

*Лідія Шегда  
(Івано-Франківськ)*

**ВПЛИВ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ ТА НОВИХ СТИЛІСТИЧНИХ  
ТЕНДЕНЦІЙ НА УКРАЇНСЬКУ КОМПОЗИТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ  
У ГАЛУЗІ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Продовжуючи традиції попередніх періодів, від повоєнних років українська музика для дітей розгортається в усталених жанрових напрямках: культивуються різноманітні пісенні (хори, одноголосі пісні та пісенні цикли), сценічні (опера, балет) та вокально-інструментальні (кантата) жанри. Утім, посилення інтересу до цього виду творчості в той період інколи відбувалося внаслідок спеціальних адміністративно-творчих настанов, а не особистої ініціативності чи творчих зацікавлень композиторів. Так, після музикознавчого пленуму СКУ в січні 1962 року (Львів), де критиці підлягала загальна пасивність митців до сфери дитячої творчості, досить помітно зросла активність у цій сфері.

Як і раніше, провідну роль відігравала вокально-хорова галузь, зорієнтована на досягнення хорової музики як безпосереднього ґрунту для розвитку пісенно-хорової музики для дітей. Саме

вона в той час перша вийшла на вищі позиції і показала значний поступ: «наприкінці п'ятдесятих в українській хорівій музиці вже чітко увиразнились нові концепційно-стильові орієнтири, відмінні від панівних у повоєнний час... панування традиційності у музиці 50-х років не варто однозначно і спрощено розцінювати як лише стримуючий, чи, тим більше, негативний фактор. До певної міри вона сприяла збереженню питомих національних основ і в такий спосіб створила гарантії для хорової галузі»<sup>1</sup>. Інші жанри «дитячої творчості», незважаючи на їх репрезентативність і стильові досягнення, завжди займали вторинні позиції.

На початок 1960-х років навіть у цьому жанровому напрямку домінує мистецьке опрацювання народних пісень. Поміж показових прикладів продовження традицій – «П'ять українських народних пісень» Г. Компанійця (1961). Наслідуючи принципи опрацювань дитячого фольклору, застосовані Л. Ревуцьким у збірці «Сонечко», він відтворив їх у своєму циклі майже буквально (особливо яскраво це помітно в піснях «Півник», «Козлик», «Зайко»). Типовими виражальними засобами цих композицій є «гармонізація одного куплету, який потім кілька разів повторюється. Звичайно він вводиться фортепіанним вступом ілюстративного характеру, що фактурно тісно пов'язаний із фортепіанною партією всієї обробки. Деякі з пісень набрали більш розвиненої форми з вільною розробкою тематичного матеріалу»<sup>2</sup>.

Тематично-образні сфери вокальних жанрів фактично виявляють тотожність до масових пісенних жанрів того часу, що було об'єктивно зумовлено мистецькою і суспільною ситуаціями в країні. Так, говорячи про більшість пісень, створених для дітей шкільного віку впродовж 1940–1950-х років, Б. Фільц зазначає: «Пісні, як правило, несли в собі ідеї радянського патріотизму, інтернаціонального єднання, активно утверджували оптимістичне світобачення. Панівними в них стали поспівки революційних і героїко-патріотичних радянських масових пісень з чіткою маршовою ритмікою, «вольовими» квартовими інтонаціями і загальною динамічністю розгортання музичної форми»<sup>3</sup>.

Важливі ракурси привнесення в радянську дитячу масову пісенність української національної тематики – навіть за всіх текстово-прорадянських нюансів – тоді здійснили М. Вериківський, Г. Верьовка, В. Борисов, Т. Шутенко, К. Богуславський, Ф. Надененко, А. Штогаренко, М. Тіц, Ю. Мейтус та ін. Мало того, адаптовуючи в рамках радянської культури і впроваджуючи символи української культури, українські митці повнозначно казали молодому поколінню про традиційні цінності. До сьогодні серед пісенного репертуару для школярів виокремлюються створені в той час пісні П. Майбороди (особливо – «Вчителько моя», «Рідна стежина» та інші на слова А. Малишка).

Основним тематичним напрямом тодішньої творчості була патріотична тематика з типовою для неї прославною образністю, звеличенням соціалістичної дійсності тощо. У природному для тогочасної державної політики руслі розгорталася насамперед пісенна й кантатна творчість багатьох митців. Зразки такої тематики присутні в доробку А. Штогаренка («Щасливе дитинство», 1946), П. Козицького («Ми країни Радянської діти», 1950), І. Віленського («Сім пісень для дітей», 1956), І. Берковича («Любимо Ілліча» (сл. В. Бичка), 1964), Л. Левитової («Іменини Батьківщини» (сл. І. Кульської), 1964), Л. Лазаренка («Москва» (сл. Г. Бойка), 1972) Ж. Колодуб («Батьківщина», «Є на землі» (сл. М. Дорізо), 1974–1978), Т. Кравцова («Гей, рум'яні мої небокраї», «Люблю Вітчизну» для дитячого хору а капела (сл. В. Сосюри), 1994–1999) та ін.

