіших місць посідають шість Дитячих сюїт Владислава Золотарьова (1968 – 1974), який за словами Зубицького позитивно вплинув на його творчість. «Завдяки його музиці, - зізнається український композитор, - я відкрив для себе новий інструмент, ... став щасливим свідком зародження баяна як академічного інструмента» [18, с.7]. Кожна п'єса Дитячої сюїти №1 ставить перед юним музикантом певні завдання, які спрямовані на освоєння певних прийомів гри та розвиток певних визначених навичок. Дана сюїта цілком може становити програму академконцерта, оскільки вона охоплює у собі поліфонію, етюд та дві п'єси, а сама сюїта представляє собою крупну форму. Образна яскравість циклу приваблює виконавців, тим самим долучає до її вивчення. Як зазначив І. Алексєєв, «розуміння художнього твору перебуває у тісному зв'язку з емоційним відголоском виконавця на зміст твору. Учень буде любити тільки ті твори, образи яких йому зрозумілі й активно діють на його емоції» [19, с. 28]. Дитячу сюїту №1, її «баянність» фактурного викладу надає змогу вивчати її досить підготовленим учням музичних шкіл, з достатнім технічним рівнем підготовки, та студентам перших курсів музичного коледжу. Наступні сюїти чекали свою чергу цілих п'ятнадцять років після написання першої: у 1987 було створено Другу і

Третю сюїті, а також Болгарський зошит. Ритміка активного характеру, жива знайшла своє продовження у дитячій сюїті №3 «Українській». Дитяча сюїта №3 була присвячена першому вчителю В. Зубицького О. Усатюку, у якій вирізняється особливе різнобарв'я ритмів. Пошуки у сфері ритмів були у ХХ столітті однією з найважливіших рис. О. Мессіан зазначає, що «ритмічна музика та, що нехтує повторення, квадратність і семетричне ділення, яка надихається природними рухами, вільними і нерівними по тривалості. Її мета – відчуття слухачем потрясіння, шоку від того, як це гарно, усвідомлення, що музика його зворушує» [20, с.214].

Зауважимо також що В. Зубицького ніколи не приваблював жанр народної оброки творів. У своєму інтерв'ю він зізнався, що на естраді баянних обробок народних танців та пісень він практично не грав, це назавжди залишиться його непохитною позицією.

Твори, а вчасності Дитячі сюїти, які писав Володимир Зубицький для готово-виборного баяну/акордеону у галузі фактури мають багато знахідок. Розкриття яскравих тембрових можливостей здійснюється за допомогою полі плановості звукових прошарків (триголосся, у якому кожен з голосів самостійний, та має свою окрему лінію розвитку). Досить відомий баяніст та педагог О. Міщенко зазначав, що поняття багатоплановості та звукової перспективи – це раціональне збалансування фактурних пластів, а не навмисно штучне виділення головної лінії мелодії (голосу), яке створює собою специфічний ефект стереофонічності, при якому людина може виділити кожен фактурну лінію, котра виконується на одній із клавіатур інструменту, та також почути злиття цих ліній єдиний багатосаровий, барвистий, об'ємний моноліт. Відмінністю письма творів Зубицького були образні доповнення: наявність різновидів баянних прийомів гри (тремоло міхом, глісандо, вібрато), ретельно підібрана реєстровка до кожної мініатюри, частини, та не менш важливе – майже до кожного періоду. Така специфіка письма дозволяла доповнити твір

різнобарвною образністю, та цим же зацікавити юного виконавця, адже на той час це було геть новим подихом сучасної баянно-акордеонної музики. Безперечно ці твори мають у собі елементи складні для виконання, але завдяки бездоганному володінню інструменту композитору не складало труднощів логічно та максимально зручно розташувати фактурні комплекси.

