

**Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича**

Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи

Кафедра музики

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ В МУЗИЧНО -
ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Дипломна робота

Рівень вищої освіти - другий (магістерський)

Виконала:

**студентка 6 курсу, групи 618
спеціальності 025 "Музичне мистецтво"**

Щира Анна-Анастасія Мирославівна

Науковий керівник: канд. псих. наук.,

доц. Бойчук Ірина Ігорівна

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № ____

від " ____ " _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

Чернівці – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У СВІТОВОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	6
1.1. Сутність та зміст поняття «дитяча опера» у мистецтвознавчій літературі.....	6
1.2. Історичні передумови становлення дитячої опери.....	14
1.3. Розвиток дитячої опери на Україні (на прикладі «Кози - Дерези» М. Лисенка, та інших опер).....	24
Висновки до першого розділу.....	35
РОЗДІЛ II. РОЛЬ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ДИТИНИ.....	37
2.1. Місце і роль театральної педагогіки в музично-театральному мистецтві.....	37
2.2. Постановка дитячої опери «Куць» Стефанії Туркевич у місті Чернівці (Україна).....	44
2.3. Особливості сприйняття дитячої опери школярами.....	54
Висновки до другого розділу.....	63
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Актуальність дослідження. В історії музично-театральної культури створення опер для дітей займає відносно невеликий уривок часу (кінець XIX – поч. XXI ст.). Дитячі опери призначені для виконання як самими дітьми, так і дорослими, сприяють зростанню музичної культури підрастаючого покоління, так само як і загальної культури. Також, це посприяло формуванню дітей як зрілої особистості, яка поважає духовні цінності, активно використовує їх у своїх життєвих орієнтирах.

Становлення оперних творів для дітей та їх сприйняття є головними завданнями наукового дослідження. Тому розглянемо дитячі оперні твори, написані такими композиторами як: М. Лисенко, Е. Хумперднік, С. Туркевич. Для аналізу проблеми розглядалися тексти опер, записаних в різні роки, а також наукові роботи музикознавців: Н. Ізуграфова, Н. Андрієвської, М. Бахтіна, О. Кузьміної, Д. Романець та ще багатьох інших науковців.

Водночас, актуальністю дослідження в даній науковій роботі є узагальнення відомостей про дитячий музичний театр та театральну педагогіку. В галузі театрального мистецтва представлені наукові роботи таких вчених: Г. Ісаакяна, О. Іванова, С. Барановської, З. Корогородського, І. Блінкова, О. Руднева. Слід зазначити, що дані наукові роботи вищеназваних авторів, поки що не стали предметом всебічного дослідження в українському гуманітарному знанні та музикознавстві, що і визначає актуальність теми даного дослідження.

Тенденції, що склалися у жанрі опери для дітей, безпосередньо, призначеному для виконання у навчальних закладах та музично-освітніх осередках набувають своєї актуальності у діяльності музикантів-педагогів теперішнього часу.

Таким чином, завдяки постановці дитячої опери «Куць», вдалось створити якісний інноваційний культурний продукт, який прививає дітям

людські цінності через безпосереднє спілкування мовою мистецтв, які задіяні в опері. Завдяки цьому збагатився репертуар українських композиторів дитячих опер, апробується новітній підхід до виховання дітей засобами виразності сучасного музично-театрального мистецтва у синтезі з глибокими українськими традиціями.

Дитяча опера широко використовує народну казку та історичні сюжети, тематично базується на житті народу, музику черпає зі скарбниць фольклору. Точніше, опери мають велике пізнавальне значення, розширюють уявлення дитини про дійсність, яка її оточує та спонукають творити добро та сприяють музично-театральному розвитку.

Отже, дане наукове дослідження має велике значення у формуванні знань, умінь і навичок в музично-театральному мистецтві.

Мета дослідження полягає у визначенні, теоретичному обґрунтуванні особливостей становлення і розвитку дитячої опери в музично-театральному мистецтві.

Для досягнення зазначеної мети передбачено виконання таких основних **завдань дослідження:**

- провести теоретичний аналіз наукових джерел для висвітлення проблеми становлення та розвитку дитячої опери в музично-театральному мистецтві;
- охарактеризувати сутність та зміст поняття «дитяча опера»;
- дослідити історичні передумови становлення дитячої опери;
- узагальнити відомості про розвиток дитячої опери в музично-театральному мистецтві;
- визначити місце і роль театральної педагогіки в музичному мистецтві;
- представити опис першої постановки дитячої опери «Куць» С. Туркевич в Чернівцях;
- проаналізувати особливості сприйняття дитячої опери школярами.

Об'єкт дослідження – становлення та розвиток дитячої опери в музично-театральному мистецтві.

Предмет дослідження – умови становлення музично-театрального мистецтва та його вплив на емоційний розвиток дитини.

Методами дослідження дипломної роботи є *теоретичні* – аналіз мистецтвознавчої, психолого- педагогічної та науково-методичної літератури з проблеми дослідження; *емпіричні* – методи збору інформації (спостереження та аналіз сприйняття дітьми постановки опери)

Експериментальна база дослідження: кафедра музики, факультету педагогіки, психології та соціальної роботи ЧНУ імені Юрія Федьковича.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше представлений розгляд всіх історичних, теоретичних та психологічних аспектів, опис та аналіз дитячої опери «Куць» С. Туркевич, світова прем'єра якої відбувалася в Чернівецькій обласній філармонії імені Д. Гнатюка.

Практичне значення дослідження. Матеріали роботи можуть бути використані в теоретичних курсах з «Історії музики», «Музичної літератури», «Історії української музичної культури», «Музичної культурології» у позанавчальній діяльності студентів.

Апробація результатів наукового дослідження.

Основні положення і результати наукового дослідження апробувалися під час роботи зі студентами кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича протягом 2020-2021 року; доповідалися на студентській конференції кафедри музики (20-21 квітня 2021 року) і увійшли до збірника матеріалів студентської науково-практичної конференції за 2020/2021 н.р.

Структура роботи складається із вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи – 82 сторінки.

РОЗДІЛ І

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ У СВІТОВОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Сутність та зміст поняття «дитяча опера» у мистецтвознавчій літературі

Дитяча опера – це унікальне явище музично-театрального мистецтва. Проблематика теорії жанру - одна з найважливіших в літературознавстві та мистецтвознавстві. Умови побутування жанру, його еволюція, існування в рамках синтетичних явищ або в своєму самостійному вигляді, основні жанри і ті, які знаходяться на периферії дослідницької думки, - ці та інші вектори вивчення жанру завжди залишаються актуальними [75].

Дитяча опера - це складний театрально-музичний твір. Для того, щоб втілити її виконання на професійній сцені до роботи залучаються: оркестр, хор, співаки, хореографи. Опера - це один із видів мистецтва, де яскраво можна побачити взаємодію різних видів творчості: музику і літературу, хореографію та вокал, акторську майстерність та мистецтво живопису і декорації. Отож, опера - це театральний синтез мистецтв, які в процесі постановки стають одним цілим, доповнюючи та розкриваючи творчі грані одне одного. Текст музики - це основа для фантазії режисера-постановника, щоб якомога яскравіше та змістовніше розкрити образний зміст твору та задум композитора. А далі, актори, вокалісти, хореографи, втілюючи режисерський задум на сцені, вже і через власне "Я", тобто стаючи співавтором творчого задуму, ще багатогранніше розкривають художньо-образні можливості тексту музики.

Актуальність проблематики, що піднімається в тій чи іншій опері, є потужним засобом формування особистості, пробуджує в глядачеві важливі, на сьогоднішній день, почуття і думки. А музика твору допомагає вивести уяву та фантазію глядача за межі зображуваного на сцені, та навіть індивідуальний

для кожного, асоціативний ряд зображуваного. Проте основою впливу на маленького глядача є майстерність актора, тобто дія та гра актора на сцені - оскільки першочергово сприймаються візуальні образи та почуте зі сцени. Зображувальна видовищність - це прямий і точний вплив на зір та слух маленького глядача, що в перспективі дає хороші навички в розвитку уваги, фантазії, пам'яті, вмінні копіювати та повторювати побачене і почуте.

Жанр, на думку Н.Ізуграфовой, відокремився від дорослої опери. Передумови його зародження ,дослідниця, бачить в середині XVII – початку XIX століть. Розвиток дитячої опери належить до епохи романтизму (зокрема, казково-фантастична опера). Також авторка, називає важливі приклади на шляху формування дитячої опери як самостійний жанр : дитячі хорові епізоди з опер «Пікова дама» П.І. Чайковського, «Фауст» Ш. Гуно, «Турандот», «Тоска» Дж. Пуччіні [27].

В дисертації Романець Дарії пропонується ще одне визначення дитячої опери. Дитяча опера, на думку авторки, - це є «різновид класичної опери з тематикою, призначеною для дитячого віку ,але розрахованою на професійне виконання [55;3].

Необхідно додати, що *дитяча опера має такі основні характерні риси:*

- 1) казковий сюжет з включенням картин природи і персонажів тваринного світу;
- 2) яскравий мелодико-ритмічний малюнок музичного матеріалу (пісня, марш, танець);
- 3) опера базується на фольклорних сюжетах;
- 4) наявність лейттем кожного персонажу;
- 5) наскрізний розвиток;
- 6) музична форма(здебільшого рондо чи варіації)
- 7) тема національних свят;
- 8) епосна тематика;
- 9) основа європейських класичних традицій (XIXст.)

10) камерний характер твору;

11) важливе джерело і засіб морального та естетичного виховання школярів;

12) формування інтересу до власних здібностей.

Зазначена важлива роль дитячої опери в українському обрядовому фольклорі, в тому числі і календарному, що формувалася протягом багатьох століть, на наш погляд, знайшла свою роль, і в оригінальній задумі М.Лисенка «Зима і весна, або Снігова Краля», який можна розглядати на рівні залучення до українсько-слов'янської міфології і її архетипових образів.

Тема дитинства на рубежі XIX – XX століть об'єднала творчі особистості українських педагогів, музикантів, поетів, письменників і художників. Тому завдяки синтезу мистецтв, активної співпраці представників культури, педагогіки між собою, потужній стимул для розвитку отримали мистецтво ілюстрації, пісень та хорів для дитячих голосів та жанр дитячої опери [44; 81].

У середині-кінці XIX століття зростання інтересу до дитячих хорів у оперних, симфонічних та ораторських починаннях Фелікса Мендельсона, Гектора Берліоза, Жоржа Бізе та Джакомо Пуччіні (серед інших) зробило дитячі голоси незамінними у багатьох оперних та симфонічних творах вистави. Хоча часто вокальні партії, написані для молодіжних ансамблів, порівняно просто розглядалися в ширшому контексті кожного твору, дитячий хор став звуковим маркером певного типу надії та невинності, який швидко втрачався у серії швидких промислових революцій, що розширювалися капіталізм і зростаюче розмежування між багатими та бідними, які, найчастіше, приводять дітей у неблагополучних сім'ях до робочого будинку чи на фабрику, а не до школи.

У 1846 р., коли дитячі голоси прославляли глядачів «Підніміть очі в гори, звідки приходить допомога» у першій виставі «Іллі» Мендельсона, діти все частіше працювали на млинах і шахтах, а діти до 15 років складали 18-25%

зайнятого населення в Європі та Великобританії (США не відстають). Коли діти стали професіоналами, їхні голоси стали свідчити про юнацьку надію, яка швидко потонула у промислово розвиненому ландшафті [85].

Дитяча опера заявила про себе в кінці XIX століття, але своїм корінням заходить в далеке минуле. Н. Ізуграфова, до прикладу, відзначає, що «передумови зародження дитячої опери з'явилися ще у середині XVII – початку XIX століть і при поетапному розвитку досягли найбільшого масштабу в романтичній опері, перш за все, звичайно, її казково – фантастичній різновидності» [27; 25-26].

Тенденцією сучасного музикознавства у вивченні даного жанру стає розширення уявлень про феномен дитячої опери. Наприклад, одним з явищ є опозиція «дитина-виконавець» – «дитина-глядач». З іншого боку, термін «дитяча опера» в теперішній час застосовується і в тій сфері, де представники підростаючого покоління виступають в якості композиторів. В творчій спадщині відомі такі твори як: В.О. Моцарт («Аполлон і Гіацинт», С. Прокоф'єв («Велетень», «На пустельних островах») та інші. В сучасній театральній практиці популярні опуси, які створені самими дітьми [21; 13].

Дитяча опера багато в чому формувалась на основі оперної традиції XIX століття, особливо її казкові різновиди. «Принцип зіставлення реального і фантастичного світу, епічно-розповідний спосіб викладу сюжету, підкреслена барвистість і опуклість музичної мови, особливо в характеристиці фантастичних персонажів – всі ці якості «дорослої» казкової опери проявляються і в дитячій (відповідно, в більш мініатюрних масштабах). Важливою стороною дитячої казки стає моралізування» [64; 169], яке і виявляє духовно-етичну сутність даного жанру.

Одним із засновників дитячої опери в Європі, зазвичай, вважають німецького композитора Енгельберта Гумпердніка, який написав «Гензель і Гретель» у 1893 році. Попри те, що на час її створення існувала вже дитяча опера «Коза-дереза» М. Лисенко. Причина такої ситуації через заборону

держави на друкування та оприлюднення музичної казки, тому що вона була написана українською мовою. Таким чином М. Лисенко створив перші зразки цього жанру, в яких були закладені не тільки основи даної жанрової сфери, але і частково визначені шляхи подальшого розвитку музично-театрального мистецтва для дітей.

«Музична мова дитячих опер композитора глибоко народна, вирізняється простотою і ясністю, художньою визначеністю виражальних засобів. Не вдаючись до безпосередньо цитування фольклорних джерел, композитор характерними поспівками, інтонаційно-ритмічними зворотами, поліфонічними прийомами, ладовим строєм української ліричної пісні, думи, танцювальної пісенності, тонко розкриває характер героїв» [44; 82].

За словами О. Кузьміної, дитяча опера ділиться на два терміни: «дитяча опера» та «опера для дітей». Відмінність їх у виконавському складі, віком слухачької аудиторії та місці постановки. Також їх розрізняють за жанровими ознаками, змістом опери та співвідношенням музики [36]. Наприклад, в опері «Куць» С.Туркевич діти виступають поруч з професійними музикантами. Також є 2 склади – дитячий і мішаний (дитячий та дорослий). Фактологічний матеріал свідчить про те, що дитяча опера має в своїй основі дидактичну спрямованість. Наприклад, опера Б. Бріттена «Маленький сажотрус або Давайте ставити оперу»: в дію втягується зал – маленькі глядачі репетирують і співають спеціальну «Пісню для публіки». Опера Мінькова «Чарівна музика» (2005) дає можливість слухачам познайомитись з оперною термінологією, співочими голосами; вчить як слухати музику в театрі, і також закликає публіку до спільного з артистами виконавства [75].

Жанр дитячої опери універсальний в тому, що тут задіяні професійні виконавці, так і юні музиканти. Існує маса дорослих театрів та музичних залів, в яких ставляться дитячі опери та вистави. Наприклад, дитячі опери: «Коза – дереза» М. Лисенка – Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. О.Кобилянської, «Куць» С. Туркевич -

Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка, «Серце Оксани» С.Туркевич – Львівська національна філармонія ім. М. Скорика та інші.

Також існують театри дитячої опери з професійними виконавцями – дітьми: Оперний театр дітей ім.Г.Вишневської, експериментальний дитячий музичний театр в Москві (створений на базі школи ім. Гнесіних), Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, у Віденському оперному театрі працює оперна школа для дітей з 8 до 14 років. Також, для залучення інтересу юного, підростаючого покоління, азербайджанський композитор Сардар Фарадж, використовуючи сучасні естрадні музичні ритми, створює дитячу рок-оперу. Для сюжету композитор бере однойменну казку у віршах азербайджанського поета М. Мушвіга «Шенгюль, Шюнгюль, Менгюль». Це рок-опера була поставлена на сцені Державного Театру Юного Глядача (ТЮГ) в 2000-му році. Під час шкільних канікул діти із задоволенням відвідують ТЮГ. Казковий текст, різноманітні ритми і хороша постановка - все це разом представляє першу національну дитячу рок-оперу [2].