Продовження цієї образно-тематичної лінії відбувається й у період останньої третини століття. Серед таких найпопулярніших творів – композиції А. Філіпенка, мету яких О. Голінська визначила як виховання й пробудження в дітей «буквально з перших кроків почуття громадянськості. Допомогати їм повніше відчувати і розкривати красу і багатоманітність оточуючого світу – саме в цьому бачив А. Філіпенко своє завдання. Для виконання його композитор звернувся до дитячої пісні. Цей місткий, компактний, мобільний і, що найсуттєвіше, доступний для дітей жанр давав йому можливість повсякчасного і повсюдного впливу на дитячий розум і серця»<sup>4</sup>. Утім, від 1950-х років композитор, створивши понад 300 пісень для дітей різного віку, постійно і послідовно виходив поза межі радянської масової пісенності. Навіть у текстових основах він відшукував лексеми, які промовляли до дитячої аудиторії орфоepією національної мови. Саме ці твори набули великого поширення в дошкільних навчально-виховних установах, школах, і навіть виконувалися на урочистих концертах («Ой весела дівчина Олена», «По малину в сад підем» на сл. Т. Волгіної, «Спасибі тобі, Вітчизно» на сл. Л. Реви).

До цього прославно-патріотичного пласту «дитячої музики» належать і твори, присвячені здобуткам України як радянської республіки. Поміж них – «Красується Радянська Україна» В. Ге-

расимчука (сл. Д. Луценка), «Батьківщина, то найкращий край» (сл. Д. Павличка) і «Любимо землю свою» Б. Фільц (1974–1978) (сл. М. Сингаївського); пісенні цикли Я. Лазаренка «В одній сім'ї», «Рідний край» (1972); пісня-кантата «Слухай, Республіко!» для дитячого хору і оркестру Ж. Коллудуб (сл. І. Муратова, 1962–1968), кантата «Пісні Революції» (для солістів, хору хлопчиків та симфонічного оркестру на тексти Є. Євтушенка) В. Птушкіна і «Здравствуй, солнечное завтра» (для дитячого хору та симфонічного оркестру на вірші В. Качуліна) В. Шахтмана (обидві написані в 1984–1989 роках) тощо.

Більшість пісенних творів була зорієнтована переважно на типові композиційні конструкції; пісенні «стандарти» майже не розвивалися, хоча образно-тематичне коло з часом було істотно поповнене порівняно з періодом 1940–1950-х років. Утім, хоч як дивно, така тенденція до «майстрування» музики виявилась дивовижно асоційованою до нових композиційних тенденцій. На таку закономірність звернув увагу і обґрунтував її Т. Адорно. Він зауважив, що схильність до того, щоб не створювати, а майструвати музику захопила навіть найобдарованіших композиторів молодого покоління, водночас відтворивши глибинні світоглядні кризи того часу<sup>5</sup>.

Однак, хоча багато зразків дитячої пісенності несуть на собі відбиток політизації мистецтва, українські митці послідовно культивують національний культурний ідеал, у прагненні до розвитку автономного художнього процесу, відсторонюючись від декларативного вираження діяльності окремих соціальних груп, естетичного обмеження музичного виховання дитячої та юнацької аудиторії та надання галузі прикладного значення. Просвітницьке і потужне мистецьке значення галузі – підхід, що дозволяв композиторам упроваджувати нові стилістично-драматургічні ідеї в царину, для якої позірно виставлялися спрощені вимоги. Ці процеси помітно активізувалися від другої половини 1980-х років, охопивши всі жанри творчості. Чи не найрепрезентативнішою виявилася сфера музики за канонічними мотивами, до якої після її «легалізації» на початку 1990-х активно звертаються Л. Дичко, В. Степурко, Г. Гаврилець, Б. Фільц, В. Польова, І. Щербаков та інші митці.

Провіщення нової ролі цієї галузі в українській «дитячій» музиці належить «мініатюрному реквієму» для хору хлопчиків і камерного оркестру «Сім сльозин» В. Зубицького (сл. Б. Олійника, 1985) та «Месі» для дитячого хору і камерного оркестру В. Польової (1991). У 1993 році О. Шетинський виходить на новий рівень стилістичних узагальнень у композиції «Різдво Предтечі» для дитячого хору й ансамблю ударних. Сучасні вокально-кolorистичні прийоми відтоді фактично є неодмінним атрибутом різних жанрів вокально-хорової духовної творчості і сприяють оновленню й розширенню виражальних можливостей дитячого виконавства. Серед таких творів варто назвати духовну кантату для дитячого хору і симфонічного оркестру «Salve Regina» В. Птушкіна, «Різдвяний триптих» для дитячого хору М. Стецюка на сл. О. Марченка, хорову мініатюру «Pater noster» О. Шетинського.