Слід зауважити те, що музикою для початківців Дитяча сюїта Володимира Зубицького не являлась. Дитяче в них було відсутність негативу в образності, вони вважаються досить складними творами для виконання учнями ДМШ. Але, якщо з цих творів виокремлювати якісь певні технічні прийоми та елементи, то можна стверджувати що юні учні ДМШ все таки зможуть її виконувати, але тільки під видом технічних вправ для опанування певних баянних прийомів. Складність виконання цих п'єс полягає в тому, що композитор використовує майже весь спектр баянно-акордеонних прийомів гри, котрі одночасно в одному й тому ж творі буде дуже складно виконати учню-початківцю. Завдяки програмності кожної мініатюри їх обирають як окремі твори, котрі мають цілком законне право бути «конкурсними» творами певної вікової категорії (учні середніх спеціальних музичних шкіл), або також можуть бути конкурсним репертуаром студентів початкових курсів музичного коледжу.

Виконання сюїтного циклу ставить перед виконавцем-баяністом досить складні завдання для передачі образності та технічної складової самого циклу:

- труднощі розуміння художньої концепції твору (загалом під силу виконавцям зрілого віку);
- опанування повного обсягу великої форми.

З цього слід стверджувати виконання сюїти В. Зубицького підвласне рівню дітей категорії середніх спеціальних музичних шкіл та вищих музичних закладів. Головним завданням сьогодення являється – виховання

ритмічного відчуття, сучасної ритміки який безпосередньо є важливою складовою сучасної музики. Характеристикою музичного стилю Володимира Зубицького стало поєднання колоритного українського мелосу із різноманітними ритмічними формулами неординарного складу. При початковому вивченні п'єс Володимира Зубицького перед виконавцем постає складність розбору тієї самої ритміки, але під час процесу опанування ритмічного матеріалу юні виконавці розуміють, що завдяки майстерності композитора ритміка вплетена у твір так бездоганно, що згодом виявляється доступною для виконання.

Висновки до Розділу 2.

Головною задачею Володимира Зубицького стала підготовка майбутніх виконавців до світу сучасної баянної музики, яка містить у собі специфічні прийоми гри на інструменті, незвичну сучасну гармонію та фактуру. Завдяки цьому композитору вдається подолати бар'єр між мовою інструктивної літератури, з інтонаційними елементами, яка безпосередньо використовується у галузі педагогічної роботи, та мовою прогресивної музики сучасності.

Слід зауважити те, що в певний період сфера баянного педагогічного репертуару часто зверталась до жанру сюїта. Саме це сприяло створенню у 1950-80-ті роках чисельних оригінальних циклічних творів для баяна та акордеона українськими та російськими композиторами. Серед одних з найважливіших місць якраз посідають шість Дитячих сюїт написаних композитором Владиславом Золотарьовим (1968-1974), котрий за словами В. Зубицького позитивно вплинув на його творчість. Твори які писав В.

Зубицький, а вчасності Дитячі сюїти, містять у собі багато знахідок у галузі фактури. Композитор розкривав темброву можливість завдяки поліжанровості. За словами відомого баяніста О. Міщенка багатоплановість та звукова перспектива – це раціональне збалансування фактурних пластів. До відмінності письма В. Зубицького можна віднести образні доповнення, до котрих відносились різноманітні баянні прийоми гри, ретельно підібрана реєстровка до кожної мініатюри, частини та навіть періоду. Мабуть саме це і допомагало юним виконавцям скоріше зрозуміти образність певного твору, передати його слухачеві з повним забарвленням. Також слід зауважити що певного роду реєстровка допомагала якомога швидше вивчити твір, саме завдяки забарвленню твору, навіть у кожному періоді, дитина вивчала швидше матеріал завдяки «відокремленню образів» шляхом поділу твору на певні «образні мініатюри».

Саме великий спектр барв музичної композиції Володимира Зубицького визиває бурну зацікавленість цих творів у юних виконавців саме завдяки багатоплановій ритміці, спектру технічних прийомів віртуозного напрямку, різнобарвній реєстровці, розширеній артикуляційній складовій, широким акордовим побудовам і т. ін. Твори Володимира Зубицького посідають важливе місце у побудові репертуару юних виконавців, адже до його творів звертаються завдяки їх багатогранним сучасним баянним звуковим ефектам, насиченості самої музики та образності, тому й їх і долучають до загальної та концертних програм учнів.