Г. Карась комплексно розглядає музичну культуру української діаспори в контексті ХХ століття, в одному із підрозділів приділяє увагу дитячій опері. На підставі аналізу клавирів українських композиторів, які писали дитячі опери В. Безкоровайного («Казка про Червону Шапочку» 1960 р.), Е. Звоздецького, Б. Левітського, С. Туркевич («Цар Ох або Серце Оксани» 1960, «Куць», «Яринний городчик» 1969), В. Сидоренка вона виділяє таку типологію жанру: «казкова опера з яскраво вираженими національними мотивами і казково-фантастичні опери» [32; 632]. Дані оперні твори наділені індивідуальним композиторським стилем, які органічно поєднанні з українською народною творчістю. Також, важливим є те, що Стефанія Туркевич створила новий синтетичний жанр – дитяча опера-балет [32; 635].

Дослідниця дитячої опери Т. Квірікадзе, пропонує шість різновидів дитячої опери: 1) лірична опера-казка; 2) опера-алегорія; 3) лірична опера-

феєрія; 4) опера-драма; 5) опера-байка; 6) комічна народна опера-казка [34; 21].

З вище переліченого, автор О. Єрмаков узагальнює три види дитячої опери:

1) музична казка – велика роль драматичного компонента, музичний елемент доданий у відносно малому об'ємі.

2) музична драма – наскрізна музична дія, наявність лейтмотивної системи, стійкість музичних характеристик героїв, закріплення тональних планів.

3) музично-сценічна гра – твори з переважаючою сценічною складовою, рівень драматичної інтриги знижений (або може бути взагалі відсутньою), музика дещо спрощена, панує стихія гри-імпровізації [21; 21-22].

Не менш важливим у дослідженні О. Єрмакова є те, що автор виділяє «аналог класичного протопиту» і «дитячу оперу малої форми». Під першим поняттям дослідник має на увазі твори, для яких характерні наявність цілісної драматургічної концепції, послідовне використання техніки лейтмотивів, чітко побудовані тональні плани. Другий термін автор називає «досить умовним». «Воно виявляє, - пояснює він, - загальну тенденцію до зменшення часових масштабів, до спрощення основних компонентів оперного організму в творах, розрахованих на молодший вік юних артистів». Специфічні риси цих творів такі: включення в композицію розмовних вставок (монологів, діалогів), застосування упродовж усього твору єдиної структури [21; 20].

Опера для дітей-слухачів реалізується колективом професійних музикантів на великих театральних сценах. Як пише А. Сохор, «жанри в абсолютному чистому вигляді практично не зустрічаються» [65; 245].

В дисертації О.Кузьміної пропонується узагальнити дані терміни: «до опери для дітей-виконавців відноситься будь-який музично-театральний твір, що відповідає віку дитини, активною роллю музично-сценічної драматургії та естетико-дидактичною складовою» [38; 64].

Відповідно даний тип можна маркувати як «опера для дітей – слухачів. Тобто між ними немає чіткої межі. За словами О. Кузьміної: «Приміром, дитячий колектив може заспівати оперу на сцені театру в рамках фестивального показу; навпаки, частина професійної оперної трупи у супроводі ансамблю чи навіть фортепіано дає виставу не в театрі, а в школі, як частину освітніх програм» [38; 64]. Важливо відзначити, що дисертації Олександри Кузьміної йде мова про те, що «поєднання театрального елементу зі співом для дітей виконавців є вираженням їхнього внутрішнього єства». Так само, як для дітей – слухачів дане поєднання зберігає свою актуальність. Тому що, дитина порівнює себе з героями дитячої опери, безпосередньо бере уявну участь у виставі, запам'ятовує музичні номери та репліки які їй відгукнулись. Авторка підсумовує вище сказане так: «дитяча опера в своєму розмаїтті можливостей та її жанрових різновидів заповнює відповідну нішу в соціально – культурному та психологічному просторі сучасного світу».

З часом до жанру «дитяча опера» почали розвивати українські та зарубіжні композитори: К. Стеценко («Івасик- Телесик», «Лисичка, Котик і Півник»), В. Сокальський («Ріпка» 1900 р.), Ц.А. Кюї («Сніговий богатир» 1906р., «Червона шапочка» 1911р., «Кіт в чоботях» 1912р. «Іван-дурник» 1913р.), Б.В. Асаф'єва «Попелюшка» 1906 р., «Снігова королева» 1910 р., С. Туркевич-Лукіянович («Цар Ох або Серце Оксани»1960, «Куць», «Яринний городчик»1969), В.Садовський («Ведмежа порада» 1968, також здійснив постановки дитячих опер «Коза-дереза» М. Лисенка, «Лісова царівна» В. Овчаренка (1969), П. Хімндеміт «Ми будуємо місто» 1930р., Б.Бріттен «Маленький трубочист або давайте ставити оперу» 1949р., «Ноїв ковчег» 1958р., «Чарівна шапочка» В. Безкоровайного (1970) Є. Гвоздецький, В. Довженко («Пригоди Зайця» 1982р.), А. Філіпенко («У зеленому саду» 1967р.), Є. Мандичевський (перша дитяча оперета «Маскарад у ніч святого Миколи», М.Леонтович («На русалчин Великдень» 1977р.), Ю.Рожавська («Казка про загублений час» 1968р.), Б.-Ю. Янівський («Царівна жаба»1890р.), О. Костін

(«Золоторогий олень» 1982р.), О. Білаш «Буратіно» 1988р., Т. Ярова «Іменини з пригодами» (за казкою Чуковського «Муха-Цохотуха» 1988р.), М. Стецюн «Коли звірі ще говорили» 1993, І. Щербаков «Пастка для відьми» 1997р. (лібрето Г. Конькової, за народною казкою), М. Завалішина «Коли є друзі» (1966, за казкою Н. Забіли «Коли зійде місяць»), Д. Клебанов «Лелеченя», В. Шаповаленко «Королева-зубна щітка» 1968р., Б. Алексєєнко «Марійка-Розгубійка» 1971р., Б. Фільц «Лісова школа» 2012р.

Узальнюючи розвиток дитячої опери з кінця XIX до XXI століття музичний супровід базується на мелодіях, які легко запам'ятовуються. Також стильовою особливістю є те, що в написанні мелодії спеціально враховуються виконавські можливості дітей – діапазон голосу, вік, хорова підготовка, характер дитини.

1.2. Історичні передумови становлення дитячої опери

Hausmusik або домашнє музикування, «розшифровуючи дане словосполучення Г. Буш-Зальмен акцентує увагу на його двокореневій природі, де слово «дім» рівнозначне з місцем проживання, а слово «музика» може тлумачитися і як музичні вправи, і як твір . призначена для виконання вдома» [79; 229].

«Вперше, згадка про Hausmusik, відноситься до XV століття (1605 р.), але проведення зборів, які супроводжувались спільним виконанням музики відноситься ще до епохи високого Середньовіччя» [78; 338]. На початку XVI ст. почали з'являтися твори, написані спеціально для дітей, а не адаптації дорослих книг, наближених до дитячого рівнем сприйняття, як це було раніше. У другій половині XVI ст. в дитячих книгах вже містилися вірші, статті, матеріали пізнавально-розвиваючого характеру. А вже в XVII ст. відбулося відділення дитячої літератури від літератури навчальної.

У середньовічній Західній Європі, де театральна спадщина була значно переосмислена в контексті духовних установок християнської культури, дитячий музичний театр розвивався переважно в руслі церковного мистецтва. У IX та XIII століттях у Католицькій церкві священнослужителі з дітьми виконували перед вівтарем латинські літургійні твори. «У XIV-XV століттях у світському середовищі діти демонстрували музичні виступи під час придворних урочистих подій, маскарадної ходи та народних вистав» [8; 43].

Досліджуючи особливості заломлення дитячої теми у європейській культурі різних епох, Д. І. Мамичева констатує, що «церковна традиція інтерпретації дитинства створює ідеалізований образ дитини без вказівки на його вік, соціальне походження, задатки. Але, разом з тим, вона вперше формує почуття відповідальності батьків за дітей, укладену, перш за все, в обов'язки виховувати дитину відповідно до закону Божому, піклуватися про його духовному зростанні і спасіння душі» [43; 22].

В епоху Відродження західноєвропейське мистецтво звернулося до традицій античного театру. «Античною установкою, що пронизує дитячий музичний театр, є естетика, видовища, що складаються з умовних позицій і жестів-символів. Дитячий музичний театр тут представлений як жива чуттєва матеріальна реальність. Основою середньовічного музичного театру є вистави, які мають своєї установкою розвиватися головним чином в руслі церковного мистецтва. Музичний театр цього періоду носить виключно смисловий і трансцендентальний характер.

«Сучасний дитячий музичний театр має різні форми музично-театрального функціонування, які виходять із установки нескінченності матеріального світу і різноманіття партитурних побудов. Конструктивну роль в історії розвитку дитячого музичного театру, очевидно, зіграє синергетичний підхід, що дозволяє виявити закономірності процесів організації нових музично-драматичних структур в театральній системі» [8; 45].

Особливостями тематичних дитячих вистав стала гуманістична спрямованість, антропоцентризм, віра в безмежні можливості людини. З'являється багато театральних течій і шкіл. «Одним з найважливіших етапів розвитку дитячої музичної-театральної творчості став англійський аматорський театр XVI століття. В цей час всі вистави були насичені музикою, словесний текст лише скріплював музичний матеріал» [8; 43]. Аж до другої половини XVIII століття музика в дитячих спектаклях мала лише загальний зв'язок з змістом п'єси і могла бути перенесена з однієї вистави в іншу.

Прослідковуючи історичний розвиток домашнього музикування, музикознавці відзначають поступове її витіснення в XVII – XVIII столітті розвитком світського камерного музикування [79; 390, 80; 67]. Також в цей час відбувається зростання проведення публічних концертів, відкриття концертних залів, оперних театрів і це сприяє поступовій професіоналізації музичного мистецтва. Л. Фішнер бачить відмінності між цими двома формами функціонування музики в ступені змістовної і технічної складності творів. На думку, німецького вченого, духовна складова домашньої музики відсувала на другий план саме прагнення досягти технічної досконалості, оскільки ідеї єднання друзів, створенням затишної домашньої атмосфери визначали своєрідний генофонд аматорського музикування, прикріплений з другої половини XVIII століття виданнями духовних піснеспівів та християнської повсякденної домашньої музики [79; 230].

Проте, в кінці XVIII століття «аматор і музикант отримав особливий статус поряд з віртуозом, і «напівпублічне» музикування стало одним з найулюблених розважальних заходів з високими претензіями» [79; 231]. Епоха раннього романтизму не завадила злету Hausmusik в новому культурному середовищі, оскільки вона співзвучна з багатьма естетичними постулатами(концепціями) романтизму, а також з духовно-естетичним установками бідермаєра.

В кінці XIX століття дитяча психологія почала шукати відповіді на питання, як вчити і виховувати дітей і як їх розуміти. «Дитинство - період активного соціального «розгортання зростаючої людини», його особистісного «визрівання», яке протікає при безпосередній участі взаємодії з ним дорослого. В процесі взаємодії зі світом і людьми здійснюється «стикування» двох основних потреб дитини, в яких реалізується основний план його саморозвитку. Це потреба в самореалізації як прояві і затвердження себе серед оточуючих і потреба в соціалізації як можливості «вписатися» в світ, знайти в ньому власне місце. Процес поступового входження дитини в світ конкретних соціальних зв'язків і його освоєння отримав назву соціалізації, що означає усвідомлення, освоєння («привласнення») дитиною соціокультурних досягнень суспільства і забезпечує індивідуалізацію, так як тільки в громадських контактах, діалозі, в «пробі» себе в соціальному, в самовизначенні в соціокультурному просторі і відбувається рефлексія, розвивається самосвідомість» [18; 16].

З іншого боку, в тлумаченні теми дитинства в дану епоху на одне з перших місць виходить духовно-семантична складова теми сім'ї та сімейного виховання. Дитина в рамках подібної концепції вже мислиться як член сім'ї і суб'єкт виховання. Родині і сполученої з нею культурі побуту, повсякденності держава приділяє величезну увагу, що в кінцевому підсумку складе одну з парадигмальних основ мистецтва бідермаєра, поетика якого багато в чому визначила також і жанрово-стильову специфіку дитячої опери XIX - початку XX ст., в тому числі і в української, російської та німецької культурно-історичної традиції.

На початку XIX століття саме в епоху бідермаєра тема дитинства набула самостійного значення і трактувалося в німецькій культурі як прелюдія до дорослого життя. Дитина стала об'єктом пізнання, і в цій іпостасі постав як індивідуальність. Фокус уваги дорослих, головним чином, зосереджувався на його вихованні і навчанні. Разом з тим, за уявною простотою, простим

сюжетом творів даного стилю і їх героїв ховається духовна підоснова їх дій, вчинків і ставлення до світу, влучно охарактеризованого А. Кантором, як «побут, пронизаний релігійністю. [71; 22-23].

Всі компоненти тріади «композитор-виконавець-слухач» своєрідно втілюються в дитячих оперних творах, визначаючи в кожному випадку той чи інший «статус» дитини. «Дитяча опера, незважаючи на свою уявну простоту, формувалась під впливом декількох соціокультурних чинників, які вступали у взаємодію між собою, внаслідок чого від кристалізувався оригінальний жанр з характерними для нього рисами. Як і його «дорослий» праобраз, він накопичив на сьогоднішній день величезну кількість зразків, продовжує видозмінюватись та розвиватись відповідно до вимог часу. Активна композиторська практика стимулює з'явитися дослідницьким працям, присвяченим різним аспектам цього музично-театрального феномену [38; 41].

Подібного роду духовна позиція, відповідно, породжує і творчий метод бідермаєра, який закладений для «великих» духовно значущих тем «малими» засобами вираження.

Ще однією суттєвою якістю бідермаєра стало тяжіння до повсюдного музикування. «Tafelklavier» (маленьке дешеве «столове фортепіано») став неодмінним атрибутом скромної бюргерської вітальні. Своєрідним відлунням успадкування даної традиції в російській музиці стає поява «Дитячого альбому» П. І. Чайковського. Жодне сімейство в епоху бідермаєра не обходилося без фортепіано – невід'ємної частини домашнього інтер'єру, пов'язаної з домашнім музикуванням. Такі вечори відбивали зростаючі культурні інтереси середнього класу в літературі, танцях, поезії, музики.

Специфіка бідермаєра знайшла відображення не тільки в літературі, живописі, а й в музичній культурі означеного періоду і його репрезентантів - Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Монюшко, І. Гуммеля, І. Мошелеса і ін. «Бідермаєр отримав найбільш яскраве вираження в сфері образотворчого, прикладного мистецтва, дизайну та літератури. Певна складність його дефініцій як явища

художньої культури обумовлена також різноманітністю його стильових оцінок, що народжувалися в співвіднесеності з іншими складовими європейського історико-культурного процесу першої половини XIX ст. Бідермаєр розглядається як «ранній реалізм», «постромантизм» або як перехідний етап між власне романтизмом і реалізмом. Він розцінюється як «...близьке дійсності, «справедливе», але скромне за масштабами мистецтво» [47; 315].

Глибина фіксації «великих», духовно значущих тем «малими» засобами вираження - все це в сукупності пізніше зробило істотний вплив і на інші жанрові сфери музичної творчості, в тому числі і на музичний театр. Синтезування ж морально етичного підходу до теми дитинства з поетикою музичного театру і його виховним потенціалом в кінцевому підсумку породили власне, дитячий музичний театр, котрий репрезентував вже в другій половині XIX ст. творчість Е. Хумпердінка, а також М. Лисенка. Творчість останнього з названих авторів при всій різноманітності його жанрово стильових установок, виявляє також і ґрунтовий зв'язок з традиціями бідермаєра в його українському національному тлумаченні.

Позначені раніше коло образів і тем мистецтва бідермаєра виявляється дивним чином співвідносяться і з віковими архетипами і духовними засадами української нації і культури, в рамках якої культ сімейності, кордоцентризм, особливого роду значимість гармонії людини і природи є одним з істотних місць. Тому не випадково, зі спостереження О. Муравський, «Українська культура двох останніх століть також демонструє широкий спектр її взаємодії зі стилістикою бідермаєра. Базисом подібного контакту є факт політичної приналежності західної частини України до Австрії та їх культурні контакти. Деякі аспекти стильової специфіки бідермаєра висвітлені в музично-історичних дослідженнях Б. Кудрика, В. Витвицького, в «Історії української літератури» Д. Чижевського, а також в роботах І. Панькевича. Ряд дослідників останніх десятиліть (З. Жмуркевич, Т. Дубровний, В. Конончук) акцентують

увагу на сфері популярного домашнього музикування як найбільш показовою формі прояви бідермаєра, що репрезентує його «тривіальний» напрям» [47; 226].