Від 1960-х років, унаслідок стрімкого розширення жанрово-стильової палітри інших видів творчості, музика для дітей збагатилася новими відкриттями, істотно оновилися її виразові засоби та драматургічні ідеї. Сюди привноситься досконале володіння новими технічними прийомами та вільне оперування «базовими» жанровими взірцями. У межах такої громадсько і соціально зорієнтованої творчості тільки іноді з'являються твори, що вирізняються яскравим індивідуальним змістом. У хоровій, симфонічній, кантатній музиці, а також у камерно-інструментальних творах для дітей знову посилюється вага фольклорних чинників, інтерпретованих не тільки безпосередньо на жанрово-конструктивному рівні, а і як семантичного фактора розвитку жанрово-виразової системи<sup>6</sup>: «У творах, часто написаних на фольклорні тексти, як дієвий фактор драматургії (часто моделюючої, або ж її синтезу з театральною-подієвою) широко використовується семантика фольклорних образів і узагальнень (кантати і цикли В. Бібика, Л. Дичко, В. Загорцева, Ю. Ішенка, О. Киви, І. Кириліної, В. Сильвестрова та ін.)»<sup>7</sup>.

Виявляється, що найвищі досягнення в жанрі музики для дітей останньої третини ХХ ст. пов'язані з експериментуванням у руслі «нової фольклорної хвилі», що охопила всі жанри творчості й виявила важливе переосмислення проблеми «композитор – фольклор». У той час, як зазначає Г. Конькова, від передачі «кolorиту народності» українські композитори приходять до розуміння фольклорної творчості як «складної самостійної системи музичного мислення, де в єдиному комплексі виступають чисто композиційні елементи (лад, ритм, мелодія), виконавський процес і форми побутування у народному середовищі: зв'язок з фольклором здійснюється

багатоканально, у кожному конкретному випадку автор знаходить той шлях, який відповідає його задуму»<sup>8</sup>.

Ця «багатоканальність» у галузі музики для дітей виявляється насамперед у свідомій орієнтації на певні фольклорні жанри, відтворення їх закономірностей на інтонаційному, метроритмічному, архітектонічному рівнях тощо. Прагнення до «типологічного» відтворення різних жанрів стало поштовхом до використання пісенних текстів безпосереднім цитуванням справжніх мелодій. Ця характерна особливість тогочасної музичної творчості, що в різних «великих» жанрах була ознаменована появою таких шедеврів, як «Чотири українські народні пісні» Л. Грабовського, «Червона калина» Л. Дичко, «Триптих» В. Бібика тощо, притаманна «дитячій» кантаті «Чотири пори року» Л. Дичко. У сфері музики для дітей ця стилістична тенденція представлена, також такими оригінальними творами, як цикли «Музична азбука» на народні тексти Ж. Колодуб, «Лісові акварелі» В. Пацери, «Пісні птахів» В. Мартинюк тощо.

Показово, що новий неофольклоризм достатньо близько дотичний до інших неотенденцій – неокласицизму та неоромантизму. Ознаки неокласицизму як реакції на ускладнення й технологічне перенасичення музичної мови в музиці для дітей останньої третини ХХ ст. виявляються в переосмисленні старовинних форм і жанрів<sup>9</sup> із втягненням у експеримент фольклорних джерел<sup>10</sup>, застосуванні колажу як важливого у смислово-технічному плані прийому. Прикмети неокласицизму проступають у редакціях оперних творів митців початку століття з інтегруванням їх стилю в новий мистецький контекст («Пастка для відьми» І. Шербакова (1997) за мотивами опери К. Стененка «Івасик Телесик»<sup>11</sup>). Натомість у «дитячій» творчості українські композитори обійшли провідні в минулому жанри хорової творчості – партесний концерт чи канти, хоча сам факт звернення до жанру хорового концерту для дитячого складу (як-от «Травневий сад» для дитячого хору а капела в шести частинах В. Дроб'язгіної) можна інтерпретувати як відродження традицій барокового хорового виконавства.

Тенденція до жанрового розвитку та взаємовпливу насамперед комунікативно близьких жанрів безпосередньо виявилася в наближенні пісенних, хорових жанрів і кантати. Найочевиднішою мотивацією посилення цього процесу в межах першої «пари» з названих жанрів є переважання одноголосого викладу в хорах для дошкільного і молодшого шкільного віку і культивування простих куплетних форм у творах для різних вікових груп. Циклізація в межах пісенного жанру приводить до активізації чинників хорової мініатюри, хоча найчастіше може йтися про сюїтний принцип об'єднання матеріалу або достатньо просту аналогію до хорових диптихів чи триптихів.

Проникнення властивостей кантати виявляється у привнесенні циклічності в організацію пісенних циклів (сюїта «Пори року» для дитячого хору Б. Флиса; вокальний цикл «Музика для дітей» О. Киви), формуванні внутрішніх «мікроциклів» (збірник пісень для дітей «Від льоду до льоду» і «Вісім хорів на слова О. Олесья» Б. Фільц) чи винесенні провідного жанрового визначення в концепційне окреслення таких творів («Чотири вокалізи» для дитячого хору без супроводу М. Завалішиної; цикл пісень «Лічилочки» К. Мяскова).