РОЗДІЛ 3. СЕМАНТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ «ДИТЯЧОЇ СЮЇТИ» В.ЗУБИЦЬКОГО

3.1 Інтонаційна драматургія «Дитячої сюїти» та її семантичні коди

За типом художнього змісту п'ятичастинну «Дитячу сюїту» В. Зубицького (1973) слід віднести до розряду «музики для дітей». Це спостереження обумовлено наступними чинниками. 1 Відсутністю «дитячої» образності як такої (на кшталт п'єс П. І. Чайковського «Хвороба ляльки», «Похорон ляльки», «Нова лялька»); 2. перевагою образів печалі та смутку (1 частина- «Зимова дорога», 3 частина – «Смуток») та почуття гумору (2 частина – «Гумореска»). Лише за виконавським призначенням «Дитяча сюїта» має бути віднесеною до дитячої сфери у музиці. Це означає, що композитор вимагає від дитини-музиканта «дорослого» ставлення до емоційної сфери твору.

За своїм жанровим типом, у відповідності із науковими працями М. П. Калашник, досліджувану сюїту В. Зубицького слід віднести не тільки до класу «дитячих», але й програмних.

«Дитяча сюїта» В. Зубицького володіє специфічною семантичною програмою. Семантичні коди «Дитячої сюїти» доповнюють подане вище спостереження.

Семантичні коди сюїти розглядаються на таких рівнях:

1. темпово-образна драматургія;
2. образна драматургія як така;
3. засоби музичної виразності (тональність, тематизм, фактура).

Прояв семантичних кодів наочно спостерігається у авторських ремарках композитора щодо вияву темпово-емоційного стану п'єс

«Дитячої сюїти». Наприклад, її темброву та образну характеристику першого номеру композитор визначає у вигляді скорботності в низькому регістрі. Образна ремарка «*andante doloroso*» (скорботно), як показав аналіз темпово-образних авторських ремарок у «Альбомі для юнацтва» Р. Шумана (1848) та П.І. Чайковського «Дитячий альбом» (1878), є нетиповою для творів, призначення яких пов'язана з дитячою тематикою. Натомість семантичний код, закладений композитором у наведеній ремарці народжує асоціації з середньовічною секвенцією XIII століття, створеною францисканським монахом Якопоне да Тоді.

Близька за тематикою «Зимовій дорозі» В. Зубицького 1 частина I Симфонії П.І. Чайковського «Зимові мрії» (1866), має зовсім інше темпові визначення – «*allegro tranquillo*». Підкреслимо, що образна характеристика у цьому творі не додається композитором до темпового визначення, а самий темп більш швидкий, що породжує образ швидких перегонів. Тоді як темпове та образне авторське визначення у творі композитора само по собі надає образу зимової дороги траурної семантики.

Якщо у I частині I Симфонії П.І. Чайковського, де також створюється образ зимової дороги (зокрема, завдяки відтворення музичного образу дзвоників), домінуючим началом стає мрійливість ліричного героя (у відповідності до її авторської назви – «Зимние грёзы»), а образи фатуму мають епізодичний характер, то у початковому творі «Дитячої сюїти» В. Зубицького скорботний характер має наскрізний характер.

Крім асоціацій з програмним образним світом I частини I Симфонії П. І. Чайковського, авторська назва досліджуваного твору має бути співставленню із вокальним циклом Ф. Шуберта «Зимовий шлях» (1827). Саме там скорботне відчуття зимового шляху, розпочинаючи від № I («Спокійно спи») і завершуючи його останнім (№ 24) «Шарманщик». Слід зазначити, що за концепцію Ю. Хохлова, останній зібраний Ф. Шубертом

власноруч вокальний цикл постає як символічне узагальнення образу «останнього шляху» самого композитора [21].