Особливість цього напрямку полягала в його етичній властивості - природності і, відповідно, абсолютній широті, привабливій простоті, доступних для всіх і кожного. Поряд з прекрасними прикладами живопису з цього часу збереглося безліч чарівних дрібничок, виконаних невідомими авторами, незначних з художньої точки зору. Якраз вони нам дають можливість уявити світ бідермаєра, тематика якого проглядається і в сюжетах дитячих фортепіанних альбомів російських композиторів.

Із закінченням епохи романтизму традиція музикування в колі сім'ї та у світських салонах не зникла, вона лише зазнала зміни і збереглась до початку Першої світової війни. Популярністю користувалися, як суто музичні вечори, так і театралізовані вистави, часто з музичними номерами, виконані силами дітей. Про повсюдне використання такої практики свідчать факти створення опери для дітей на замовлення. Зокрема, М. Іпполітов-Іванов, згадуючи роки свого студентства, пише про створення опери «На вінок Пушкіну», написаної на прохання Юлії Абазы (салонна співачка). Сюжет її полягав у наступному: «Діти, бажаючи прикрасити бюст Пушкіна квітами і зеленню, відправляються по секрету від няньок в ліс, де їх застає ніч. Починаються нічні страхи. З'являється лісовик, який заводить їх у нетрі лісу, там з'являються всякі жахи: русалки, рогаті чудовиська, і тільки під ранок їх знаходять» [83; 29]. Опера представляє собою цілком закінчений твір, що містить сольні номери, хори і балет. Була успішно поставлена за участі дітей і пройшла в домашньому колі кілька разів. Датується опус, згідно М. Іпполитову-Іванову, не пізніше зими 1880-1881 рр.

Також про популярність постановок такого роду дозволяє говорити наведені в спогадах Н. Обухової спогади про її дитинство: «Взимку, звичайно на Різдво крім ялинки, влаштовували живі картини, ставили дитячі вистави і

розігравали шаради. Звичайно грали одноактні п'єси (або водевілі), довго репетирували, добре вивчали ролі, причому робили все самі: вішали завісу, майстрували декорації, шили з різних ганчірок костюми. Декорації були вельми примітивні, наприклад, мітла з накинутим білим простирадлом повинна була зображати дерево, яке вкрите снігом, і т.д.» [49; 37].

Відзначимо, що при всіх наступних трансформаціях тлумачення теми дитинства в європейській культурі, її духовно-християнський базис, так чи інакше, знайде відкладення в різних жанрових сферах, в тому числі і в дитячій опері, представленої у творчості класикою української музики.

Зразки дитячого музичного театру М. Лисенка, К. Стеценка та їхніх сучасників і послідовників, так чи інакше, демонструють значиму роль духовно-повчальної якості, переломленого і через апелювання до християнського церковного календаря і морально-етичним ідеалам християнського поведінкового стереотипу і т. д. Дуже суттєва її роль і в німецькій музично-історичній традиції середини і другої половини XIX ст. і, перш за все, в творчості Е. Хумпердінка, що стояв біля витоків дитячого музичного театру, класикою якого по праву вважається «Гензель і Гретель».

Осмислення сутності образу дитинства, дитини незмінно призводить до ідеї про способи повчання, освіти дитини, висуває дидактичні, просвітницькі завдання. Особливо ці процеси активізуються в XVII - XIX ст. Істотну роль в цьому відіграє дитячий музичний театр, який виявляє і активізує творче начало дитини, як на рівні учасника вистави, так і слухача-глядача, оскільки продукування «людини-творця», відкритого для всіх інновацій та орієнтованого на творчий пошук у всіх видах діяльності складає необхідна умова для подальшого розвитку культури. «У цьому контексті надзвичайно значущою стає проблема театральної творчості в культурі дитинства» [3; 3].

Тому, на популяризацію і формування жанру впливала, існуюча в навчальних закладах того часу, театральна практика, яка заповнювала

позаурочний час дітей. Театральна практика сприяла кращому засвоєнню обов'язкового тоді предмету грецької мови, більш глибокому ознайомленню з національною літературою. Також, в сільських школах, як пише Е. Слуцька «ставилися вистави, засновані на казковому матеріалі, або, що частіше, за п'єсами написаним самим учителем і служили дидактичним та морально-виховним цілям» [62; 16].

«Про дитячу оперу у XX столітті можна сказати, що вона залишається популярною та і надалі набуває розвитку, попри проблеми у зв'язку з оновленою системою музичної мови даного століття. Відбувалися пошуки композиторами нових форм оперного висловлювання, оновлення жанрових різновидів, пошуку композиційно-драматургічного рішення в синтезі з іншими музично-театральними та інструментальними жанрами» [23; 41].

Друга половина XX століття принесла в дитячий музичний спектакль свіжий струмінь поновлення тематики, виразних засобів, а також жанрові відкриття. Музичні театри намагаються збагатити репертуар казковими сюжетами, близькими до сучасності [8; 44].

В 60-і роки XX століття виникає нова різновидність даного жанру – мюзикл для дітей. Найактивніше цей жанр виявився затребуваним в дитячих і молодіжних театрах. Безпосередньо для: оновлення театральної образності, включення пластики, поєднання симфонічної музики з естрадною, підключення естрадного співу в сам процес дії. Також важливою відмінною особливістю вважається видовищні ефекти та хореографічні композиції. Подібний роду синтез сприяв посиленню контакту з глядачем. Тобто, опера – це музично-драматичний твір, в якому вокал є головною жанровою ознакою, а мюзикл – це синтез вокалу, діалогів, хореографії та видовищних ефектів [73].

Жанр дитячої опери – унікальне явище музичного мистецтва. Довгий час цей феномен залишався на периферії вітчизняного музикознавства.

Н. Ізуграфова вважає, що «до дитячої опери, тобто, до жанрової форми опери, повністю заснованої на семантиці дитячості, відносяться тільки два різновиди

опери: опера для дітей від 2 до 12 років і опера, яка виконується самими дітьми» [50; 1].

З другої половини XX – початку XXI століття накопичується багато різнопланових творів, активізувалася практика постановок аматорськими та професійними колективами. Постійно зростаюча кількість нових зразків стимулювала появу спеціальних каталогів, що полегшують орієнтування в просторі дитячої опери. Серед них - видання з коментарями, які представляють велику цінність для дослідників-музикантів, педагогів - музикознавців і керівників музично-драматичних студій. Перші спроби систематизувати композиторські досягнення в даній сфері належить М. Бахтіну. Автор надає в ній загальну характеристику доступного до 1915 року музичного матеріалу дитячих опер, відомих на той момент, і коментує кожний з творів, виходячи з таких критеріїв:

- 1) можливість дитячого виконання;
- 2) художня цілісність матеріалу[5; 3].

Всього композитор розглянув близько 50 дитячих опер. Таким чином, дитяча опера сформувалася на основі традицій домашніх і шкільних ранків, перенісши на професійну сцену елементи аматорського театру. Акцентуючи не стільки видовищний початок, а скільки можливість участі, вистави яка виконувала функцію виховання підростаючого покоління. Базування на принципах класичної опери, що виявляється в особливостях композиції, так і музичної мови, дозволило новому жанру досить швидко і міцно зайняти високе положення в ієрархії музично-театральних вистав, надаючи подальший розвиток дитячої опери.

Виходячи зі сказаного вище, можна говорити про три типи історичного розвитку музичного театру: античному, середньовічному і сучасному. Кожен з цих театрів має свою міфологему, практику і логічний метод осмислення культурно-історичних реалій минулого і сучасності. Таким чином, кожен тип музичного театру відрізняється характерними особливостями, залежними від

діалектичного злиття в єдине ціле результатів музично-театрального досвіду і філософськи продуманої системи, осмислюється цей досвід.

1.3. Розвиток дитячої опери на Україні (на прикладі «Кози - Дерези» М. Лисенка, та інших опер)

Згідно з твердженням А. Стрижакова, Н. Заглада, як видатний етнограф: «...виявила і описала широке коло різноманітних явищ з дитячого життя 20–30-х років ХХ ст. на Україні, показала роль і місце дітей у родині, у громадському і господарському житті, що дало їй змогу говорити про побут селянської дитини як про окрему ділянку народного побуту. На думку дослідниці, побут дитини настільки широкий і багатий, що його можна структурно виділити її як спеціальну галузь етнографії. Спираючись на етнографічні дослідження як західноєвропейських, так і українських та російських вчених, Н. Заглада прийшла до висновку, що вивчення дитячого побуту потрібно для з'ясування «яке місце і роль належить наймолодшому поколінню в загальній структурі й житті родини та громади». На її думку, дані з дитячого побуту “правитимуть також за цінні документи для науки за розвиток людської культури» [67; 212].

Інтерпретація теми дитинства в українській культурі нерозривно пов'язана з її базовими архетипами, серед яких одне з домінуючих місць належить узагальненому образу Матері-Землі, Жінки, Жінки-Матері, Дому, Родині, що визначають в сукупності матріархально-патріархальний «образ світу» України. За спостереженнями Л. Єршової, «в сучасних дослідженнях побутує думка, що ключовою фігурою в системі українських ідеалів був образ Матері, що тісно пов'язувався з образами Землі й Батьківщини, спирався на українську християнську традицію пріоритету культу Богоматері над культом Христа-Богочоловіка й рефlekтувався у традиційних для української

ментальності висловах “Україна-мати”, “Ненька-Україна”, “земля-годувальниця”» [22; 4].

Матріархальний характер української культури в поєднанні з її етико-християнськими ідеалами істотно доповнювався глибинними символіко-семантичними аспектами інших її архетипів - будинки, сім'ї. Згідно з висновками М. О. Герасько, «дім, хата, будинок, оселя – це місце того найсокровеннішого життя, де сплітаються «містичні корені буття». Це символ «щастя, добробуту, єдності сім'ї та роду; ширше – символ опанованого людського простору». Завдяки цьому хата для селянина ставала всім: і храмом, і рідним краєм, і батьківщиною, і матір'ю» [15; 44].

Таким чином, втілення теми дитинства в рамках української національної самосвідомості і культури безпосередньо пов'язане з материнською «ідеєю» і «ментальними кодами українства», які пов'язані з істотною роллю жіночого роду в соціальному житті суспільства.

За словами С. Н. Гребінь, «це ідея «неньки» - матері, сестри, жінки, землі». Розвиваючи і конкретизуючи цю думку, дослідник далі зазначає таке: «Традиційно кожна українська жінка мала психологічну установку на обов'язкове виконання соціальної ролі матері, що було головною складовою традиційного стереотипу фемінності українців, для яких наявність дітей в сім'ї було великою соціокультурною цінністю, моральним і громадським обов'язком перед людьми і Богом. Діти були бажаними в селянських сім'ях і з інших причин: по-перше, в господарстві завжди були потрібні робочі руки, по-друге, самотня і важка старість чекала подружжя, які не мали дітей» [17; 169].

Відзначимо також, що етнографічна практика ХХ - початку ХХІ ст. відзначена цілою низкою відкриттів, які виявлятимуть обрядові функції дітей і підлітків в ритуалі українського календарного циклу. Згідно узагальнень І. Щербак, «обрядові форми участі дітей у ритуальному житті громади зумовлювалися традиційними уявленнями про можливість використання цієї верстви до повноліття і символізували її причетність до процесів стадії

зародження та початку космо-біологічного світу. Цим обумовлена специфіка ритуальних призначень дитячої верстви, як у календарному і життєвому циклі, так і в оказіональних обрядах».

Відзначаючи далі ключову роль дитини в українській національній обрядовій практиці, дослідник констатує наступне: «Аналіз семантики предметних, вербальних і дієвих компонентів ритуальних форм участі статево-вікової верстви «діти» в обрядовому житті колективу засвідчує про їхню «включеність» до традиційного осмислення природних процесів більшою мірою, ніж соціального. Звідси та продукуюча «зароджуюча» роль дитячої верстви, що не раз редуплікується у обрядах календарного і життєвого циклів. Близькість дітей до «природного» начала визначила їхню медитативну роль між «своїм» і «чужим» світами у магічних ритуалах календарних та оказіональних обрядових ситуаціях. Деякі з цих ритуалів базувалися на такій якості дитячого віку, як ритуальна чистота, яка у народній християнській традиції набула трактування безгрішності дитячої душі...» [77; 121-122].

Зазначена істотна роль дитини в українському обрядовому фольклорі, в тому числі і в календарному, що формувалася протягом багатьох століть, на наш погляд, закарбувалася, наприклад, і в оригінальному задумі М. Лисенка «Зима і весна», який можна розглядати на рівні залучення до українсько-слов'янської міфології і її архетипових образів, національному міфологічному універсуму через авторську «космологічну казку».

Музика дитячих опер М. Лисенка начинена народнопісними і танцювальними інтонаціями і ритмами. У той час найбільш часто зустрічаються в побуті українські народні пісні та авторські мелодії, які інтонаційно близькі до народних. Крім того, у всіх дитячих операх композитора втілені яскраві, колоритні образи і характерний для українського фольклору казковий типаж («хитра Лисичка», «боягуз Зайчик», «суворий Мороз», «красуня Весна» та ін.) Микола Віталійович Лисенко – композитор, педагог, хормейстер-диригент, засновник професіонального хорового

мистецтва, піаніст, збирач та дослідник українського пісенного фольклору, засновник української національної композиторської школи XIX століття, основоположник української класичної музики та засновник дитячої опери [1; 4].

Його також називають автором національної музичної мови. За часів, коли українська мова навіть не вивчалась в школах, а патріотичні національні рухи були під суворою забороною офіційної влади Російської імперії, М. Лисенко присвятив своє життя розвитку і пропаганді української культури. Композитор закликав про необхідність організації музично - навчального процесу на основі фольклору.

Дитячі опери цього великого композитора мають камерний характер. Це викликано, перш за все, специфікою дитячого виконавства і сприйняття. Тому ці опери створені спеціально для домашнього музикування, для виконання в сімейному колі в супроводі фортепіано. Таким чином, М. Лисенко хотів привернути увагу дітей не тільки до народнопісенної творчості, а й до фольклору в цілому. Подібний підхід багато в чому визначав дидактико-виховний характер названих творів М. Лисенка, а також співвіднесеність з культурою бідермаєра. Їх «домашня» інтерпретація ймовірно багато в чому визначала факт маловідомість до певного моменту даних творів широкому загалу.

У 1904 році в Києві відкрилась «Музично-драматична школа», заснована М. Лисенком. Ця школа стала фундаментом вищої музичної освіти в Україні [1; 5]. В даній школі заняття завжди розпочинались з розпіву народних пісень в різних тональностях і це посприяло зацікавленості у майбутніх музикантів до української народної творчості, прагнення до її вивчення. Він був талановитим педагогом та знавцем дитячої психології. Композитор видав збірку українських народних дитячих пісень і танців під назвою «Молодоші» у 1875 році [1; 6]. Також, спеціально для дітей композитор написав три дитячі опери – «Коза-дереза», «Пан-Коцький», «Зима і Весна, або

Снігова Краля». Оперы були написані на основі народних казок [1; 7]. Це обумовлено тим, що казки несуть в собі етичну та художньо-естетичну цінність. Вони виховують художній смак дитини, розвивають фантазію, знайомлять з «духом» народу, розширюють уявлення дитини про оточуючу нас дійсність та мають велике виховне значення [1; 8].

Отже, всі три опери вперше були поставлені в родині композитора. Ще при його житті його опери для дітей почали виконувати і інші дитячі колективи. Найбільш репертуарної стала опера «Коза-Дереза». Поширенню опери сприяли її перші нотні видання. Відомо, що за життя композитора, клавір цього твору був опублікований три рази. Сценічна доля двох інших дитячих опер спочатку склалася не так вдало. Це можна пояснити тим, що за життя композитора, клавіри були опубліковані тільки один раз. Тривалий час не була відомою і опера «Зима і весна». На початку ХХ ст. завдяки перевиданням дитячі опери М. Лисенка набували популярність. Їх сценічне життя було досить активне і в радянський період, з того часу ці твори стали звучати у виконанні як дитячих колективів, так і професійних.

Опера «Коза-дереза» - музична казка, написана композитором в 1888 році на основі народної дитячої казки «Коза-дереза», яку ставлять і в наш час.