Жанр кантати для дітей розвивався в той час під впливом загальних тенденцій до симфонізації і театралізації різноманітних жанрів. Ці риси, як одні з провідних у розвитку тогочасної кантати, відзначає А. Терещенко: «Розширення тематично-образної сфери кантат і ораторій пов'язане з пошуками нових композиційних і драматургічних вирішень. Продовжують розвиватись вже накреслені раніше типи вокально-симфонічної драматургії (ідеться про твори сюїтного та контрастного типів композиції. – Л. Ш.). Природно, що засади вокально-симфонічних творів даного періоду ґрунтуються на образному протиставленні, зіткненні протилежних сфер, окремих тематичних утворень, стилістичних прийомів, контрастних елементів фактури, гармонічних комплексів тощо»<sup>12</sup>. Водночас не менш активними були чинники до камернізації «великих» жанрів, тенденції, що в українській музиці була започаткована кантатою В. Сильвестрова на вірші Ф. Тютчева і О. Блока (1973). Так, у більшості випадків кантати для дітей – акапельні або з обмеженим складом супроводжувальних інструментів<sup>13</sup>.

Жанр «дитячої» кантати достатньо рівномірно представлений у доробку українських композиторів останньої третини ХХ ст. Провідна тематика тут спрямовується до розкриття образів природи. Це – «Місяць за місяцем» М. Завалішиної для дитячого хору з оркестром на тексти Н. Забіли (1959), «Сміється джерело» Я. Верещагіна (сл. В. Морданя), «Пори року» для дитячого хору із симфонічним оркестром Д. Куценка, камерна кантата «Весняні вірші» на народні тексти

Ю. Гомельської, «Весна» для дитячого хору і камерного оркестру (сл. Д. Чердиченка) і «Пори року» в першій редакції для сопрано, баса, читця та фортепіано, у другій – для дитячого хору без супроводу на народні тексти Л. Дичко, «Весна» на вірші російських поетів для дитячого хору та двох флейт І. Голубова, «Сонце-Ярило» для дитячого хору Ю. Шевченка (сл. Т. Кокоші) тощо.

Окремий тематичний блок утворюють кантати, присвячені соціально значущій і громадянській тематиці: «Слухай, Республіко!» для дитячого хору і симфонічного оркестру Ж. Колодуб (сл. І. Муратова), «Подарок Родины» Б. Алексеєнка (сл. Г. Новосолова), «Что такое хорошо?» Б. Сичалова (текст В. Маяковського), «Нам потрібен мир» для дитячого хору і симфонічного оркестру В. Бібика на дитячі вірші, «Реквієм» для органа і дитячого хору С. Острової на тексти Л. Костенко. Поодиноким зразком ораторії, серед виконавців якої передбачений потенціал дитячого хору – «Тарас. Зоряна колицьова» для читця, солістів, дитячого та чоловічого хорів і симфонічного оркестру І. Щербакова (лібрето І. Мамчура за поемою Б. Стельмаха).

Оперні лібрето виявляють прихильність композиторів до популярних, «класичних» для тогочасної дитячої літератури сюжетів. Це – «Муха-цокотуха» В. Сирохатова за К. Чуковським, «Лис Микита» В. Овчаренка за І. Франком; нова інтерпретація казки «Івасик-Телесик» А. Мухи й І. Віленського та «Червона Шапочка» О. Левицького за мотивами французьких казок або ж «Блакитні троянди» М. Пилипчак за мотивами казкового угорського фольклору тощо. Сучасні казкові сюжети були опрацьовані Л. Любовським («Незнайко в Сонячному місті» В. Носова), В. Шахманом («Телефон» за К. Чуковським). На межі синтезу балетного та оперного жанрів постали «Бембі» І. Ковача, «Пригоди Зайця» В. Довженка.

Самобутню драматургію, до цього часу незвичну в оперних жанрах для дітей, продемонстрували І. Мартон в мініопері «Розумна дівчина і Король», Б. Янівський у своєрідному перемодельованні опери-комік «Всі миші люблять сир», Г. Юсим у зонг-опері «Золота рибка», В. Філіпченков в опері-балеті «Барвінок». Унікальним зразком нового жанрового варіанта, не повторюваного після свого створення, є кіноопера для дітей «Настало літо» Я. Фрейліна, що узгальнила новітні досягнення в жанрі кіномузики й мультиплікації на основі класичної оперної драматургії. Ці поодинокі зразки засвідчують нуртування у сфері «великих» синтетичних жанрів музики для дітей те оновлення драматургічно-формотворчих засобів, що стало типовою рисою творчості останньої третини ХХ ст. Б. Сютя, зазначив, що «найважливішим фактором у цьому процесі виступає нове розуміння музичної драматургії у співвідношенні з формою. Дедалі частіше форма народжується «з драматургії», виникає і нове поняття для характеристики цієї єдності – «форма-драматургія»... Таким чином, музична драматургія стає з кінця 60-х років вирішальним фактором процесу композиторської творчості»<sup>14</sup>.

Від другої половини 1950-х активно розвивається дитячий балетний театр, творчі експерименти в якому спрямовувалися до пошуку раціонального співвідношення образно-виражальних і зображально-ілюстративних чинників хореографічно-видовищного мистецтва. Відновлення «дитячих» балетних вистав відбулося завдяки творчим ініціативам М. Сильванського («Іван – добрий молодець», 1956), А. Коломійця («Улянка», 1959), яким уже передувало кілька колоритних спектаклів – «Лелеченя» Д. Клебанова, «Кіт у чоботях» В. Гомоляки та «Надзвичайний день» М. Сильванського. Були створені й поставлені балети «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської (1964, 2-га ред.), «Казка про веселого метелика» (1965) і «Врятований прапор» (1966) Л. Кауфмана.