Слід висунути таку гіпотезу: за аналогією з вокальним циклом Ф. Шуберта «Зимовий шлях» вважати «Зимову дорогу» В. Зубицького – на той час 19-річного баяніста і композитора – певним образним аналогом «останнього шляху».

Що стосується засобів музичної виразності, то постає доречним їх порівняння з музичною концепцією I частини I Симфонії П.І.Чайковського. Як спільні якості постають – тональний план, художній образ.

Отже, за образними ознаками художнім кодом твору В, З. Більшою мірою постає шубертівський прообраз, тоді як за засобами музичної виразності (окрім темпово-образного шару) – П.І.Чайковського.

Наведений семантичний аналіз, результатом якого постає визначення як змістовних прообразів твору, так і встановлення оригінальності художньої концепції українського композитора, має сприяти виконавській інтерпретації.

3.2. Виконавська драматургія баянно-акордеонної «Дитячої сюїти»

Дитяча сюїта Володимира Зубицького, котра була написана композитором у юному віці містить у собі багатогранну образність. Із складових її п'яти частин 3 – містять у собі драматичний характер, котрий чітко виражається в артикуляційному та темповому планах. Кожна з частин має свої назви, тобто можна впевнено заявити що кожна мініатюра та її назва створюють програмність циклу. Судячи з цього можна провести аналіз відповідності назви частини та її складових позначень.

Беручи до уваги те, що Дитяча сюїта №1 була присвячена одному з найвидатніших композиторів та баяністів М. Різолю, слід уважно переглянути взаємовідносини В. Зубицького та М. Різоля на той час. Адже перевага у сюїті частин драматичного характеру свідчить про те, що щось вплинуло на композитора, після чого і передалось на нотний лист митця.

Аналізуючи частини сюїти можна запевнити, що даному циклу не притаманні фольклорні ідеї. А навпаки композитор радше звертається до сучасного письма музики, але й в той же час він не відходить від ідеї «дитячості». Темповий характер частин чергується між собою в поданому циклі починаючи зі скорботного образу частини «*Зимня дорога*» (№1), переходячи до артикуляційного, задорного характеру другої частини (№2); згодом акцентний сплеск змінюється на образ котрий містить у собі гіркі спогади та має назву «*Печаль*» (№3); тут же на зміну смутку знов з'являється контрастуюча частина під назвою «*Дождик*» (№4), з надзвичайно швидким темпом («*Vivacissimo*»), різноманітним спектром артикуляційних позначок та наявністю дрібних тривалостей; і останньою частиною Дитячої сюїти предстала перед нами «*Постлюдия*» (№5), вона звучить у мажорній тональності, фактура її досить схожа на першу частину циклу, також вона дублює *співучість* котра також присутня в «*Зимней*

дороге». Але відмінність першої та завершальної частинах полягає в відмінності тональності та образності цих частин.

Тобто, можна майже впевнено заявляти що така перемінність темпового плану частин, образності та їх характеру свідчить про те, що певні відносини вплинули на композитора (№1), та через деякий час все вирішилось гарним чином, про що свідчить остання частина сюїти (№5).

Переходячи до розгляду виконавської драматургії першої частини «Зимняя дорога» (№1), слід зауважити ремарку композитора щодо її характеру виконання. Сама фактура частини не представляє собою низку складних виконавських елементів, але слід також зазначити, що для передачі «скорботності», а особливо у низькому регістрі, зазначеного композитором, слід долучатися до певного «підлипання до клавiш», оскільки митець даної сюїти чітко позначив нам артикуляційну примху – «*legatissimo sempre*». Слід переглянути також, серед вищесказаних образних елементів, динамічний план. Якщо подивитись на періодизацію зміни динаміки – можна свідчити про те, що вона знаходиться майже протягом усього твору на одній позиції, і лише кульмінація частини дає змогу динаміці трошки зрости, після чого мелодія гасне до самого кінця з позначкою «*ppp*». І тоді, до складу виконавської драматургії можна долучити і складність передачі динамічного плану частини.