Наприклад, прем'єра музичної казки «Коза-дереза» відбулась 24 грудня 2017 року в Чернівецькому академічному обласному музично-драматичному театрі імені О. Кобилянської. Сценічну версію та постановку музичної вистави здійснив український режисер - Сергій Кузик. Вагомий внесок у постановку «Кози-дерези» зробив диригент Володимир Шнайдер переклавши клавірну партію для оркестру театру. Оркеструвавши дану дитячу оперу, казка зазвучала по-новому, яскравіше. Таким чином, юні слухачі вистави, з дитинства знайомляться з симфонічною музикою, оркестром, розвивають свій музичний світогляд. Художник-постановник - Наталія Руденко-Краєвська, хормейстер - Оксана Рошка, балетмейстер – постановник - Марія Циба. Ролі

виконують актори та заслужені артисти України, артисти оркестру та балету [40] (Див. Додаток А).

ІІ клавір вперше був виданий в 1903 році, а прем'єра відбулася 23 лютого 1908 року. Музична казка прозвучала у виконанні учнів Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка (режисер-постановник П. Дунаєвський). У виставі активну участь брав і сам автор, виконуючи роль диригента і концертмейстера. Лібрето написала українська письменниця Дніпрова Чайка.

В казці коза помирає, в дитячій опері звірі пробачають козу. В казці засуджується брехливість, хижість та насильство. Вона вчить захищати скривджених, виховує почуття колективізму та вчить, що добро перемагає зло. Композитор зумів за допомогою музичних засобів передати високохудожній зміст даної казки [1; 10] (Див. Додаток А). Твір має дві сюжетні лінії: лінія Кози-дерези – єдиний негативний персонаж і друга лінія – це дружній колектив який старається перешкодити козі та допомогти лисичці. Тому дана опера побудована на контрастах. За своєю структурою опера нагадує форму рондо: пісні звірів – Лисички, Зайчика, Рака, Вовка, Ведмеда чергуються з однією і тою самою піснею-відповіддю Кози [1; 11].

М.Лисенко використав мелодії українських народних пісень, підібраних за змістом і формою так, щоб якомога яскравіше показати особливості характеру кожного їх персонажів, їхні зовнішні риси. Щоб зобразити Козу (пісня «Я Коза-дереза»), композитор використав частково мелодію української народної пісні «Бігло, бігло козенятко» [1; 11-14].

Композитор прагнув з найбільшою повнотою відобразити в ній риси Кози-дерези – брехливість, нахабство, ледарство. В основі пісні – стрибки з тоніки на домінанту і знов на тоніку, а також характер речитативно-декламаційний повтор, властивий багатьом дитячим іграм. [1; 14]. Пісня Лисички («Я лисичка, я сестричка»), характеризує мелодія народної пісні «Казав мені батько». Зайчик («Добрий вечір, Лисонько») представлений мелодією пісні «Добрий вечір, дівчино». Основою пісні Вовчика-братика («Ой

я сірий вовчок») стала мелодія української жартівливої пісні «Ой під вишнею». Пісня Ведмедя («Ходив я, ходив по всіх пасіках») - мелодія колядки «Ходив-походивши місяць по небу», Рак «Ой я Рак-неборак» - мелодія української народні пісні «І шумить, і гуде». В останній хоровій сцені («Ходімо, браття воювати») композитор використав народну пісню «Про Купер'яна».

«Оперка» (як її називав сам композитор) складається з прологу і однієї дії. Час музичної вистави - 45 хвилин. Музичний супровід казки є одним з основних компонентів дитячої опери. Дана опера може виконуватись в дитячому та дорослих складах. Також музичний акомпанемент може бути як фортепіано так і оркестр. Музика опери народна, складається з різних пісень звірів, хорових та ігрових пісень та танців [1; 11].

Зі спогадів сина М. Лисенка: «Більше місяця готувались ми до першої вистави. Жили ми тоді по сусідству з Косачами. Жодна репетиція не обходилась без Лесі Косач. У нашому «театрі» вона була і режисером, і балетмейстером, і костюмером. Пам'ятаю, що саме я завдавав їй найбільше прикрощів, бо партія Вовка довго не давалась мені, п'ятирічному виконавцю. Режисером Леся виявилась на диво терплячим, знову і знову повторюючи з нами окремі сцени, арії і дуети. Роль оркестру ,як завжди виконував батько. Він грав, звичайно відбиваючи кожен такт кивком голови. Леся на правах режисера всю виставу була за «кулісами», підбадьорювала нас як могла.

Згодом Микола Віталійович написав ще дві дитячі опери («Пан Коцький» і «Зима і Весна»), які ми ставили у своєму домашньому театрі. Батько довго добивався права друкувати і ставити ці опери-казки на великій сцені, та так і не дочекався дозволу цензури, яка вбачала в них крамолу» [39; 7-8].

«Пан Коцький» - дитяча комічна опера в 4-х діях, яка написана в 1891 році за мотивами української народної казки. Саме М. Лисенко створив перші зразки жанру дитячої опери, в які були закладені основи та визначено шляхи формування музично-театрального мистецтва для дітей. Лібрето до опери

також написала Дніпрова Чайка (Людмила Василевська). М. Лисенка вніс великий вклад в розвиток української культури не тільки як обдарований композитор, піаніст, вчений-етнограф, але і як талановитий педагог. Добре розуміючи пізнавальну і естетичну цінність народного мистецтва, він вважав, що музичний розвиток молоді потрібно здійснювати на кращих зразках українського фольклору. На фольклорному матеріалі М. Лисенка створив і дитячі опери, в яких здійснив реалізацію своїх педагогічних принципів.

Енгельберт Гумбертнік писав величезну кількість музики в різноманітних жанрах, найвідоміше його творіння - це дитяча опера «Гензель і Гретель» (1893р.) написана за мотивами казки братів Грімм, в стилі «Мейстерзінгерів» Р. Вагнера. Музичний стиль композитора наповнений елементами німецької культури, народних традицій, а також основний вплив на творчість мала музика Р. Вагнера. Лібрето було написано сестрою композитора Адельгейдою Ветт. Сестра додала персонажів та сцени для розширення маленької історії до оперних вимірів «Гензель і Гретель» була вперше представлена у Веймарі в грудні 1893 року, а вже в 1897 році в Маріїнському театрі.

Опера швидко набувала популярності в оперних театрах всієї Європи та з часом вона стала чи не обов'язковим твором в різдвяному репертуарі німецьких оперних театрів XIX - початку XX століть. Також була представлена в багатьох театрах світу – в Каїрі, Токіо, містах Північної та Південної Америки, Австрії та виконувалась під управлінням Р. Штрауса, Ф. Вейнгартнера, Г. Малера. В Росії ця опера стала відомою під назвою «Ваня і Маша», в чому проявився не тільки інтерес до творчості вказаного автора, а й потребу в національній адаптації його твору. Дитячий твір завжди знаходив прихильність у глядачів всіх віків завдяки поєднанню байкової невинності і вагнерівського впливу. Успішне поєднання дитячої історії з досить монументальним оркестровим світом зробив «Гензель і Гретель» єдиним твором після «Вагнерії», який вважався успішним синтезом стилю німецького

майстра. Протягом своєї музичної кар'єри Е. Гумпердінк доповнював свою композиційну діяльність із чергуванням як музичний редактор, критик та вчитель музики. Р. Вагнера син Зігфрід був одним із його учнів [84]. Цікавий факт, що на честь композитора названо астероїд 9913 Хумперднік.

Таннер Кассіді у своїй програмній записці для Музичної академії Заходу, «Гензель і Гретель» Хумпердінка почалися як співочий проект для дітей, і композитор мав намір лише додати деякі народні мелодії як супровід до жахливої драми оригінальної казки Грімма. Натомість він включив дитячі голоси в повну оперу та переосмислив молодіжну оперу як для дітей, так і для дітей» [84].

Останнім часом XIX століття, дитячі голоси залишалися досить поширеними в оперних та інших шедеврах, навіть якщо промислово розвинений світ залишався дещо залежним від дитячої праці, а дитячий досвід змінився завдяки механізації, досягненням та винаходам і загальному розвитку: обладнання для запису та відтворення, електричні ліхтарі та телефон. Ностальгія за «більш простими» часами та цінностями була проникнута у досвід (та голоси) дітей і продовжувала бути інтегрована у використання дитячого хору у багатьох шалено популярних оперних творах Пуччіні, включаючи «Богему» (1895).

Однак, під час створення «Гензеля та Гретель» Хумпердінк привернув увагу до іншого типу дитячого хору, який більш точно класифікував цю історію як дитячу історію про дітей. Він підкреслює дитячий голос, коли діти заблукали в лісі та коли вони були здобиччю для надприродних сил, включивши в суміш справжні дитячі голоси, хоча головні ролі виконують дорослі професійні співаки. І дитячі хори відображають деякі з тих самих цінностей, які молоді голоси представляли у попередніх творах.

У III дії, сцена IV, після того, як діти пряників врятовують Гензель і Гретель, вони співають «Ми в безпеці, ми впевнені, назавжди!» навіть якщо вони залишаються «спати». Прокинувшись, вони згадують свободу бурхливим

святom дитинства, закликаючи: «Заклинання розбиті, і ми вільні, ми будемо співати, танцювати і кричати від радості!» Хор представляє довірливу солодкість у мерехтливих тріадичних акордах «Ми в безпеці», до того, як діти пряників прокинулися, - а потім змінить настрій на енергійну перспективу прекрасного та благополучного майбутнього завдяки своїм радісним, танцюючим голосам. Вони включені до опери особисто, не лише для основної молодіжної аудиторії, а для того, щоб запевнити дорослих, які супроводжують молодих людей, що надія на дитинство може забезпечити світле майбутнє навіть перед обличчям змін та негараздів [84].

У XX столітті ще багато композиторів зверталися до дитячих хорів в оперних, ораторських та симфонічних творах. Текстура та тембр молодіжних голосів набули особливої гостроти після Першої та Другої світових воєн - і твори все частіше вимагали більшої спритності та здібностей у музиці, що спонукало симфонічні оркестри заснувати власні програми підготовки хорових колективів. Музична складність у дитячій хоровій літературі продовжує зростати і в XXI столітті.

Ендрю Сазерленд пише: «Світовий досвід горя, втраченої невинності та оновлення був втілений у музиці, яка включає дітей у звуковий світ. Розширюється література для дитячих голосів та оркестрів для дорослих відображає не тільки те, як дитячий хор розглядається як надзвичайно здібний ансамбль, а й те, як погляд на дитину змінився з кінця XIX століття. Простота дитячих мелодійних структур, що представляють наївну та невинну дитину, замінюється складними музичними вимогами, які відображають сучасну дитину з ростом розуміння світу дорослих» [58; 1].

Це розуміння світу дорослих у поєднанні з осмисленим у культурі силогізмом, що пов'язує юнацьку вокальність з невинною надією, було потужним поєднанням у хорових та оперних творах у XIX, XX та тепер у XXI століттях. Навігація все більш складними музичними звуковими пейзажами Бенджаміна Бріттена, Ральфа Вон-Вільямса, Боба Чилкотта, Джонатана

Голуба та багатьох інших вимагає справжньої «хитрості розуму джедаїв», щоб спроектувати всю надію молодості за допомогою голосу, зберігаючи професійні інвестиції в музичність, увага до деталей та відточена здатність слухати себе та інших.

У 2005 році у «Дитячому хорі Вашингтона» (Вашингтон, округ Колумбія) відбулася прем'єра опери канадського композитора Іманта Рамінша «Соловей». Цей твір є декорацією іншої казки, цього разу датського письменника Ганса Крістіана Андерсена; але цього разу, на відміну від Гензеля та Гретель, усі партії, включаючи головні ролі, написані для виконання дітьми. Це новий розвиток у русі, започаткованому Хумпердінком, - опера для дітей, виконана дітьми [84].

Висновки до першого розділу

Проаналізувавши становлення та розвиток дитячої опери в музично-театральному мистецтві можна зробити наступні висновки:

1. Дитяча опера - це поєднання музичного та театрального видів мистецтв, які в процесі постановки стають одним цілим, доповнюючи та розкриваючи творчі грані одне одного. Засновником дитячої опери в Україні та світі вважають Миколу Лисенка та його оперу «Коза-Дерева» (1888р.). Дитяча опера, базується на принципах класичної опери, що виявляється в особливостях як композиції, так і музичної мови, тому це дозволило новому жанру досить швидко і міцно зайняти високе положення в ієрархії музично-театральних вистав, визначивши подальшу долю дитячої опери. Також, важливо відзначити, що дитяча опера здебільшого опирається на казковий сюжет, фольклорність та яскраво виражені мелодико-ритмічні малюнки, що формують інтерес дітей до даного жанру О. Єрмаков узагальнює жанр дитячої опери на три види: 1) музична казка; 2) музична драма; 3) музично-сценічна гра. Крім того, в наш час існує чимало театрів де, ставляться дитячі опери і

залучаються все більше юних виконавців, що сприяє популяризації жанру «дитяча опера».

2. Історичними передумовами становлення жанру дитячої опери є традиція Hausmusik або домашнє музикування (1605р.), концепція якої була ширше, ніж просто виконання музичних творів вдома. Вона охоплювала різні види творчості в колі сім'ї, в атмосфері домашнього затишку і духовності. Ці музично-культурні процеси підготували новий ґрунт для становлення такого жанру, як дитяча опера, його тематики, виконавського складу, стилістики, композиційно-драматургічних одиниць. Окреслені стильові якості бідермаєра, як одного з базових стилів європейської культурно-історичної та музичної традиції, сприяли формуванню не тільки дитячого фортепіанного репертуару, культури домашнього музикування, але і дитячого музичного театру. Даний мистецький напрям, який об'єднує слово, спів, сценічну дію, формувався вже в середині XIX ст., виявляючи тим самим жанрово-стильову специфіку європейської культури названого періоду і її національні «моделі».

Таким чином, дитяча опера сформувалася на основі традицій домашніх і шкільних ранків, перенісши на професійну сцену елементи аматорського театру. Дитяча опера - це особливий спосіб пізнання світу, а тому необхідний компонент у вихованні дітей, який дозволяє дитині пройти за допомогою театру шлях поступового дорослішання і прилучення до духовних цінностей соціуму, в якому він живе.

РОЗДІЛ II

РОЛЬ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ДИТИНИ

2.1. Місце і роль театральної педагогіки в музично-театральному мистецтві

«Музичний театр, як і дитинство - це, перш за все, гра - тобто умовна дія в умовному просторі, зображення, уявлення, «творіння життя» [26].

На думку Л.С. Виготського, основний закон дитячої творчості заключається в тому, що його цінність слід бачити не в результаті, а в самому процесі. Театральна педагогіка – це шлях розвитку особистості в процесі навчання через процес гри або сценічну дію, індивідуальний розвиток відбувається завдяки свободі вибору через радість до самовираження [33].

Музичний театр як джерело святкового духовного спілкування в повній мірі відповідає потребі дитини в радісному і вільному світовідчутті. Однак, дитячий музичний спектакль, що володіє яскравою видовищністю і підвищеним емоційним тонусом, не повинен обмежуватися тільки розвагою. «Перенасичення дітей видовищами призводить до того, що дитина звикає до пасивного задоволення, художні враження у нього пробігають поверхнево, не зачіпаючи особистість, не викликаючи думки, не ставлячи перед ним ніяких питань. На відміну від таких видовищних форм мистецтва як концерт, маскарад, всілякі вистави, в тому числі циркові, дитячих музичний театр - це, перш за все, праця душі, робота думки, напруження всіх внутрішніх сил дитини» [26].

Передісторія дитячого музичного театру сходить до найдавніших видів театру, який успадкував від обрядових дійств їх синтетичний (синкретичний) характер. В античному музичному театрі на рівних правах об'єднувалися слово, музика, танець. У давньогрецькому театрі, яке виросло з дифірамба, музичну основу становило хоровий спів дітей в супроводі шумових

інструментів. «В Індії дитячий музичний театр налічував кілька видів театральних вистав. Надалі театр зберіг музично-танцювальну природу» [8; 42].

Задачі театральної педагогіки:

- 1) створити умови для всебічного та гармонійного розвитку дітей та розкриттю їх талантів та здібностей;
- 2) прививати інтерес дітей до музично-театрального мистецтва;
- 3) підвищувати рівень глядацької та виконавської культури;
- 4) розкрити творчу індивідуальність дітей через театральні форми самовираження;
- 5) виховувати у дітей художній смак і долучати до сучасних форм музичного мистецтва.

Принципи театральної педагогіки:

- 1) принцип послідовності
- 2) принцип наочності
- 3) принцип діяльності
- 4) принцип наступності
- 5) принцип інтеграції
- 6) принцип диференціації
- 7) принцип вікової адресності

Принцип послідовності - це організація навчального процесу, при якій засвоєння відбувається в чітко установленому порядку. Основи даного принципу - це логічність побудови і змісту навчального матеріалу. Тобто суть заключається в зв'язку отриманням подальших знань з отриманими раніше [53].