У цих творах, продовжуючи традиції українського балету і дотримуючись класичних хореографічних схем, композитори досить активно впроваджували національну інтонаційність. Так, у балеті «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської національний колорит виявився значною мірою завдяки введенню інтонацій українських пісень – «Горобчику, чи гуляв ти у садку», «Ой мак чистий, голосистий», «Вийди, Грицю, на вулицю» (І д.); «Дощик», «Ой з-за гори вітер буйний», «Ой Січ – мати, а Великий луг – батько», «Ой по горах сніг лежить».

Упродовж наступного десятиліття найбільш плідно в жанрі балету працював А. Муха, тяжучи до розробки традиційних казково-фантастичних сюжетів. Серед його творів – балети «Мрія» (1969) «Івасик» (1972; співавтор І. Віленський)<sup>15</sup>. Знаковою для українського балетного театру виявилася постановка Г. Майоровим дитячого балету К. Хачатуряна «Чіпполіно» (1974), багатий спектр образності якого розкривається засобами класичної хореографії та побутової пластики, прийомами кінематографічного монтажу й музичної драматургії. Поставивши балет Б. Павловського «Білосніжка і сім гномів», Г. Майоров домігся максимальної образної індивідуальності персонажів завдяки ви-

користанню розмаїтих хореографічних засобів та максимальній активізації чинників музичної драматургії. Казкова тематика як провідна для дитячого балетного театру достатньо широко розроблялася також Ж. Колодуб («Пригоди Веснянки», 1969), І. Ковач («Північна казка» (1977). Фактично казкові сюжети виявляються єдиною сферою, що приваблює митців у балетному театрі в наступні роки. Це – «Казка про веселого метелика» К. Мяскова (1980), «Чарівні черевички» (1982) і «Чарівна обручка» (1993) В. Малюкової, «Принцеса на горошині» за казкою Г.-Х. Андерсена М. Чембержі (1989), «Руки, ноги, черевички...» В. Дроб'язгіної (1994). Десятиліття (1979–1989) позначене появою таких високохудожніх балетних спектаклів, як «Бембі» І. Ковача (1983), «Гутаперчевий хлопчик» В. Бібика, «Русалочка» О. Костіна, «Пригоди в смарагдовому місті» О. Яковчука тощо. Одним із кращих здобутків балетного дитячого театру стала постановка «Снігової королеви» Ж. Колодуб у Донецькому оперному театрі (1985), де синтезовано елементи класичної, фольклорної хореографії та сучасної пластики. Натомість типова для втілення героїко-патріотичних тем стилістика використана М. Сильванським у балеті «Мальчиш-Кибальчиш» (1985)<sup>16</sup>.

Надалі образно-тематичний спектр оперного жанру збагачується внаслідок як опрацювання класичних казкових сюжетів («Дива дивнії» В. Птушкіна за казками О. Пушкіна, опера-балет «Буратіно» О. Білаша за казкою О. Толстого, 1988; «Учень чародія» за казкою С. Прокоф'євої, 1989; «Гуси-лебеді» Ю. Грицуна за мотивами російської казки тощо) та їх новітніх модифікацій (радіооперета «Королева зубна щітка» В. Шаповаленка, кіноопера «Настало літо» Я. Фрейдліна, опери: «Казка про живу воду» М. Чембержі, 1988; «Три мішки хитрошів» М. Стецюна, 1993) тощо.

Важливим напрямом опанування нових жанрів була робота над створенням симфонічного та ансамблевого репертуару для дітей. Одним з перших таких творів стала сюїта для дитячого струнного оркестру «Народні фрагменти» Ю. Щуровського (1959), де композитор розвиває традиції української інструментальної творчості в дусі неоромантизму як однієї з найпотужніших течій в національній музичній культурі. Виразна ліричність і яскравий мелодизм окремих п'єс циклу засвідчили приналежність скомпонованих у цьому ключі творів до загального руслу розвитку означеного стилістичного напрямку.

Утім, надалі, попри значне образно-тематичне розмаїття, звернення до симфонічних жанрів не набуло значних масштабів. Домінуючим напрямом симфонічної творчості для дітей є програмна музика на основі опрацювання сюжетів зі шкільного життя, фольклору, казок і популярних літературних творів. «Непрограмна» симфонічна музика займає незначне місце, хоча відіграла істотну роль у творчому процесі («Симфоніета» М. Тица, «Симфоніета» І. Польського, «Маленька сюїта» І. Мартона, Парафраз на тему народної пісні «Думи мої» Д. Клебанова для симфонічного оркестру, «Поєма» В. Борисова для камерного оркестру та арфи тощо).