Як і в усіх творах Володимира Зубицького для дітей головними пріоритетами постають: наявність технічно-виконавських можливостей, та вміння передавати образ твору зазначений композитором. Тобто, драматургію Дитячої сюїти №1 зможуть повноцінно виконати передавши образність твору учні юнацького віку, та студенти перших курсів вищих музичних закладів.

Драматургія першої частини досить складна. Саме у першій частині міститься найбільша кількість образних ремарок композитора. Окрім «підлипання клавiш» композитор включає динамічні різновиди на кшталт

«quasi echo» (імітуючи echo), тобто не зважаючи на те що мелодія йде у низькому регістрі, в дуже тихій динаміці, де також нагнітаючим штрихом виконується підголосок – підключається імітація echo. Людина, котра не зв'язана з музичною творчістю може заявити, що ця частина має «містичний» характер.

Отже, сама сюїта приховує в собі певні таємниці композитора, котрі зашифровані під назвами частин дитячої тематики. Фактура даної сюїти з одного боку не викликає труднощів її виконання, але й з іншого, якщо поглиблено аналізувати задум композитора – то це досить складний, образний твір, який певно підходить дорослому виконавцю по рівню виконавських навичок.

Висновки до розділу 3.

Володимиром Зубицьким була писана низка дитячих творів, які виховували у юнаків, котрі їх виконували, певні життєві поняття. Адже вчитель, котрий включав твори для дітей Володимира Зубицького в репертуар свого учня усвідомлював, що для отримання досконалого виконання твору, не тільки з технічно-виконавської сторони, але й і психологічно-образної – прийдеться навчити дитину (юнака) відчувати певні почуття, а це вже перевиховання самої дитини та її індивідуального бачення світу. Також головними пріоритетами для виконання творів Володимира Зубицького постають наявність технічної бази юної виконавця, та наявність емоційної передачі образності.

Як і у кожного композитора, у Володимира Зубицького в його творах прихованні якісь певні образи. Проаналізувавши його Дитячу сюїту можна

стверджувати що композитор запозичував елементи передачі образу у інших композиторів, але розбавляючи все це композиторським письмом притаманним для баяністів-композиторів. Саме поліжанровість, реєстровка та наявність баянно-акордеоних прийомів гри відокремлює композиторське письмо Володимира Зубицького від інших, тим самим роблячи його унікальним.

Поліжанровість, насичена реєстровка та наявність багатой складової баянних прийомів гри приваблювала і приваблює юних виконавців. Перед ними постає великий спектр освоєння нового матеріалу як теоретичного, постановочного та практичного характеру. На перший погляд не складний твір, але приховує в собі багату низку образів, почуттів та переживань, котрі юний виконавець повинен вмісти прийняти та передати слухачеві. Наявність технічних труднощів виховує у виконавців фізичну силу та витримку. Саме остаточне поєднання усіх цих спектрів виховує справжнього музиканта.

Головною метою Володимира Зубицького – виховати у дитини, підлітка, юного виконавця витримку та вміння передавати образність твору у досить юному віці, так само як і дорослі виконавці-професіонали. Він ставить перед дитиною складні завдання, тим самим виховуючи з дитини юного виконавця-професіонала.

ВИСНОВКИ

Розробивши класифікацію творів дитячої тематики у композиторській творчості було виявлено, що існує ціла низка творів дитячої тематики у західно-європейських композиторів. В проміжок часу від XII до XIII століття твори дитячої тематики, та твори написані для дітей здобули повноцінної самостійності, тобто утворили свою самостійну область – семантику «дитячості». На той час вона вже значно набувала популярність, та до котрої активно почали звертатись великі композитори, як до ідеї та музи письма нових творів. Композитори-романтики зробили великий внесок у сферу дитячої творчості.