Принцип наочності допомагає учням збагати свій «чуттєвий» досвід, який необхідний для оволодіння абстрактними поняттями. Сутність даного принципу полягає, в тому щоб знання учнів були усвідомленими і відображали об'єктивно існуючу дійсність, процес навчання повинен забезпечити опору їх

на відчуття [48].

Основною задачею принципу наступності є перехід матеріалу, від «простого» загального і до складного. Це пояснюється тим, що складні задачі неможливо вирішувати без навчання більш простих задач [52].

Принцип інтеграції в театральньо-педагогічному процесі розглядається як фактор створення «емоційного благополуччя» дитини, як найважливіша умова її цілісного розвитку, перших творчих проявів. Становлення індивідуальності, полягає в поєднанні занять і різних життєвих ситуацій. Також поєднання музичних, літературних фрагментів, живопису, поезії та театального мистецтва [24].

Принцип диференціації заключається в створенні оптимальних умов для самореалізації кожної дитини в процесі музично-театралізованої діяльності з врахуванням віку, статі дитини, накопиченого нею досвіду, особливостей емоційної та пізнавальної сфери [24].

Принцип вікової адресності. Суть даного принципу полягає в тому, щоб навчально-творча робота і кожна педагогічна задача повинні бути підпорядковані рішення спільної мети виховання, формуванню гуманності в дитині, розвитку активного творця та оптиміста, будь то в навчальний або поза навчальний час. Тобто, вихованні не повинно бути безцільних занять або безцільно проведеного часу, а повинна бути організована діяльність, яка служить для гуманної мети всебічного розвитку особистості [52].

Театр створює уявлення про світ, про роль людини в ньому, формує уявлення про стосунки людей, про риси характеру людини. В театрі висвітлюється манера поведінки «позитивних» та «негативних» персонажів. Театр – це усвідомлення власного «Я» та можливість самовираження особистості. Тут формуються моральні якості, долаються недоліки: сором'язливим, невпевненим у собі дітям театр допомагає зняти напруженість, подолати сумніви стосовно себе, повірити у власні можливості, невгамовним та неорганізованим навчитися витримки [25].

На сьогоднішній день можемо розглянути наступні соціальні функції театру для дітей:

- 1) трансляція людського досвіду із покоління в покоління;
- 2) театр – як храм мистецтва;
- 3) моделі поведінки;
- 4) формування свідомості.

Також театр виступає в житті як «вчитель життя» [24].

М. Бахтін рекомендував батькам та вчителям розвивати в дітях «драматичний інстинкт». Даний інстинкт проявляється в захопленні дітьми театром та кінематографом, їхнім бажанням самостійно розігравати різні ролі. Гра в театр здатна заповнити вільний час дитини. В такий спосіб ,дитина може проявитися як автор п'єси, інсценуючи свої улюблені казки, також спробувати себе в ролі режисера та актора [6; 67]. Тому драматизація навчального матеріалу є одним з найдієвіших способів застосування принципу наочності [23]. Початок дослідження цього принципу належить видатному чеському педагогу Я.А. Коменському, назвавши його «золотим правилом дидактики» [72; 192].

Варто зауважити, що театральна педагогіка формує ряд особистих якостей дитини та розвиває елементи внутрішньої та зовнішньої техніки юного актора: розвиток спостережливості, сенсорної та образної пам'яті, багатогранної уваги, фантазії та уяви, логічного, асоціативного та метафоричного мислення, внутрішньої свободи особистості, відчуття простору та композиції, удосконалення техніки мови і культури слова. Розвиває емоційність, інтуїцію, емпатичність, вміння імпровізувати, сприяє оволодінню тілом та зняттю м'язових зажимів. Метою театральної педагогіки є художнє виховання та розвиток особистості, збагачення культури, формування системи цінностей дитини, вивільнення її творчого потенціалу через ігрові форми театального тренажу. Шкільна театральна педагогіка

допомагає опанувати досвід минулих поколінь культури шляхом приєднання дитини в культурну та творчу діяльність.

Задачі навчання театральної педагогіки ставлять собі за ціль: формування особистості дитини, здатної до свідомої, систематичної, творчої праці. До систематичної роботи влюбій, вибраній у майбутньому професії, а значить розкривають в дитині творця. Формування особистості дитини несе за собою: ідейне, естетичне, соціально-врівноважене виховання, гарантує розвиток і удосконалення творчої індивідуальності дитини, відчуття загальної справи, відповідальність за свої дії і повагу до творчого «Я».

В книзі «Сучасна театральна педагогіка» пропонується одним з методів підготовки акторів у педагогічній системі є вербатім. Дана техніка виникла в другій половині XX століття в Англії, як документальний театр, театр журналістики, в якому «матеріалом» служили реальні люди. В останні роки в світі, поставлено достатню кількість вистав за так званим документальним п'єсами. Вербатім - метод акторського перевтілення, яке засноване на спостереженні, зробленому під час тривалого спілкування з конкретною людиною, і при якому ця людина висловлюється на важливі, що хвилюють його теми. Ці висловлювання фіксуються на камеру (стільниковий телефон) і служать матеріалом, з якого актор робить художню копію. В результаті тривалої роботи ця «Копія» знаходить самостійне життя і стає повноцінним художнім образом.

Вважаємо, що даний метод надзвичайно продуктивний і корисний для студента-актора. Корисний і як один із шляхів до наслідування: перевтілення, це найвищий ступінь акторської майстерності, і як спосіб пізнання людини, його природи, психології, душі, як можливість відчувати соціальні віяння сучасної життя, гостріше відчувати час. Як відомо, К.С. Станіславський, кажучи про перевтілення, пропонував акторові при створенні художнього образу йти від себе. Той персонаж, якого тобі треба зіграти, вказував Станіславський, це

ти в запропонованих обставинах ролі. Тобто ти, але якби ти народився і виріс в інших умовах і подіях - тих, які продиктовані сюжетом і змістом твору [56].

Не можливо зіграти правдиво, якщо ти сам не розумієш, що, навіщо і чому відбувається. Одна з найважливіших сторін занять театральним мистецтвом є те, що в творчому процесі укладений найбільш важливий процес - процес безперервного колективного спілкування. Театр - мистецтво колективне, ніколи у нас не вийде вистави, якщо не буде колективу [68; 10].

Особливий вплив на розвиток багатогранності дитини має поєднання театру, музики та пластики в один процес, який допомагає дітям більш яскраво та цілісно сприймати красу світу, допомагає відволіктись від втоми за рахунок переключення уваги на різні види діяльності.

Підключаючи ігрові методи та прийоми, як дієвий засіб психологічного вільного стану – це ефективний метод засвоєння музичного матеріалу дитиною. Театральне мистецтво комплексно підходить для тренування всього спектру сенсорних здібностей дітей, розширюється сфера самостійної творчої розумової діяльності.

Однією з основних технік педагога театального мистецтва виступає «соціо-ігровий стиль», який в силу своєї унікальної синтетичної ігрової природи являє собою виховання саме через «проживання» духовно-культурних цінностей людства. Застосування в практиці навчально-виховної роботи «соціо-ігрового стилю» сприяє розширенню загального та художнього світогляду дитини, збагаченню естетичних почуттів і розвитку художнього смаку.

Дитячий музичний театр, до якого входить і феномен дитячої опери – це спеціальний спосіб пізнання світу, метод виховання дітей, що дає змогу дитині пройти за допомогою театру шлях поступового дорослішання і долучення до духовних цінностей соціуму, в якому він проживає. Вища планка акторської майстерності - перевтілення, здатність створювати найрізноманітніші образи, зберігаючи в душі свої головні внутрішні якості. При цьому повинен

зберігатися сам дух системи К.С. Станіславського, який вимагає не прощати ні самому собі, ні іншим нічого приблизного, нарочито умовного, яким би ефектним і цікавим це «умовне» і «театральне» не здавалося. Це і є шлях до істинної театральності - живий, природний, органічний. У житті ми живемо і існуємо по органічним законам природи. На сценічному майданчику - незвичайні умови життя: вигадка, публічна творчість та спеціальні його завдання. І потрібно навчити молодих акторів поводитися в цих умовах, по органічним законам життя. У цьому весь сенс навчання акторській майстерності. Театральна педагогіка володіє ресурсами, що дозволяють активно розвиватися основним професійним компетенціям в процесі колективної творчої діяльності [56; 86].

Відчуття єдності, колективізму безумовно приходить не відразу, а поступово, день у день, в навчальному та творчому процесі. Зростає воно, звичайно ж, коли юні актори, отримавши ази театральної підготовки, приступають безпосередньо до репетицій того чи іншого спектаклю. Це завжди дуже захоплюючий момент. Відбувається він на хвилі ентузіазму, великої зацікавленості та азарту. Все це - комплекс умов, які створюють сприятливий ґрунт для ще більшого зближення виконавців. Адже вистава - складний механізм, що складається з безлічі складових, і у кожного є своє визначене місце. У виставі немає «головних» і «неголовних» учасників. Всі відчують свою потрібність, важливість свого внеску в спільну справу. Саме при такому ставленні всіх дітей до своєї конкретної «ділянки роботи» і може вийти спектакль, який проходить на «єдиному диханні» в повному розумінні цих слів [68; 11].

Звичайно ж, паралельно з практичними театральними навичками, важливо розвивати і кругозір в галузі театального мистецтва, адже і теорія, і історія театру - це не тільки цікаво, а й, без сумніву, корисно, оскільки знання повинні складати міцний фундамент практичним навичкам в будь-якій

професії, не виключаючи і акторську. Розвиток має бути загальним і поступовим.

2.2. Постановка дитячої опери «Куць» Стефанії Туркевич у місті Чернівці (Україна)

Стефанія Туркевич-Лукіянович - перша видатна українська жінка-композитор, піаністка та музикознавчиня (Додаток Б).

Написала три дитячі опери: «Цар Ох або Серце Оксани» (1960), «Яринний городчик» (1969), «Куць» (1969-1971 р.р.). Три опери відрізняються між собою, хоча у всіх яскраво виражений музично-індивідуальний почерк композиторки. Найпростішою оперою є «Цар Ох або Серце Оксани», призначення якої «не так музичне, як виховне, педагогічне» [69], тому музика перемежовується з розмовними діалогами.

Народилася композиторка 25 квітня 1989 року у Львові. Родина композиторки була музичною. Ось як вона згадувала своє дитинство: «Причиною тут була моя мама, яка прекрасно грала на фортепіано. Малою дитиною я пристрасно любила слухати її гру... Ну, а потім повстав у нас домашній салоновий оркестр. Грали ми в такому складі : тато на басі, мама на фортепіано. Льоньо (молодший брат) на віолончелі, я на фісгармонії, Марійка і Зенко на скрипках. Тато також заснував наш домашній хор – ставив наші перші кроки в музиці. Ніколи не жалів грошей на нашу музичну освіту» [69]. Її сім'я з давніми священними традиціями. Дідусь композиторки отець Мітрат Лев Туркевич – видатний український церковний діяч, ректор Львівської духовної семінарії. В 1916 році посвячував будівлю Музичного Товариства ім. М. Лисенка. Дитинство композиторки проходило у місті Броди та у місті Заліщики. Через деякий час сім'я композиторки переїхала до Львову і жила в приміщеннях Собору Святого Юра. Вся сім'я музикувала. Композиторка грала на фортепіано, арфі та фісгармонії.

Стефанія Туркевич здобула дуже багатогранну та якісну музичну освіту. Композиторка спершу навчалась у Василя Барвінського у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, грала на фортепіано. В період навчання композиторка вела активну концертну діяльність як концертмейстерка і солістка. З 1916 – 1919 р.р. Стефанія також вивчала педагогіку, філософію та музикологію у Львівському університеті під проводом Адольфа Хібінського. Паралельно навчалась у професора консерваторії Польського Музичного Товариства Вілема Курца. В 1920 році навчалась у Віденському університеті, вивчала також філософію та педагогіку. В 1927 році починає приватно навчатись у німецького композитора Франца Шрекера (на той час директор Вищої музичної школи в Берліні). Від 1930 по 1933 роки навчалась композиції в Державній консерваторії в Празі. Крім того, продовжує навчання у Вільному Українському університеті в Празі. В 1934 році Стефанія Туркевич - перша українка, яка здобула ступінь ступінь доктора філософії в музикознавстві. Також композиторка навчалась у А. Шенберга, П. Хіндеміта, В. Новака.

«С.Туркевич-Лукіянович досконало володіє сучасними європейськими техніками – серіалізмом, алеаторикою, сонористикою, мінімалістичними прийомами, комбінаторикою тощо, даючи при тім власний національний вимір манери композиторського письма [63; 106].

Подальший професійний шлях композиторки був пов'язаний зі Львовом: як викладачки, композиторки, піаністки та як музикознавчині. Працювала в різних українських вузах: при приході першої радянської влади, в першій Державній консерваторії і пізніше під час німецької окупації в трансформованій формі Вищого навчального інституту – це була державна музична школа з українською мовою навчання, всюди також викладає теоретичні дисципліни. Фактично, до завершення Другої Світової війни її твори регулярно звучать в концертних програмах і по радіо.

В 1944 році композиторка емігрує до Відня, та в 1946 році переїхала з сім'єю до Великобританії. Там була відома, як композиторка. Виступала як

піаністка і концертмейстер, переважно в Українських громадах. Її сестра Ірина Туркевич – Мартинець, після еміграції в Канаду організувала «Український дитячий театр» у Вінніпегу, де власне і ставились дитячі музично-сценічні композиції С.Туркевич. Там вперше була поставлена дитяча опера «Серце Оксани» 1970р. На жаль, довгі роки творчість композиторки не досліджувалась і кригу пробила Стефанія Павлишин, яка відвідала доньок композиторки і зробила аналіз рукописів музичних доробків композиторки і здобутком її дослідження стала її книга «Перша українська композиторка – Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович» 2004 року.

Важливий крок до повернення творчої спадщини композиторки в Україну зробили Павло і Лариса Гуньків. Завдяки їх зусиллям, рукописний фонд композиторки було оцифровано і передано в Україну. Презентація рукописів була представлена 2 березня 2017 року Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, в присутності доньки композиторки-художниці Зої Лісовської [51]. Завдяки цьому творчість композиторки стала доступною.

«Стефанія Туркевич не намагалась писати сценічне дійство для молоді надто доступно, орієнтуючись на невибагливі, ще невироблені смаки, а створила достатньо модерну високопрофесійну музику, близьку за стилем до неокласичних оперних полотен свого учителя Пауля Хіндеміта» [14].

«Ментально-національне мислення в сучасній системі композиторських технік належить чи не єдиній серед українських композиторів середини ХХ ст. С. Туркевич. Саме такий тип мікромелодизму надає музиці композиторки особливого індивідуально-стильового виміру. Додамо ще й те, що часто він виникає як прообрази етнічно-національних ритмо-інтонаційних архетипів, що викликає специфічну барвистість, створює унікальний ладо-гармонічний силует музики української композиторки» [63; 122].

Творча спадщина української композиторки складає: симфонічні твори дві симфонії (цікаво, що друга симфонія має два варіанти), одна симфонієта, три симфонічні Ескізи, симфонічна поема «La Vita», Космічна симфонія, сюїта для подвійного струнного оркестру та фентезі для подвійного струнного оркестру), балети («Руки», «Перли», «Весна» (дитячий балет), «Мавка», «Страхопуд»), опера «Мавка» (незавершена), дитячі опери («Цар Ох або Серце Оксани», «Куць», «Яринний городчик»). Також композиторка писала камерно-інструментальні твори, твори для фортепіано та інші. Твори композиторки написані у поміркованому модерністському стилі, поєднуючи традиційну тональну музику з елементами неокласицизму, неоромантизму, експресіонізму та інколи серіалізму.

Дослідницею творчості С. Туркевич (на жаль забутої композиторки) є видатна українська музикознавиця професорка Стефанія Павлишин, яка у 2003 році на запрошення доньок композиторки працювала в її помешканні в м. Кембридж і працювала з музичним архівом. Результатом роботи стало відкриття музичної спадщини маловідомої, незаслужено забутої композиторки, творчість якої у радянські часи опинилася під забороною.

У 2017 році за сприяння С.Павлишин та у співпраці з родиною композиторки вдалось оцифрувати рукописи всієї музичної творчості С.Туркевич, повернувши їх в Україну. Також, варто відзначити що у Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка у 2007 році була вперше виконана «Малярська симфонія» або «Три Симфонічні Ескізи» (1962, 2 ред. 1975) Стефанії Туркевич під керівництвом головного диригента та художнього керівника Йосипа Созанського.