«Пік» композиторської активності припадає на 1980-ті роки, коли було створено значний масив симфонічних композицій для дітей. Серед них переважають програмні сюїти: «Дитяча сюїта» В. Кафарової, «Іграшки» для симфонічного оркестру М. Завалішиної, «Подорож у незвідане» та «Молодіжна сюїта» для симфонічного оркестру Є. Зубцова, «Піонерське літо» («Літня сюїта») Ж. Колодуб, «Алые паруса» для симфонічного оркестру К. Мяскова і «Лис Микита» Вимера тощо. З'явилися також окремі симфонічні цикли («Піонерська симфоніета» Б. Алексеєнка і «Молодіжна симфоніета» для камерного оркестру Ж. Колодуб, «Концертино» для гобоя (фагота, труби) та камерного оркестру Л. Колодуба) та п'єси-фантазії для симфонічного оркестру («Килимок» Л. Дичко, «Піонерський бал» і симфонічна казка «У нашому дворі» А. Мухи)<sup>17</sup>.

Звернувшись до рідкісних в українській симфонічній музиці жанрів, із «Трьома п'єсами» для дитячого естрадного оркестру виступила В. Дроб'язгіна, з «казкою» для читця та симфонічного оркестру «Як піп робітницю наймав» (на слова С. Пасхалова) – В. Мартинюк. Жанровими прототипами останньої можна вважати мелодекламації українських композиторів 1930-х років і симфонічну казку «Петя и Волк» С. Прокоф'єва, а безпосередніми взірцями – «казки» для читця з оркестром «Івасик-Телесик» (на слова П. Тичини) і для читця та інструментального тріо «Кіт хвалько» (на вірші Г. Бойка) М. Сильванського.

На розгортання нових жанрів галузі – інструментальних, особливо – симфонічних, очевидний вплив мала камерна симфонія, становлення якої відбувалося з часу «Камерної симфонії» А. Шенберга. Але, сприйнявши ідею «маленької симфонії», українські композитори насичують її національною змістовністю. Окрім того, яскраво виявляється одна з важливих тенденцій музики ХХ ст.: симфонія для дітей зближується з камерно-інструментальними жанрами; їх розмежування виявляється дуже умовним. Тут, як і повсюдно, використовуються оригінальні

прийоми інструментального викладу — поєднання незалежних фактурних площин, застосування інвенційної техніки, різке збільшення ролі сольних епізодів, переосмислюється сенс артикуляційно-динамічних прийомів, штрихів та звуковидобування.

Експерименти з різними інструментальними складами переважно розгортаються у сфері камерного музикування для дітей. Поряд із «класичним» «Струнним квартетом» О. Калустяна (1977), програмними мініатюрами та іншими аналогічними композиціями з'являються оригінальні за інтерпретацією виконавського складу цикли й окремі п'єси. Самобутністю авторських задумів позначені такі ансамблеві твори, як сюїта для квартету сопілок та ударних «Гайдук» Б. Котюка, сюїта для двох фортепіано, струнного квартету, ударних і дитячих іграшок «Аліса в стране чудес» В. Стегайлова, «Літній регтайм» для дитячого ансамблю Є. Толмачова, «Ein kleiner March mit Grossen Wecker» для дитячого ансамблю ударних інструментів Л. Юріної, Чотири п'єси для трьох труб без супроводу (2001) Л. Колодуба, «Маленький вальс» для квартету дерев'яних духових (1999), «Шумка» для ансамблю духових з ударними (1999) А. Мухи, «Шарманка» для ансамблю духових інструментів Ю. Щуровського, «Сюїта з трьох частин для трьох флейт без супроводу» Ж. Колодуб тощо.

Стрімко й у різних стилістичних напрямках розгортається впродовж 1960–1990-х років творчість для різних солюючих інструментів. Панівного значення тут традиційно набувають різновиди фортепіанної музики. Наслідуючи типову для романтичної музики організацію низки інструментальних п'єс, багато українських митців звертаються до фортепіанного альбому. Зразки такої музики для дітей містить доробок В. Золотухіна (1961), М. Фінаровського (1971), М. Степаненка (1985), В. Пацери (1994), програмні цикли А. Матвеева (альбом «Залізниця») й фортепіанний альбом «Всім мініатюр», альбом-цикл для дітей та юнацтва за мотивами казки «Чудова подорож Нільса з дикими гусьми» (друга редакція) І. Ковача та альбом «Домашній зоопарк» М. Кармінського<sup>18</sup>. Аналогічні приклади трапляються у творчості Л. Колодуба, В. Шахмана, О. Левицького. Було здійснено успішні спроби перенесення закономірностей композиції та драматургії фортепіанного «альбому» в інші інструментальні сфери.