Змістовність дитячих творів мала властивість доторкнутись не тільки до вуха слухача, алей і до душі. Композитори-романтики мали наміри створити дитячі твори у яких буде закладено сенс так само, як і у творах які були призначені для дорослих виконавців. Й.С.Бах приховував у своїх дитячих творах казку таємничого характеру, котра була вкладена в композицію з любов'ю, яку могли відчути та зрозуміти досить здатні для цього підлітки та діти. Його твори також вважались чудовою програмою для розвитку не менш важливої технічної бази підлітка. Значним вкладом композиторської діяльності до дитячої сфери виділились Карл Черні, котрий написав цілу низку вправ та етюдів для розвитку дитячої технічної складової; Муцціо Клементі, створивши безцінні збірки сонатин та варіацій для дітей, до яких під час навчання звертались тоді і понині. Звертаючись до творчості Р. Шумана було виявлено що його творчість поділяється на дві сфери: сфера ліричного та ігрового напрямку, та сфера образності казковості та фантастики. Саме це все він створим щоб якомога краще втілити дитячу семантику у музичній творчості. А ось К. Дебюссі у своєму «Дитячому куточку», котру він присвятив своїй доньці під час розлуки з нею, впровадив особливу ритміку та джазові елементи. Цьому

всьому послуговувало звернення до американських гостро-ритмованих танців. У своєму «Дитячому куточку» від висміював ці танці. Але дивлячись на загальну веселу тематику сюїти можна стверджувати що створенню її «веселості» послуговували не тільки американські гостро-ритмовані танці, але й відносини між батьком і донькою, котра була музою для творення «Дитячого куточка».

За думкою вчених – епоха романтизму допомогла виявити творцям нові літературні жанри, у яких досить змінений світогляд. Саме явище програмності сприяло конкретизації музичного образу. Це було не останнім кроком композиторів-романтиків, згодом вони впроваджували великий склад оркестру саме у симфонічному жанрі. Даний період дає змогу побачити якою важливою і в той час складною може бути тема дитинства, з проявом її різноманітних рис та образів. Тут слід зазначити, що семантика «Дитячості» - певний психологічний стан, здобувший знаковості в культурі людства.

До дитячої тематики також звертались і звертаються сучасні композитори, а вчасності композитори-баяністи. Їх твори, створені для юнацького виконавства с першого погляду в чомусь схожі з попередниками, але дивлячись на швидкий темпоритм життя та зміни емоційних відносин між людьми можна стверджувати що вони геть різні. Звертаючись конкретно до певного періоду, у яких сфера баянного педагогічного репертуару часто зверталась до жанру сюїта можна побачити великий спектр технічно-виконавських прийомів гри на інструменті. Вимоги до виконавсько-емоційного плану, та образності. Сучасна баянно-акордеона музика швидко приваблює юних виконавців, але перед ними постають дуже складні задачі. Розглядаючи твори написані Володимиром Зубицьким можна побачити багато знахідок у галузі фактури. Твори В. Зубицького вимагали достатньої підготовки юного виконавця, та наявність психологічної адаптації до поставленої образності

твору. Його твори складно назвати творами написаними для дітей, адже задачі виконання твору, поставлені перед юнаком нічим не відрізнялись від задач поставлених у творах написаних для дорослих професійних виконавців, їх відрізняла прозорість фактури. Слід зауважити, що не тільки В.Зубицький писав такі твори, майже все композитори-баяністи тієї сучасності звертались до такого виду письма.

Беручи до уваги конкретно Дитячу сюїту №1 Володимира Зубицького ми можемо побачити весь спектр технічно-виконавських вимог. Порівнюючи навіть першу частину даної сюїти можна запевнити в тому, що в неї є щось запозичене у композиторів-попередників. Але, беручи до уваги ремарки композитора над майже кожним періодом, темповим означенням, та артикуляційними помітками можна стверджувати що вона досить унікальна у своєму роді. Вимога до образності першої частини сюїти насторожує і надає нам сумніви в тому, що це написаний твір для дітей. Але, знаючи особливість письма композитора та наявність програмності частини сумніви розсіваються. Драматургія частини потребує достатньої підготовки від юного виконавця, як і технічної підготовки, так і образної. Отже, дану сюїту зможуть виконувати діти, підлітки з достатнім рівнем підготовки.