Вперше в Україні, 8 листопада 2020 року в Львівській національній філармонії імені М. Скорика відбулась прем'єра дитячої опери «Цар Ох або Серце Оксани» (1960). Варто зазначити ,що перша постановка даної опери з успіхом була поставлена в Англії (роки невідомі).

І згодом, 26 грудня 2020 року відбулася світова прем'єра «діточої» опери (як називала оперу сама композиторка) «Куць» в Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка [69].

Опера для дітей «Куць» (1969-1971) – була написана у Великій Британії. Рукопис дитячої опери написаний у фортепіанному викладі. Та для глибшого розкриття психології музичних образів твору та персонажів, які, приховані в імпресіоністичному колориті гармонії та вербальних символах, Йосип Созанський (головний диригент Чернівецької обласної філармонії) інструментував твір для симфонічного оркестру. Світова прем'єра опери «Куць» стала відкриттям шедевр укрїнської музики, написаної для дітей (Додаток Б). Лібрето опери було написано у співавторстві з Нарцизом Лукіяновичем, чоловіком композиторки (видатний лікар-психіатр, поет).

Опера «Куць» - одноактна музично-театральна п'єса, яка складається з невеликого прологу та трьох дій. І дія – «Гуцульщина. Літо. Загорода», II дія – «Пізня осінь в горах», III дія – «Весна. Великдень. Дзвони». Важливо відзначити що «діточа» опера виконується в Чернівецькій філармонії двома виконавськими складами солістів. Важливою особливістю в постановці даної опери є те, що вона «змежовує» два поняття «опера для дітей» та «дитяча опера».

Опера для дітей виконується дорослим складом або мішаним (дорослим і дитячим), а «дитяча опера» виконується самими дітьми і враховуються особливості дітей (їх можливостей голосу, віку, рисами характеру і т. д.). «Але разом з тим інтонаційною основою арій, хорів і танців стала народнопісенна мелодика, лише потрактована з позицій естетики ХХ ст. Одним із найважливіших меседжів опери є передбачена співучасть у постановці як дорослих фахових солістів, так і дітей, що задіяні у танцювальних та хорових сценах. Така синтетична драматургія і різний віковий ценз учасників нагадує національні обрядові театралізовані свята – вертепи, великодні гаївки,

купальські обряди, в яких знаходились відповідні «ролі» і для дітей, і для дорослих» [35].

Йосип Созанський в одному з інтерв'ю сказав, що: «Опера написана дуже доступно для дітей, що з одного боку там є всі техніки, які були в ХХ столітті, а з іншого боку в опері є глибокий психологізм. Це не просто легенька, розважальна музика для дітей, а в доступній та в ненав'язливій формі можна ввести дитину у світ мистецтва. Вона навіть не буде задумуватись що складно а що ні. Дитина просто порине. І це для мене було величезне відкриття» [14].

Найголовніша мета опери відкрити малечі світ мистецтва. Таким чином сформувати відношення до матеріальної та духовної вітчизняної культури. Режисер Іван Бутняк: «Все в нас закручується через сопілку. Своєю грою через сопілку ,головний герой Андрій, ніби вимальовує той фантастичний світ ,який представлений в опері. Саме тому до нього чипляється Куць».

«Важливою задачею є, щоб кожен глядач, після перегляду музичної вистави, почув і знайшов саме те, що відгукнеться з його запитами. Для когось, можливо, це буде елемент розваги, а він у нас є, особливо в другій дії, коли розвиваються фантастичні перепитії, а хтось заслухається в музичне звучання оркестру». «Синтез театрального та музичного мистецтва в опері «Куць».

Попри те, що авторка зазначила в лібрето, що це як «діточа» опера, це буде опера для сімейного перегляду». Головна акторка про свою головну героїню Марічку: «Це дуже цікава дівчинка, в якої дуже цікавий характер. Вона надзвичайно весела, та енергійна і в неї надзвичайно добра душа». Костюми пошиті в етно стилі, але в казковій інтерпретації. Казка і фантазія, яка межує з порою року зима. Над візуалізацією твору в тандемі працювали Іван Салевич, який займався сценографією постановки дитячої опери та Світлана Крачило, яка створювала костюми, що відтворюють фантастичну атмосферу опери.

Над створенням костюмів для музичної вистави , костюмер Світлана Крачило працювала разом з дітьми. Слова Світлани Крачило: «Я так само працювала з дітьми. Вони з дуже великою охотою працювали над ескізами наших персонажів. От такі дуже цікаві ескізи вийшли. Діти навіть дофантазовували якихось персонажів, наприклад сестру куця дофантазували. Тобто, вони з великим інтересом, інтригою чекають цієї постановки» [60] (Додаток Б). Крім того , що цільовою аудиторією є діти, вони також беруть безпосередню участь у опері. В фіналі опери діти різного віку. Від 7 до підліткового віку.

Опираючись на лібрето, оркестрову партитуру та власні спостереження в своїй магістерській роботі пропоную власний опис та характеристику даної дитячої опери «Куць». Виконавський склад опери «Куць»: сім персонажів (5 хлопчиків, 2 дівчат), хор (18, 9 хлопчиків та 9 дівчаток). Опера складається з прологу та трьох дій. Під час музичного вступу із залу виходить головний персонаж – Куць. В оркестрі під час виходу героя звучить його лейтмотив. Куць виходить вітається з юними глядачами в залі. Тобто, в опері прослідковується діалог із залом. «Куць (молодий диявол) – це уявна надприродна істота, яка втілює в собі зло» [61] (Персонаж Куць є також в творі Лесі Українки «Лісова пісня»). Прикладом для характеристики Куця пропонуємо відривок з третьої дії, пісню Дядька:

«Ах ти чорте, Куцю-Куць
Та ти кодло цих лісів
Щоб заїздити коня
Ти пробуєш своїх сил
Та тепер кінець тобі
І скінчиться жарт і сміх
Примирися ти судьбі
Сповідайся з провин усіх»

В опері сім головних дійових осіб:

Куць – (який голос), Андрій, Марічка, Дядько, Грім, Заверуха, Мороз, а також хори: дівчаток-днів тижня, хор колядників, хор хлопців та мішаний і балет. Такі персонажі як Куць та мороки (Грім, Завірюха, Мороз) складають групу фантастично-негативних героїв. Всі решту, тобто Андрій, Марічка, дядько та хори – позитивні реальні герої спектаклю.

С. Туркевич використовувала інтонації гуцульських мелодій, елементи українських колядок та гармонії календарно-обрядових пісень. В музиці яскраво виражені інтонації казковості та виражене протиставлення фантастичного світу з реальним. Опера являється енциклопедією образів та стилістичних прийомів, які характерні для творчості Стефанії Туркевич. Поетика опери тісно пов'язана з жанрово-стильовими особливостями музичної культури ХХ століття. Також композиторка майстерно написала музичний супровід, підкреслюючи особливості характеру та виразила зовнішні риси кожного з персонажів за допомогою музичних засобів.

Опера для дітей «Куць» засуджує підлість, хитрість, жорстокість та вчить поважати старших, захищати скривджених, не красти, допомагати меншим, признає перемогу добра над злом. В опері, також, присутні елементи міфологізму.

Сюжет опери ґрунтується на різноманітних обрядах календарного циклу, але при істотній ролі проводів зими і зустрічі весни. Також, сюжет відтворює річне коло українського календаря з властивим йому симбіозом язичницького і християнського начал. Головні дійові особи опери – Куць, Андрій та Марічка. Кожен герой має свою музичну характеристику, лейттему. В пролозі під час гри оркестру, виходить Куць. Він виходить під час звучання його лейтмотиву і показує характер свого персонажу. Він скрадається, підскакує, заглядає всюди. Та коли починає кукурікати півень, Куць тікає.

Тут можна відмітити, елементи християнської міфології. Тому що, в давні часи вважали, що спів півня розганяє нечисту силу. Після прологу та кожної дії, виходять хор дівчаток, які співають та зображають дні тижня.

«Цікавою знахідкою є «шикування днів тижня» у своєрідну лінійку, що давало розуміння плинності часу» [14].

І дія розпочинається з виходу Андрія, який грає на сопілці. В цей час в оркестрі звучить соло флейти(імітація сопілки). Андрій засмутився, не знає як розповісти дядькові, що ягня пропало. Приходить Марічка, кличе його до хлопців та дівчат. Але він пригноблений відповідає: «Марічко прости за турбот. Мені не до забав. Не знаю, як дяді сказати, що любимець його пропав!»

Андрій має здогадки, що можливо, це Куць вкрав ягня. Дядько дізнався, що ягня пропало і відправляє Андрія до лісу, шукати його любимця. По одній виходять сім дівчаток, кожна з неї- це день тижня. Так закінчується перша дія дитячої опери. В другій дії, Андрій шукає в горах ягня. Пізня осінь в горах. Він кличе ягня: «Ме-Ме», а у відповідь чує кривляння Куця, який вдає ягня,відповідаючи так само: «Ме-Ме». Куць вискакує перед Андрієм, він питає в нього хто він, і що хоче від нього, цікаво оглядає молодого диявола з усіх сторін. Тут ми можемо прослідковувати протиставлення фантастичного світу з реальним, що додає опері казковості. Куць починає сміятись і каже, що «Я знаю де твоє ягня. Але я люблю збитки дуже. Щоб посміятись з тебе мій друже».

На що йому відповідає Андрій : «Не дразни мене, потворе»

І я не хочу з тобою тут бійки

Ягня я знайду – ціле і здорове

Як тільки почує мій голос сопілки»

Куць знову злісно насміхається з хлопця, накладає чари на його сопілку і каже, що «коли ти почнеш на сопілці грати, то тоді всі будуть танцювати!» і наганяє на нього мороків (Грім, Заверуха, Мороз). В музичному супроводі виходу мороків спостерігаються українсько-гуцульські гармонії. Мороки починають залякувати Андрія та хлопчик відганяє їх від себе. Коли всі троє оточують Андрія, він бере сопілку і починає грати. Мороки змушені танцювати. Грім скаче, Заверуха вертиться, а Мороз важко танцює, поки

Андрій не перестає грати - мороки втікають. Андрій змерзлий, затуляється, сідає в куток і засинає. На такому фантастичному прикладі, головний герой Андрій вчить хоробрості, боротись зі злом і не здаватись у важких ситуаціях. Здалека чути спів колядників, співають колядку «Нова радість стала». Тобто події розгортаються в період Різдва. І бачимо, що вживаються календарно-обрядові пісні. Колядники знаходять Андрія. Його підіймають, співають «Що це – хто це. Що ти хлопче розбудись. На світ Божий подивись. Отвори свої повіки. Бо замерзнеш тут навіки».

Мороки і Куць чують колядку і втікають. Тут ми спостерігаємо, як добро перемагає зло. Андрій поволі будиться і розповідає, що з ним відбулось.

В другій дії розгортається конфлікт добра і зла. На цьому конфлікті побудована драматургія опери. Що є характерним для дитячих опер. Далі події розгортаються в горах ,показується, як Марічка заблукала. Куць з'являється перед дівчинкою. В них розпочинається діалог. Андрій приходить на допомогу і Куць викрадає Андрія. Друга дія теж закінчується хором-дівчаток. Третя дія переносить нас вже коли прийшла весна, Великдень , події розгортаються перед церквою. До дівчини наближається хор хлопців. Вони співають ,що «вже не повернеться твій Андрій, десь принадив його Вій!». На сцені розпочинається хоровод, всі святкують. Під час цього виходить на сцену Дядько з прив'язаним за шнурок Куцьом. Хор сварить Куця:

«Ти нездаро, злобний дух
Ти страховище для нас
Ми за всі твої діла
Проклинаємо весь час»

Куць хоче вирватись, аде йому не вдається. Здалека починається роздаватись голос сопілки, всі замовкають, починають крутитись. Входить Андрій з сопілкою, всі починають танцювати. Сопілка ще зачарована Куцьом. Коли Андрій перестає грати, всі біжать до нього, вітають його, а Андрій обіймає радісно Марічку. Раптом зауважує прив'язаного Куця. Андрій і Куць

співають дует. Куць починає просити пробачення, що не буде більше красти і що віддасть ягня здорове і просить його відпустити. Марічка звільняє Куця і кидає за ним в слід зачаровану сопілку Андрій:

«Втікай же Куць від нас

Марічко, в нього ти сопілку кинь

Щоб дух його злий не тривожив весь час

О, радосте жий, а злобо загинь!»

Марічка і Андрій стають по середині сцени і всі вінком оточують їх і починається танок і спів «гагілки».

2.3. Особливості сприйняття дитячої опери школярами

В даному підрозділі пропоную розглянути підхід до опери для дітей з психологічної точки зору, віку, сприйняття дитини. Розглянути теоретичні положення про емоції, як центральну ланку психології життя людини, та про «розумні емоції мистецтва». Сутністю сприйняття музичного матеріалу можна вважати прилучення особистості до загальнолюдської музичної культури в процесі породження, освоєння і розвитку індивідом музичних смислів, образів та їх значень.

Метою формування музично - театральної культури дітей є передача духовного досвіду поколінь, вираженого в музичній культурі та в її найбільш повному і всебічному вигляді і розвитку на цій основі позитивних рис і якостей особистості кожної дитини. Для досягнення цього необхідні постійні і систематичні музичні заняття дітей.

На відміну від інших музичних жанрів, опера деколи важко сприймається молодим поколінням. Саме тому починаючи вже з дитячого садка, з молодшого віку у дітей необхідно формувати музичний смак. Відомо, що у дітей є потреба сприймати музику, в тому числі і сценічну. Тому готувати до цього слід відповідно їх розвитку, віковими особливостями і художнім

смаком. Партії в операх для дітей пишуться для виконання як дорослими, так і самим дітьми. Даний підхід сформувався давно, починаючи з кінця XVII століття в країнах Європи та Росії [57].

Композитор М. Басок, виділяє в своїй науковій роботі три основні пункти сприйняття дитячої опери для дітей – любителів :

- 1) сюжетові потрібні «цікава інтрига, яка зрозуміла дітям.
- 2) поєднання вокальних епізодів з розмовним.
- 3) достатня кількість «яскравих» головних, а їх партії не занадто об'ємними [4; 353].

Сприйняття художнього твору дитиною відбувається згідно виявленими основними закономірностями психофізіології процесу мислення. На думку психолога Л.С. Виготського особливістю дитячого мислення є *синкретизм*. Музика опери, почута вперше дітьми повинна відкривати для неї емоційний світ вільних польотів фантазії, безпосередньої палкої уваги, заворожувати мелодичністю музично-театрального твору.

Підхід до проблематики сприйняття опери для дітей включає в себе музично-аналітичне вивчення оперного тексту з позиції музичної драматургії, композиції та жанру. З якого віку потрібно приводити дітей в театр? Ще зовсім недавно більшість рекомендацій, оптимальним віком для знайомства дітей з оперою називали 9 -10 років, для того щоб дитина не розчарувалась в такому складному синтетичному жанрі. Але в світі ці вікові мірки відрізняються. До прикладу, в Театрі ім. Наталії Сац є вистави з віковими індексами «0+» або «3+» [9].

З першими театралізованими діями малюки зустрічаються дуже рано у процесі різноманітних ігор та хороводів, під час слухання виразного читання віршів та казок дорослими. Потрібно використовувати різні можливості ,щоб обіграти будь-який предмет або подію, для розвитку фантазії дитини. Естетичні емоції, які супроводжуються сприйняттям музики, музичні емоції, а також когнітивна система: сприйняття - мислення, процеси переходу від

слухання через переживання до розуміння музичного сенсу опери, методи музичної психокорекції психологічних та функціональних розладів, регуляції емоційних станів – все це найважливіші проблеми психології музичного сприйняття [9].

В роботі Л. Виготського «Психологія розвитку дитини» є міркування про вплив музики: «Часто проста комбінація зовнішніх вражень, як, наприклад, музичний твір, викликає в дитині, яка слухає музику, цілий складний світ переживань та почуттів. Це розширення і поглиблення емоцій та творчі їхні перебудови і складають психологічну основу мистецтва музики» [11; 249].

Індивідуальність – це унікальність, неповторність поєднання психологічних властивостей і якостей кожної людини. На думку Б.М.Теплова, засновника напрямку «художнього типу» психології індивідуальних відмінностей, людина в великій мірі сама являється творцем власної індивідуальності. При природних багатозначних анатомічно – фізіологічних особливостях організму «на основі будь-яких визначених задатків можуть вироблятися різні психологічні властивості в залежності від того, як буде протікати життя людини» [16; 177].