Особливе місце посідають фортепіанні цикли, де апробовуються незвичні стилістично-виражальні моделі, упроваджуються в дитяче музикування засоби сучасної композиторської техніки й ускладнюється підхід до можливих в музиці семантичних планів, як-от у дитячих альбомах фортепіанних п'єс «Джаз-фієста» Л. Юріної<sup>19</sup>, «Звуковому спілкуванні» В. Пацери і особливо в «Дитячій музиці» В. Сильвестрова. Тембральні, фактурні й сонористичні засоби, що помітно дистанційовані в цих творах від інших, навіть найбільш авангардних спроб, висувають потребу осмислення проблеми можливості якісного оновлення і потенціалу глибини художнього висловлювання у сучасній музиці, навіть поза хронологічною (історичною) пріоритетністю їх появи<sup>20</sup>. Так, у «Звуковому спілкуванні» В. Пацера переосмислює прийоми сонористики, редукуючи звуковисотні зв'язки до співвідношень регістрів і фактурної щільності. А в «дитячій музиці» В. Сильвестрова відлунюють засади неоімпресіонізму, що «виник ще в кінці 50-х — на початку 60-х років за загального захоплення алеаторикою, сонористикою, коли вперше набували чи не панівного значення окремих звук, тембр, фарба»<sup>21</sup>.

Семантизація жанрово-стилістичних засобів простежується навіть у творах, де домінують типові, усталені в минулому драматургічні моделі й асоціативні пласти. Найважливішим видається продовження розробки і привнесення в сучасні ресурси дитячого музикування, сповненого «західними» й російськими стильовими звучностями, регіональних сонорно-ілюстративних звучань. Найчастіше ці явища простежуються в циклічних творах («Чотирнадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень В. Кіпи, «Закарпатські новелети» й «Лемківські варіації» Б. Фільц, «Прикарпатська сюїта» для фортепіано Б. Шиптура, «Обрядові п'єси» для фортепіано Л. Донник тощо).

Утім, саме класичні композиційно-формотворчі взірці продовжують відігравати одну з важливих ролей в інструментальній творчості для дітей. Достатньо поширеними є різноманітні сюїтні «схеми». З-поміж інших типових жанрів українські митці іноді звертаються до сонати й сонатини, непрограмних інструктивних мініатюр, поліфонічної музики. Широкий спектр образності й стилістичних засобів репрезентували зразки програмної мініатюри. Серед таких композицій — музичні ілюстрації Н. Марченко-Палкової до казки братів Грім «Король-Дроздобород» і «Весняної казки» Н. Забіли.

Отже, українська музична творчість для дітей ХХ ст. представлена іменами фактично всіх провідних українських митців і позначена низкою важливих жанрово-стилістичних досягнень.

Тенденції розвитку окремих жанрів та їх різновидів демонструють цілковиту адекватність загальному розвитку національної музичної творчості у всій багатоманітності стильових проявів. Серед жанрово-видових площин музики для дітей вагоме місце посідає пісенно-хорове мистецтво, що зумовлено насамперед особливим значенням цього виду творчості загалом в українській художній культурі.

Цьому значною мірою сприяє багатогранність добору літературних джерел. Їх образність інтерпретується в руслі як традиційних стильових засад, так і новітніх образно-стилістичних пошуків, що вносить чимало оригінальних ракурсів у загальний плин українського музичного мистецтва. Змістовність одного з провідних жанрових напрямів – пісенно-хорової творчості – така широка й багатогранна, що не поступається спектру «дорослої» музики у відтворенні духовного світу молоді, подій національної історії та сучасності. Тут, як і в інструментальній галузі, найважливіше місце посідають композиції на фольклорній основі: аранжування займає значне місце поряд з оригінальними композиціями на народнопоетичні тексти, пісенні лексеми вводяться в інтонаційність композиторської творчості, а виконавсько-фактурні моделі значною мірою зорієнтовані на стилістику народного багатоголосся та різноманітних пісенних традицій. Збагачення стилістичної площини зумовлюється, зокрема, як унаслідок введення характерної фольклорної ладовості й прийомів ритміки, так і запровадження новітніх композиційних технік, особливо з арсеналу сонористики. Відчутним є й оновлення традиційної системи пісенно-хорової композиції, часто в результаті внесення нової інтонаційної змістовності в традиційні жанри та яскравості авторських концепцій, що особливо характерно для творчості останньої третини ХХ ст. Тому, навіть за усвідомлення значущості жанрів «масової пісенності» на різних етапах соціалістичної епохи, численні зразки пісенно-хорової творчості наближаються до сфери лірики за образно-психологічними і стилістичними характеристиками.

<sup>1</sup> Історія української музики: У 6 т. – К., 2004. – Т. 5. – С. 140.

<sup>2</sup> Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. – К., 1965. – С. 108. Привабливим своєрідним тематичним напрямом пісенної творчості для дітей виявилися аранжування пісень різних народів, опубліковані, зокрема, у таких колективних збірках, як «Народні пісні для шкільного хору» (К., 1956), «Перепілонька. Білоруські народні пісні» (К., 1982), а також – авторських підбірках.

<sup>3</sup> Історія української музики – Т. 5. – С. 92.

<sup>4</sup> Аркадій Филиппенко. Статті и воспоминания. – М., 1988. – С. 104.

<sup>5</sup> Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб., 1999. – С. 158–159.