Загальним висновком являється те, що дитяча тематика набрала обертів в епоху романтизму, і по сьогоднішній день набирає обертів далі. І колись, і сьогодні дитяча тематика одна й та сама, їх відрізняють лише фактура, образність та наявність технічних складових.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. (Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. О. Філатова. - Одеса, 2005. – 16 с)
2. Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2 т. Т 2 / Б. Л. Яворский. – Москва: «Советский композитор», 1987. – 366 с.
3. Конен В. Д. История зарубежной музыки: учеб. пособ. / Валентина Джозефовна Конен. – 7-е изд. – Москва : Музыка, 1989. – 544 с.
4. Навчальні матеріали онлайн: електронні ресурси в науці, літературі, культурі та освіті: (Історія зарубіжної літератури ХІХ століття) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : http://pidruchniki.com/17770411/literatura/mistetstvo_moda_dobi_romantizmu.
5. Берковський Н. Я. Романтизм в Німеччині / Наум Якович Берковський. – Москва, 1973. – 280 с.
6. Шацкий С. Педагогические сочинения: в 4 т. Т. 4 / С. Шацкий ; под ред. А. Каирова и др. – Москва : Издательство АПН РСФСР, 1985. – 1265 с.
7. Шуман Р. Детские сцены [Электронный ресурс] / Роберт Шуман. – Режим доступа к ресурсу : <https://barucaba.livejournal.com/38238.html>.
8. Чеботаренко О. В. Жанрова програмність у фортепіанній музиці Р. Шумана (на прикладі циклу «Альбом для юнацтва») : типологічний аспект / Ольга Валеріївна Чеботаренко // Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – Вип.143. – С. 94–98.
9. Імпресіонізм у мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : https://bohdan-books.com/upload/data_files/tmp_catalog/978-966-104826-2_mystectvo.pdf.

- 10.** Булкін А. І. Фортепіанний Дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – «Музичне мистецтво» / Арнольд Ілліч Булкін ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 170 с.
- 11.** Копчевский Н. А. «Детский уголок» К. Дебюсси / Николай Александрович Копчевский. – Москва, 1976. – 64 с.
- 12.** Классическая и современная музыка. Возможности использования детских фортепианных сочинений К. Дебюсси и М. Равеля на уроках музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : <http://www.levelmusic.ru/qumUvs-386-4.html>.
- 13.** Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции : автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Александр Валерьевич Чернышов : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2009. – 91 с.
- 14.** Альшванг А. А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение, творчество / Арнольд Александрович Альшванг. – Москва : ОПЗ Государственное музыкальное издательство, 1935. – 95 с.
- 15.** Чорная Е. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные»: сб. науч. ст. – Харк. нац. ун-т искусств имени И. П. Котляревського / Елизавета Черная // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования ; ред. Г. И. Ганзбург. – Харьков : Изд-во ТОВ «С. А. М.», 2013. – Вип.38. – С. 179–191.
- 16.** Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
- 17.** Баренбойм Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – 2-е изд. – Л. : Сов. композ., 1979. – 352 с.
- 18.** Зубицкий В. Д. Диалог о времени и мастерстве / В. Д. Зубицкий, А. А. Семешко. – К. : Асо-opus Publishers, 2003. – 40 с.

19. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне / И. Д. Алексеев– М. : Музгиз, – 1961. – 156 с.
20. Мессиан О. Я отдаю предпочтение ритму... / О. Мессиан, К. Самюэль. – Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 214 – 220.
21. Ю.Н. Хохлов – «Зимний путь» / Ю. Н. Хохлов – ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА – 1967.
22. Гончаров А. Нефольклорні тенденції у баянній творчості В. Зубицького. !!!!!
23. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна: концепція періодизації еволюційних етапів / А. Сташевський // Українське музикознавство. – К., 2002. – Вип. 31. – С. 147–159.
24. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / А. Сташевський // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / [ред.-упоряд. А. Сташевський] – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 115–122.