Також Л. Виготський формулює властивість індивідуальності психіки наступним шляхом: «В розвитку поведінки дитини, слід, таким чином, розрізняти дві основні лінії. Одна – це лінія природнього розвитку поведінки, яка тісно пов'язана з процесами загально органічного росту і дозрівання дитини. Друга - лінія культурного удосконалення психологічних функцій, виробленню нових способів мислення, оволодіння культурними засобами поведінки» [11; 91].

Аудиторію дитячого музичного театру складають різні діти. Довкілля, соціально-економічні реалії минулих десятиліть змінили особливості аудиторії дитячого театру, особливо характер поведінки малечі та школярів в глядацькому залі, особливо характер поведінки дітей: насамперед, змінилась

поведінка молодих батьків, які виховувались в 90-і роки і мало відвідували театри. Особливості виховання сучасних дітей не можуть і враховувати появу «хворобу віку», наприклад, психологам та психіатрам відмічається факт росту синдрому дефіциту уваги та гіперактивності у сучасних дітей [36].

Таким чином, музичні заняття сприяють розвитку творчих можливостей дітей раннього віку, дають їм багатий досвід спілкування, наповнюють життя радісними і яскравими враженнями. Своєчасне ж виявлення відхилень у поведінці дітей та необхідна корекція дає можливість створити оптимальні умови для розвитку всіх сторін особистості дитини [46; 59].

Д.К. Кінарська доказала, що наявність об'єктивної реакції чотирьох - і шестимісячних дітей на консонанси і дисонанси свідчать про вроджений музичний слух. В.П. Морозов вивчає музичний слух як спосіб до розпізнавання емоційної та експресивної мови, співу, музики за допомогою невербальних психо-акустичних методів різних вікових та професійних груп [45].

Щоб відкрити перед дитиною двері у світ музики, необхідно формувати у нього здібності, що дозволяють успішно проявляти себе в музичній культурі. Тому потрібно виховувати у дитини два найважливіших компонента музичності - музичний слух і емоційну чуйність. Без них неможливо залучити дитину до цього прекрасного світу, неможливо і цілісний розвиток особистості.

Розвиток естетичного сприйняття музики вимагає певної системи і послідовності. Стосовно до дітей різного віку сприйняття музики можливо шляхом підбору відповідних творів. Дітям прищеплюються найпростіші навички, які закладають перші основи культури слухання:

- 1) вміння вислухати твір до кінця;
- 2) стежити за його розвитком;
- 3) запам'ятовувати і впізнавати його;

4) розрізняти його основну ідею і характер, найбільш яскраві засоби музичної виразності [66; 16].

Музичний компонент театральних занять розширює розвиваючі та виховні можливості театру, підсилює ефект емоційного впливу як на настрій, так і на світовідчуття дитини, оскільки до театрального мови міміки і жестів додається закодований музичну мову думок і почуттів. В цьому випадку у дітей збільшується кількість і обсяг сенсорно-перцептивних аналізаторів (зорових, слухових, рухових) [19]. У вікових відмінностях дитини Л.Виготський виділяє: «кризу першого року життя» [11; 104], особливо період 10 місяців, раннє дитинство [11; 133], «криза трьох років» [11; 169], «криза семи років» [11; 179], також відзначав особливості періоду 11-13 років.

Сприйняття дитиною художнього твору відбувається згідно виявленими основними закономірностями психології процесу мислення «Дитина мислить раніше цілими пов'язаними брилами. Цей момент називають синкретизмом. Синкретизм - особливість дитячого мислення, яка дає можливість дитині мислити цілими брилами, не розділюючи один предмет від іншого. Синкретичний характер дитячого мислення, тобто мислення цілими ситуаціями, цілими зв'язаними частинами, він настільки сильний, що тримається ще в області словесного мислення у дитини дошкільного віку.

Тобто дитина сприймає так, що у неї все пов'язано зі всім. Зі сторони суб'єктивності це означає, що дитина свій особистий зв'язок вражень приймає за зв'язок речей [10; 472].

Опираючись на висновки психологів про синкретизм дитячого мислення з раннього віку, важливості розвитку «музичного слуху» з юності, ролі комплексу емоцій у формуванні особистості, слід підкреслити важливість емоційного впливу оперного мистецтва з ранньої юності. Всі відомі дитячі опери будуть сприйняті дітьми молодшого шкільного віку з гострим інтересом, при умові талановитої яскравої театральної підготовки; в цьому віці для дітей головне – видовище.

Л. Лютько розглядає унікальний «ефект оперотерапії» на прикладі чотирьох казкових опер Е. Хумпердніка і робить спробу науково визначити оперотерапію, як різновидність арт-терапії, підкреслюючи, що в операх Хумпердніка музичний діапазон емоцій і глибина драматургії росте співзвучно з емоційно-психологічним розвитком дитини [42].

Опери для дітей Е.Хумпердніка, розраховані на різні вікові категорії. «Семеро козлят» - для наймолодших, «Гензель і Гретель», «Королевські діти» і «Спляча красуня» - для підлітків. В роботі А.В. Буданова та Д.В. Кузнецова «Опери для дітей в контексті вітчизняної музичної культури», автори розповідають, що «побувавши більше п'яти разів на виставі з віковим індексом «7+» «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, постановка Г. Ісаакяна, ми спостерігали за глядачами різного віку, фіксуючи сильну позитивну емоційну реакцію залу, і нам довелось лишній раз переконатись, що головний критерій адекватного сприйняття опери талановитого композитора «в різній по IQ дитячій аудиторії» - це талановита постановка режисера, який любить та поважає дітей, який вміє не нашкодити свідомості дитини, який враховує синкретизм дитячого сприйняття [9; 7-8].

«Насправді мало хто усвідомлює, що трудність дитячого театру не в тому, що діти мало що розуміють. Насправді діти розуміють набагато більше, ніж дорослі. Трудність в тому, що діти абсолютно чесні. І то що, доросла публіка може сприйняти все, що дорослу публіку можуть обдурити, діти просто це не сприймуть» [28; 44]. Музика може ділитись на «дорослу і дитячу», але питання співвідношення вікового індексу постановки особливостями сценічної версії – важка комплексна робота яка вимагає пильного вивчення.

Кожен музичний твір є найтоншим і справжнім вираженням музично-емоційних відтінків, яких складно описати та змін почуттів. Музичний твір, так чи інакше, фіксує життєвий досвід автора, є літописцем найнапруженіших моментів його життя і її часом пограничних станів. Вступаючи в спілкування

з музичним твором, і виконавець, і слухач виходять за кордон самих себе, розширюють своє буття, включаючи в своє життя переживання чужого досвіду, як власного.

Особистості виконавця і слухача-дитини повинні прорезонансувати з особистістю композитора, який передав їм свій досвід. Тільки тоді слухач стане причетним до межових станів, який спочатку породив художній досвід [46; 6]. Чуттєва реакція на музичне виконання лежить в області пасивного сприйняття, але саме почуття спонукає юного слухача до активності. Сильним організуючим початком для сприйняття є ритмічні і динамічні контрасти. Тут особливо відчувається взаємозалежність енергетичних потоків і напружень між виконанням і сприйняттям. Уповільнення ритму в музиці відгукується в слухачеві підвищенням внутрішнього психічного напруження, прискорення ритму звільняє і розряджає його.

У динамічних контрастах, в моменти тихої звучності виконавець відчуває приплив із залу енергій підвищеної уваги і напруги, в кульмінаціях ця енергія повертається до слухача. В живому музичному потоці нероздільно присутні і злиття мелодії і гармонії, вертикальні і горизонтальні структури, графіка і колорит, лінія і колір. Музику ми ніколи не сприймаємо тільки слухом, музичний образ належить нам в синестезії почуттів [46; 11].

А отже, правильний вибір музичної програми - ключовий фактор музикотерапії. Для того щоб музика надавала благотворний вплив на дитину, вона повинна відповідати його емоційному стану. Музикотерапія представляє собою метод, який використовує музику в якості засобу психологічної корекції стану дитини в бажаному напрямку розвитку. Численні методики музичної терапії передбачають, як цілісне використання музики в якості основного і провідного факторів впливу (прослуховування музичних творів, музикування), так і доповнення музичним супроводом інших корекційних прийомів для посилення їх впливу.

Діти раннього віку не дуже добре говорять, дії їх обмежені, але емоцій вони відчують часом більше, ніж дорослі люди. І ось тут неоціненну допомогу надає музика. Сила її полягає в тому, що вона здатна передавати зміну настроїв, переживань - динаміку емоційно-психічних станів людини. Дітям не потрібно довго пояснювати, що відчуває людина, коли йому сумно; досить тільки зіграти сумну мелодію, і малюки починають розуміти стан смутку з перших тактів. Музика допомагає їм освоювати світ людських почуттів, емоцій, переживань.

Наприклад, дивлячись оперу «Куць», юні глядачі занурюються в казкову атмосферу, співпереживають головним героям, борються разом з ними зі злом, відчують атмосферу Різдва, чуючи колядки. Але опера для дітей чи будь-який інший музичний твір, здатна впливати безпосередньо, і тому художня зустріч може відбутися навіть тоді, коли володіння мовою недостатньо для «компетентного» сприйняття. Тут часто буває важливо не стільки знання або розуміння, скільки відкритість до прийняття краси. І також у всій своїй повноті, яка розкривається у всякому великому творі, постає нам особистість автора у всій своїй життєвій актуальності. Це воскресіння свідомості і особистості, яка породила великий твір мистецтва, але відбувається тільки в спільному творчому акті виконання і сприйняття.

Особливе значення мають експресивні симптоми емоцій. До експресивних емоційних реакцій відносять перш за все виразні рухи (міміку, пантоміму), дихання, інтонування. Експресивні симптоми дозволяють індивіду розпізнавати, розуміти і усвідомлювати не тільки свої власні емоції, а й почуття інших людей.

Найважливішим інструментом психофізіологічного механізму емоційного сприйняття музики є динамічний стереотип - злагоджена система зв'язків в корі головного мозку, що утворюється від багаторазового сприйняття декількох подразників в одному порядку. І.І. Павлов вважав, що підтримка

динамічного стереотипу викликає позитивні емоції, а його порушення - негативні.

Велику роль у формуванні динамічного стереотипу грає ритмічність нервових процесів, а, отже, і сторони музики, яка володіє ритмічними властивостями. Ритм, метр, темп, сам музичний звук розглядаються як ритмічно організоване явище. В процесі музичної практики в мозку людини виробляються стереотипи уявлень про лад, нормах голосоведіння, музичного синтаксису і т.п.

Тому сприйняття музики, яка вступає в протиріччя з присвоєними слухачем нормами, здатне викликати негативні емоції. Як видно з вищевикладеного, психофізіологічного механізму притаманний індивідуальний характер. Емоції, що виникають таким шляхом, залежать від вродженого і набутого акустичного, а головне - музичного досвіду конкретного індивіда (від ступеня засвоєння норм і закономірностей музичної мови). У той же час, цей механізм історично обумовлений: на його утриманні позначаються особливості музики конкретної епохи [46; 18].

Педагог-музикант, який вирішив ставити дитячу музичну казку або оперу, перш за все стикається з проблемою виразності, «театрального» виконання вокальних партій, музично-сценічної інтерпретації музики дітьми.

У цьому полягає суть музично-постановочної діяльності викладача. Особливістю моделі дитячого музичного театру є те, що викладачеві в ньому відводиться роль диригента, музичного керівника постановки, хормейстера, вихователя юних виконавців, що працює в особливому художньо-педагогічному просторі.

Висновки до другого розділу

Отже, з вищевикладеного, можна зробити наступні висновки про роль музично-театрального мистецтва у розвитку дитини:

- театральна педагогіка допомагає дітям знайти впевненість в собі, утвердитися як особистість, яка має власну думку та вміє міркувати;
- в процесі занять набуваються навички колективного спілкування, які будуть необхідні дітям в подальшому дорослому житті;
- заняття допомагають дітям виховувати в собі почуття відповідальності та самостійності;
- ці заняття дають можливість творчого самовираження, сприяють реалізації індивідуальних здібностей кожного;
- заняття розвивають різноманітні задатки і якості дітей: увагу, швидкість реакції, винахідливість, фантазію і уяву, пластику тіла, мову;
- заняття театром привчають дітей до дисципліни і самодисципліни;
- також, заняття театром формують смак, виховують почуття міри і здатність аналізувати, відрізняти справжнє, високе від вульгарного і фальшивого, а також давати вірну об'єктивну оцінку своїм здібностям, можливостям, своєї праці;
- і, нарешті, ці заняття розширюють кругозір, дають дітям додаткові знання про життя.

У підрозділі 2.2 представлений опис першої постановки дитячої опери «Куць» (1969-1971р.р.) в Чернівцях, яку написала перша українська композиторка Стефанія Туркевич. Найголовніша мета опери відкрити малечі світ музично-театрального мистецтва. Таким чином, сформувати відношення до матеріальної та духовної вітчизняної культури. Дана опера має виховний вплив на дітей. Опера базується на житті українського народу та музику композиторка черпає зі скарбниць фольклору з елементами фантастики та казковості. Цікавий та незвичайний сюжет опери має велике пізнавальне значення для дитини, адже це розвиває творчу фантазію та приваблює своєю поетичністю та чудовою народною мовою.

Отже, дитяча театральна творчість володіє великими резервами освітньо-виховного впливу, багато в чому сприяє розвитку самостійності та індивідуальності дитини.

Висновки

На завершення даної науково-дослідної роботи можна зробити наступні висновки:

1. Аналіз наукової літератури показав, що дослідження, яке пов'язане з розвитком та становленням дитячої опери, не залишилось поза увагою вчених. Вони зауважували, що розвиток дитячої опери є важливою складовою для формування у дитини культурних цінностей. Необхідно зазначити, що музично-театральне виховання є унікальним засобом формування особистості, оскільки воно має великий вплив не тільки на емоційний стан, але також впливає на пізнавальний розвиток дитини, так як музика та театр несе в собі не тільки емоції, але і величезний світ ідей, думок, образів.

2. Варто залучати дітей до театралізованої діяльності, тому що це сприяє освоєнню світу людських почуттів, комунікативних навичок, розвитку здатності до співпереживання. Також театр, дозволяє формувати досвід соціальних навичок, тому що кожен музично-театральний твір має моральну спрямованість (доброта, чесність, сміливість, дружба). Завдяки дитячим операм, школяр, не лише пізнає світ, а й висловлює своє власне ставлення до добра та зла, долучається до фольклору та національної культури. Співпереживання героям розкриває почуття дитини, уявлення про добрі та погані людські якості, також вчиться вирішувати проблемні ситуації і вчиться долати сором'язливість.

3. Представлено опис першої постановки дитячої опери «Куць» Стефанії Туркевич в Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка. Завдяки світовій прем'єрі опери «Куць», збагатився репертуар українських дитячих опер. Музична вистава розкриває потенціал дитячого сприйняття та позитивно впливає на культурний розвиток школяра. Опера «Куць» - одноактна музично-театральна п'єса, яка складається з невеликого прологу та трьох дій. Важливою особливістю в постановці даної опери є те, що вона «змежовує» два

поняття «опера для дітей» та «дитяча опера». Тому що, опера «Куць» виконується двома творчими складами: «опера для дітей» виконується дорослим або мішаним складом, а «дитяча опера» виконується самими дітьми і враховуються їхні особливості (можливості голосу, віку, риси характеру і т. д.).

Необхідно зазначити, що лібрето до опери було написано композиторкою у співавторстві з її чоловіком Н. Лукіяновичем, видатним лікарем-психіатром, поетом. Тому ця опера має психологічну основу. В опері розгортається конфлікт добра і зла. На цьому конфлікті побудована драматургія опери. Що є характерним для дитячих опер.

4. Проаналізовано особливості сприйняття дитячої опери школярами. Значення театралізованої діяльності у розвитку дитини важко переоцінити, оскільки вона допомагає вирішити багато педагогічних завдань: мовного, інтелектуального та художньо-естетичного розвитку дітей. Опера для дітей є невичерпним джерелом розвитку емоцій та почуттів, метод залучення дитини до загальнолюдських цінностей суспільства, також вона виконує психотерапевтичну функцію. У процесі театралізації дитини розвиваються психічні процеси: увага, пам'ять, сприйняття. У процесі слухання музики у дитини розвивається емоційний слух - здатність людини до адекватного сприйняття емоційного стану іншої людини по його голосу. Різні музичні твори викликають у дітей емоційні переживання, народжують певні настрої, під впливом яких набувають відповідний характер.