<sup>6</sup> Як і раніше, у такий спосіб творчість для дітей входила до загального русла розвитку української музики, для якої «плідним джерелом оновлення драматургії стало втілення закономірностей фольклорного мислення. Прагнення до послідовної синтетичності драматургічного мислення знайшло суттєву опору в багатствах автентичної народної творчості, особливо її найдавніших площин, позначених досконалістю художньої образності. Їх синкретичність виявилася співзвучною композиторським пошукам, значною мірою пов'язаних зі спробами оновлення системи музично-виразових засобів... і створення синтетичних типів драматургії» див.: Сютя Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских хоровых композиторов середины 1960–1980-х годов: Автореф. ... канд. искусство-ведения. – К., 1992. – С.10–11.

<sup>7</sup> Там само. – С. 11.

<sup>8</sup> Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. – К., 1985. – С. 31.

<sup>9</sup> Характерний приклад – звернення до традицій шкільної драми в музично-сценічному дійстві для солістів, дитячого і великого хорів, симфонічного оркестру «Ісус» (Пролог) на канонічні тексти (1998). Услід за К. Орфом до старовинних прототипів кантати звернувся О. Опанасюк (сценічна кантата «Дивна сопілка» для хору, фортепіано та ударних на народні тексти; 2003).

<sup>10</sup> Серед таких творів – «Чотирнадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень» для фортепіано В. Кіпи (1967), «Карпатська сюїта» для фортепіано Б. Шиптура (1980), сюїта «Дитячі пісні» для блок-флейти і фортепіано О. Гугеля (1987), камерна кантата «Весняні вірші» на фольклорні тексти Ю. Гомельської (1993), фортепіанні «Поліфонічні п'єси для дітей» Б. Працюк та ін.

<sup>11</sup> Натомість редакція опер К. Стеценка «Пан-Коцький» («Лисичка») й «Івасик-Телесик» значною мірою посилює наявні в їх музичній мові романтичні струмені, і тому вони можуть сприйматися, радше, в руслі збагачення колористики (ніж стилістичному оновленні) й залучення до сучасного стильового контексту.

<sup>12</sup> Історія української музики – Т. 5. – С. 172.

<sup>13</sup> Утім, у зв'язку з відповідними тенденціями в симфонічній музиці, де характерним зразком такого мислення є Четверта симфонія О. Канерштейна, про камернізацію і симфонізацію кантати не доцільно говорити як про діаметрально протилежні тенденції.

<sup>14</sup> Сютя Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии... – С. 8.

- <sup>15</sup> А. Мусі належить також музика до хореографічної композиції для піонерського ансамблю «Дружба народів» (1972).
- <sup>16</sup> Серед інших музично-театральних жанрів важлива роль належить мюзиклам, поміж яких особливо популярним був спектакль «Пригоди Гекльберрі Фіна» Ж. і Л. Колодубів. У ляльковому театрі впродовж багатьох років ішли вистави з музикою В. Гомоляки («Великий Іван»), А. Філіпенка («Барвінок»), В. Шаповаленка («Пригоди Піфа» й «Наш веселий Колобок») та інших українських композиторів.
- <sup>17</sup> Серед інших «великих форм» – переважно зразки концертів та концертино. Це – фортепіанні концерти І. Берковича, М. Сильванського, «Молодіжні концерти» для фортепіано з оркестром Ю. Знатокова, М. Скорика, Б. Фільца, Концертино для фп. з орк. Л. Шукайло, Б. Фроляк, Концертино для 2-х фп. Т. Сакаєвої, «Концертино» для скрипки з оркестром А. Штогаренка, Концерти для скрипки К. Шутенко й Г. Фінаровського тощо.
- <sup>18</sup> Не маючи визначення «альбом», закономірності драматургічно-композиційної організації притаманні Десяти дитячим п'єсам для фортепіано за мотивами казок Андерсена Ю. Шамо, фортепіанному циклу «Картинки зоопарку» В. Зюзіна.
- <sup>19</sup> Звернення до ресурсів джазової музики є достатньо частим явищем в сучасній українській творчості для дітей. Зокрема, неабияку популярність у педагогічному репертуарі мають шість п'єс для фортепіано «Приобщение к джазу» Л. Толстова, «Дві джазові п'єси юним музикантам» для фортепіано Є. Мілки, цикл із десяти джазових п'єс для дітей для віолончелі і фортепіано «Джаз малюк» В. Журавицького,
- <sup>20</sup> Такий підхід – загалом типовий для кращих досягнень української музики і ретельно проаналізований в роботах багатьох сучасних мистецтвознавців. Так, Б. Сюта в дослідженнях можливостей досягнення мистецької цілісності доходить висновку, що «деяких авторів приваблює і експериментування з фонічною складовою системи виразових засобів. Ретельна увага надається загальному характеру звучання поезії і відповідності всього звучання сонорно-музичному ряду (цикли Л. Дичко на вірші П. Тичини). Іноді ж здійснюється ... практично повне редукування зв'язного мовного інтонування. Компонентом музичної драматургії залишається тоді лише загальний характер звучання поезії, а семантичне навантаження переводиться в абстрактне емоційно-музичне звучання складів і фонем при трактуванні всіх тембрів-учасників драматургічного процесу як рівноправних. Своєрідні ефекти досягаються також шляхом переміщення центрального елемента звукової вражальності зі сфери інтонації у сферу метрики і ритму» (Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии... – С. 9).
- <sup>21</sup> Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів.... – С. 43.