5. Щоб відкрити перед дитиною двері у світ музично-театрального мистецтва, потрібно розвивати у нього здібності, що дозволяють успішно проявляти себе в даній діяльності. Музика та театр, як засіб формування морального обліку дитини, яке безпосередньо впливає на її почуття, також формує її морально-естетичні якості. Творчі музичні завдання сприяють виникненню пошукової діяльності дитини, що вимагає розумової активності. Значимість дитячого музичного театру в розвитку музичних здібностей

школярів полягає в тому, що в ньому діти залучені в різні види музичної діяльності: сприйняття, виконавство, музично-ритмічні рухи, гра на музичних інструментах. За активної участі в постановці спектаклю у дітей розвивається відчуття ладу, музично-слухові уявлення, почуття ритму, які необхідні для успішного виконання всіх видів музичної діяльності.

Отже, завдяки синтетичній природі музичного театру, що поєднує в собі спів, рух і акторську майстерність, його можна вважати засобом художньо-естетичного виховання дітей.

Отже, становлення і розвиток дитячої опери в музично-театральному мистецтві відкриває перспективи подальшого вивчення дитячих оперних творів, якими можливо значно наблизити дітей до оперного мистецтва. Адже відбувається зміна поколінь, але ці твори не втрачають своєї актуальності. Роль дитячих опер в музичному вихованні і формуванні особистості має велике значення, так-як за допомогою цих творів у дітей формується добре відношення, повага до оточуючого світу і любов до національної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н.К. Дитячі опери М.В. Лисенка. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1962. 76 с.
2. Байрамова З. Детские оперы и балеты азербайджанских композиторов. Harmony: международный музыкальный культурологический журнал.
URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=300>
3. Барановская С. А., Сербенко Н. И. Театр в культуре детства: монография. СПб. : ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2014. 162 с.
4. Басок М. А. Из опыта организации любительского музыкально-театрального любительского коллектива в условиях детского дома-интерната. Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Болычевым «Народной консерватории» в Курском крае) : материалы междунар. науч. практ. конф. Гл. ред. М. Л. Космовская, отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. Курск : Курский гос. университет, 2010. С. 350–356.
5. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер: с обозначением декораций и количества и качества голосов и хоров. Петроград : Типография Императорского уч. глухонемых. 1915. 49 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества . Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
7. Бікслер Дж. «Літературний форум: створення нового жанру: хорова опера для молодих голосів-сеанс інтересу», хоровий журнал 45 (9). 2005. С. 61-63.
8. Блинкова И. С. История развития детского музыкального театра. Весник ТГУ. 1998, № 3. С. 42-45.
9. Буданов А.В., Кузнецов Д.В. – «Оперы для детей в контексте отечественной музыкальной культуры». Сб. ст. по Материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида 13-

15 апреля 2015 года / под общ.науч.ред. Я.И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М.А. Казачкова, Е.В. Ключкова. Москва : Государственная классическая академия имени Маймонида, 2015. 11 с.

10. Выготский Л.С. Психология развития человека. Москва : Изд-во Смысл, Изд-во Эскмо .Серия «Библиотека всемирной психологии». 2003. 1136 с.

11. Выготский Л.С. Психология развития ребенка. Москва : Изд-во Смысл, Изд-во Эскмо. Серия «Библиотека всемирной психологии». 2003. 512с

12. Вплив театральної діяльності на музичний розвиток дітей.

URL: https://ua-referat.com/%D0%92%D0%BF%D0%BB%D0%B8%D0%B2_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96_%D0%BD%D0%B0_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BA_%D0%B4%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%B9

13. Галкина И.А. Роль театральной деятельности в жизни детей.

URL: <http://laetitia.ru/index.php/rekomendatsii-spetsialistov/295-vliyanie-teatralizovannoj-deyatelnosti-na-razvitie-doshkolnikov-chast-1>

14. Генеральна репетиція опери «Куць» С.Туркевич

URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=484612112703695>

15. Герасько М. О. Житло як основа життєдіяльності українців. Сумський історико-архівний журнал. Суми, 2015. № 24. С. 43–50.

16.Голубева Э.А. Исследование способностей и индивидуальности в свете идей. Б.М. Теплова. Способности. К 100- летию Б.М. Теплова. Дубна, 1997. С.163-189.

17. Гребинь С. Н. Мировоззренческо-онтологические основания детства в украинской культуре. Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 14. С. 168–171.
18. Демакова И. Д. Понятие «Детство» в психологии и педагогике. Ценности и смыслы. 2012. № 3(19). С. 14-22.
19. Детский музыкальный театр как средство художественно-эстетического воспитания детей. Методическая разработка. Хотьково. 2011. URL: <https://pandia.ru/text/77/272/58147.php>
20. Ермаков А. А. О претворении принципов «игрового театра» в операх уральских композиторов для детей. Магнитогорск. *Современное музыкальное искусство*. 2012. № 1 (10). С. 249–253.
21. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): автореф. дис. ...канд. искусствовед. Магнитогорск, 2012. 26 с.
22. Єршова Л. Виховний ідеал українського селянства. Історико-педагогічний альманах. 2013. Вип. 1. С. 4–8.
23. Жилинская, Т.Г. Театральное искусство в образовательном процессе школы. Место и роль театральной педагогики в образовательном процессе. Материалы Международного научно-практического семинара. Минск : БГПУ, 2010. С. 149-151.
24. Загальні напрямки, методи та принципи керівництва музично-театралізованою діяльністю. URL:<http://www.educationua.net/silovs-666-1.html>
25. Значення театралізованої діяльності для гармонійного розвитку дошкільників. URL:<https://teremok-sad.inf.ua/metodichna-robota/62-znachennya-teatralizovanoji-diyalnosti-dlya-garmonijnogo-rozvitku-doshkilnikov>
26. Иванова О. Ю. Роль музыкального театра в становлении подрастающей личности: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02. Екатеринбург, 1998. 160 с.
27. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства:

17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 20 с.

28. Изуграфова Н. В. Детская опера в контексте современной музыкальной культуры. Музичне мистецтво і культура. 2008. Вип. 9. С. 138–145.

29. Исаакян Г.: «Зачем содержать театр, чтобы там шел сплошной «Колобок». Говорит художественный руководитель Детского музыкального театра имени Н.И.Сац,Сергей Ходнев. Комерсантъ Власть. №7 от 24.02. 2014. С. 43-44

30. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Москва : Музгиз, 1934. 160 с.

31. Карвер М., “Програмування оперних хорів для високих голосів”, хоровий журнал 37 (7). 1997. С. 25-26.

32. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.

33. Каширська Л. С. Тетральная педагогіка К. С. Станіславського в сучасній школі. Курсова робота. Уральський Державний Педагогічний Університет. Єкатеринбург. 2014 URL:

http://4ua.co.ua/culture/sb3bd79b4d43b88421306c27_0.html

34. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера: автореф. дис.... канд.искусствовед. Тбилиси, 1987. 22 с.

35. Кияновська Л. Серце Оксани: післяпрем’єрні роздуми від Любові Кияновської.11.11.2020. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/media/sertse-oksany-pisliapremierni-rozdumy-vid-liubovi-kyianovskoi/>

36. Козловська Г.В. Синдром дефицита внимания и гиперреактивности. Воспитание школьников. 2014. №4. С. 50-68.

37. Кузьмина А. А. Романтическая традиция Hausmusik и ее влияние на генезис детской оперы. Аспекты исторического музыковедения. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2017. Т. 10. С. 78–93.

38. Кузьміна О.А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав:Музичне мистецтво. Харків. 2019. 284 с.
39. Лисенко О.М. М.В. Лисенко. Спогади сина. Київ : Мистецтво. 1966. 386 с.
40. Лисенко М.В. Коза Дереза. URL: <https://dramtheater.cv.ua/production/koza-dereza/>
41. Лю Цзинь. Жанр детской оперы в эстетическом воспитании подрастающего поколения Китая: к истории вопроса.Философско-культурологические проблемы идентичности в контексте современности: материалы междунар. конф. «Культурная идентификация молодежи в условиях глобализации». Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2010. С. 354.
42. Лютько Л.П. Феномен оперотерапии на примере детских сказочных произведений Э. Хумпердника. Музыкальная академия. 2013. С. 85-88.
43. Мамычева Д. И. Феномен детства в европейской культуре: от скрытого дискурса к научному знанию: автореф. дисс. ... канд. культурологии: Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2009. 30 с.
44. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник ЗНУ* :зб. наук. ст. Педагогічні науки. Запоріжжя, 2010. № 1 (12). С. 80–83.
- 45.Морозов В.П. Эмоциональных слух: Экспериментально-психологические исследования. Психологический журнал. 2013. Т.34. №1 .С. 45-62.
46. Музыкальная психология и психотерапия. Науч.-мет. журнал для проф.музыкантов – исполнителей,педагогов вузов культуры и искусства. № 3 / 2007, ноябрь-декабрь
47. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ – ХІХ ст. Одеса: Астропринт, 2017. 283 с.
48. Обучение и воспитание детей во вспомогательной школе: Пособие для учителей и студентов дефектолог. ф-тов пед. ин-тов, Под ред. В.В.

Воронковой. Москва : Школа-Пресс, 1994. 416 с.
URL:http://pedlib.ru/Books/4/0329/4_0329-103.shtml

49. Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания, статьи, материалы Общ.ред. и вступ. слово И. Ф. Бэлзы, ред. сост. О. К. Логинова. Москва : ВТО, 1970. 320 с.

50. Опера. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва : Сов. энциклопедия, 1993. С. 933.

51. Презентація творчого доробку першої української композиторки Стефанії Туркевич. URL: <https://photo-lviv.in.ua/u-lvovi-prezentuvaly-tvorchyj-dorobok-pershoji-ukrajinskoji-profesijnoji-kompozytorky-stefaniji-turkevych-video/>

52. Принципы профессионального воспитания. Преподавание как способ организации педагогического процесса. URL:https://lfirmal.com/principy-professionalnogovospitaniya/#%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BF_%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8

53. Принцип последовательности обучения. Взято со страницы: https://spravochnick.ru/pedagogika/principy_obucheniya/princip_posledovatelnosti_obucheniya/

54. Проблемы театральной педагогики и новации школы З.Я.Корогодского. Научный редактор В.Г. Левицкий. Материалы межвуз. Науч.-практ. конф. 26.03.2010. Санкт-Петербург. 2013. 112 с.

55. Романець Д. О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Київ. 2021. 203 с.

56. Руднева О.С., Сероштанова Н.В. (сост.-ред.) Современная театральная педагогика: от теории к практике. Под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Сборник научно-методических материалов, посвящённый 5-летию Высшей школы сценических искусств. Москва : Высшая школа сценических искусств (Театральная школа Константина Райкина), 2017.

57. Садыгзаде Х. К истории становления детской оперы в Азербайджане с учётом особенностей детского развития. Балтийский гуманитарный журнал. Калининград, 2016. Т. 5. № 4 (17). С. 302–304.
58. Сазерленд Е. «Спільне використання сцени: тенденції у композиції для дитячого хору та симфонічного оркестру», Музикознавство Австралії 40 (1).2018. С. 1-19.
59. Саранцева Т.Н. , Казакова Л.В. Театральная педагогика в начальной школе : развитие творческих способностей обучающихся (из опыта работы по реализации требований ФГОС начальной школы). URL:
<https://ru.calameo.com/read/0014282039076ac95c9ce>
60. Світова прем'єра дитячої опери в Чернівцях. URL:
[http://versii.cv.ua/news/svitova-prem-yera-dytyachoyi-opery-u-
chernivtsyah/54090.html](http://versii.cv.ua/news/svitova-prem-yera-dytyachoyi-opery-u-chernivtsyah/54090.html)
61. Словник синонімів. URL:
<https://uk.worldwidedictionary.org/%D0%BA%D1%83%D1%86%D1%8C>
62. Слуцкая Е. А. Домашний театр в культуре русского дворянства: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб, 2013. 22 с.
63. Созанський Й.Й. Малярський світ симфонії С. Туркевич-Лукіянович. (ракурс між видимої мистецької взаємодії в аспекті технічного арсеналу). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. Вип. 38-39. 2016. С.106-128.
64. Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX столетия: автореф. Дисс. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Тамбовский государственный музыкально – педагогический институт им. С.В.Рахманинова. Саратов, 2006. 27с.
65. Сохор А.А. Эстетическая природа жанра в музыке. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования: в 3 вып / А. Сохор. Л. Сов.композитор, 1981. Вып. 2. С. 231–293.

66. Старкова Е. А. Формирование музыкальной культуры ребенка в образовательном процессе ДОУ. Выпускная квалификационная работа. Екатеринбург. 2017. 72 с.
67. Стефанович Д. В. Жанр детской оперы в творчестве русских композиторов начала XX века Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования. СПб.: Астерион, 2019. С. 55–61.
68. Театральная педагогика как наиболее гармоничное средство социальной адаптации ребенка. Значение театральных занятий в развитии школьников на примере театра-студии Шанс Полянской школы-интерната, результаты исследования адаптации ребенка в коллективе. Курсовая работа. 2010. 42 с.
69. Туркевич-Лукіянович Стефанія Іванівна. Біографія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%9B%D1%83%D0%BA%D1%96%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0
70. Туркевич С. Лібрето опери «Куць».
71. Удалых Е. Ю. Образы детства в русской культуре и философии. Автореф. дисс. ... канд. философских наук: 09.00.13. Воронежский государственный университет. Белгород, 2012. 26 с.
72. Фомкин А.В. Особенности реализации принципа наглядности в балетной педагогике. Культурный центр «Москвич». 2016. С. 192-196.
73. Чим відрізняється мюзикл від опери. URL: <https://moyaosvita.com.ua/kultura-i-suspilstvo/chim-vidriznyayetsya-myuzikl-vid-operi/>

74. Щира А.-А. Світова прем'єра опери «Куць». : матер. студ. наук. конф. Чернівець. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича, 2021. 259 с.
75. Ширяева О. Ф. Опера Т. Шкербиной «Дюймовочка». К вопросу об истории и теории жанра детской оперы. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2015. № 1 (41). С. 114–120.
76. Шониа, Л. А. Особенности постановки детской оперы в школе. Л. А. Шониа. Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/604994/>
77. Щеглова С.Н. Как изучать детство. Москва : ЮНПРЕСС, 2000. 58 с.
78. Ašenbrenerova I. Dětská opera nebo opera pro děti? Hudba pre deti v tvorbe skladateľov 20. storočia v stredoeurópskom priestore : zborník. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela, 2005. Str. 22–28.
79. Busch-Salmen G. Hausmusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / berg. v. F. Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. L. Finscher. Kassel [etc.], 1996. Sachteil 4. Sp. 227–234.
80. Busch-Salmen G. Häusliches musizieren einst und jetzt. *Österreichische MusikZeitschrift* 1993. Heft 7,8. S. 386–392.
81. Christiansen R. Will children ever care about opera? URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/10711183/Will-children-evercare-about-opera.html>
82. Christiansen R. Can opera save our children? URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/glyndebourne/11689604/Can-operasave-our-children.html>
83. Finscher L. Hausmusik und Kammermusik. *Musik und Verlag*. Basel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1968. S. 67–76.
84. Hansel and Gretel Composer: Engelbert Humperdinck. San Francisco. Opera. URL: <https://www.allmusic.com/>
85. Siegel Conte E. Opera By Children, For Children. 2020. URL: <https://www.musicacademy.org/blog/resonance-07-20-2020/>

ДОДАТКИ

Додаток А



Короткий зміст казки:

... Були собі дід та баба.

Поїхав дід на ярмарок та й купив собі козу і наказав бабі добре глядіти її. Баба на другий день пішла пасти козу .

На запитання діда: «Козю, моя люба!» « Чи ти їла , чи ти пила?», брехлива коза відповіла , що вона не їла і не пила, бо баба її не гляділа.

Розсердився дід на бабу і сам повів козу на пашу.

Але й на цей раз вона пожалілася дідові , що не їла і не пила.

Обурений дід вирішив зарізати хитру козу.

Та коза втекла в ліс, знайшла лисиччину хатку і нікого не впускала.

Бідна лисичка плаче.

Прийшов зайчик, хотів допомогти лисичці ,але злякався кози й утік.

Так само злякався і вовк, ведмідь та лише хоробрий рак вигнав козу-дерезу з лисиччиної хатки.

Потягли звірі козу в ліс на розправу[1; 9-10]



УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

Чернівецька обласна філармонія ім. Д. Гнатюка



Світова прем'єра дитячої опери Стефанії Туркевич

