PL ISSN 2300-1062
Spheres of Culture / Ed. by Ihor Nabytovych, 2014, Vol.9.

Lidiya Schehda

INNOVATIVE TENDENCIES OF UKRAINIAN MUSIC FOR CHILDREN OF THE SECOND HALF OF 20TH CENTURY

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Лідія Шегда

ІНОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Abstract: The article is dedicated to Ukrainian music for children, which is virtually represented by the names of all leading musicians. It is marked by a range of important genre and stylistic achievements, and due to innovative approaches it often opens up new trends in its development. Meanwhile, the works of the composers, who do not belong to the leaders of artistic processes, clearly show the main characteristics of a genre within a certain style stage. In general, the trends in the individual genres and their varieties show full adequacy of general development of the national musical creativity in the whole diversity of styles.

Keywords: music for children, genres, styles, folklore, choral music, choral performance

Після Другої світової війни українська музика для дітей розгортається в усталених жанрових напрямках: культивуються різноманітні пісенні (хори для різних складів, одноголосі пісні та пісенні цикли), сценічні (опера, балет) та вокально-інструментальні (кантата) жанри. Плідною є розробка сфери камерно-інструментальних композицій.

Часом посилення інтересу до того чи іншого напрямку цього виду творчости відбувалося внаслідок спеціяльних адміністративно-творчих настанов, а не особистої ініціятивности чи творчих зацікавлень композиторів. Так, після музикознавчого пленуму Спілки композиторів України (СКУ) в січні 1962 року (який відбувся у м. Львові), де критиці підлягала загальна пасивність мистців компонування для дітей, помітно зросла активність у цій сфері. Очевидно, що на посилення уваги до галузі музики для дітей вплинули на початку 1960-х не тільки суспільно-ідеологічні чинники. Повз увагу творчих спілок не могла пройти така визначна подія, як видання праці Карла Орфа *Шульверк. Музика для дітей* (у п'яти випусках з доповненнями, 1950 – 1954 рр.). Ця робота, що мала значний вплив на систему музичної освіти в Австрії, була продо-

вженням попередніх досліджень, які були оприлюднені у виданні *Шульверк Орфа – початкове музичне виховання* (у співавторстві з Гунільд Кетман, 1930).

Її використання у шкільній освіті західних країн стимулювало до створення альтернативних ідей у колишньому Совєтському союзі. Йшлося, зокрема, про роботу над музично-навчальним репертуаром для дітей різних вікових категорій, яка стала одним із першорядних завдань для композиторів і педагогів.

Провідну роль у його вирішенні, як і раніше, було надано пісенно-хоровій музиці для дітей, у сфері якої досить виразно відбивались здобутки творчости для професійних колективів. Хорова творчість у своєму поступі одна з перших сягає вищих позицій – порівняно з попереднім (довоєнним) періодом, оскільки «наприкінці п'ятдесятих в українській хоровій музиці вже чітко увиразнились нові концепційно-стильові орієнтири, відмінні від панівних у повоєнний час...» [3, 140]. Окрім того, водночас із поміркованим впровадженням нових стилістичних моделей, саме у хоровій галузі національні образно-стильові чинники зберігали свою першорядність. Така досить складна ситуація виявляє вирішальні фактори для українського співочого мистецтва: «Панування традиційности 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» [3, 140]. Інші жанри творчости для дітей, незважаючи на їх репрезентативність і стильові досягнення, ще тривалий час займали порівняно вторинні позиції, оскільки у шкільному побуті загалом і дитячому виконавстві зокрема акцентувалося на потребі розвитку колективних форм музично-виховної практики.

На початок 1960-х років у цьому жанровому напрямку домінує мистецьке опрацювання народних пісень, зберігаючи достатню вагомість навіть в умовах «соціялістичного реалізму» і культивування «інтернаціональних» мотивів у композиторській творчості. Цей образно-стильовий напрямок пісенної творчости для дітей виявився достатньо привабливим у різні періоди – внаслідок його певної своєрідности й можливости апробації нетипових стилістичних засобів. Його втілення, зокрема, відбулося у аранжуваннях пісень різних народів, опублікованих у таких колективних збірках, як *Народні пісні для шкільного хору* (Київ, 1956), *Перепілонька. Білоруські народні пісні* (Київ, 1982), а також авторських підбірках (зокрема, *Обробок пісень народів світу для дітей* (у двох зошитах) Жанни Колодуб (Київ, 1979 та 1986 рр.)).

Органічнічність цього образно-стильового напрямку для української культури арґументувала в 1965 році Богдана Фільц у дослідженні *Хорові обробки українських народних пісень*: «Окрему ділянку в галузі хорових обробок становлять обробки для дитячого хору. Цей вид обробок відіграє важливу роль у процесі виховання покоління в дусі глибокої поваги до свого народу, його мистецьких надбань, культури, рідної пісні» [4, 107].

Поміж показових прикладів продовження традицій у цьому напрямку – *П'ять українських народних пісень* Г. Компанійця (1961). Наслідуючи принципи опрацювань дитячого фольклору, застосовані Левком Ревуцьким у збірці *Сонечко*, він відтворив їх у своєму циклі майже буквально (особливо яскраво це помітно у піснях *Півник*, *Козлик*, *Зайко*). Типовими виразовими засобами цих композицій є «гармонізація одного куплету, який потім кілька разів повторюється. Звичайно він вводиться фортепіянним вступом ілюстративного характеру, що фактурно тісно пов'язаний із фортепіянною партією всієї обробки. Деякі з пісень набрали більш розвиненої форми з вільною розробкою тематичного матеріялу» [5, 108].

Тематично-образні сфери вокальних жанрів перших повоєнних десятиліть фактично виявляють тотожність до масових пісенних жанрів того часу, що було об'єктивно зумовлено мистецькою і суспільною ситуаціями в Україні як частині совєтської імперії. Так, говорячи про більшість пісень, створених для дітей шкільного віку упродовж 1940 – 1950-х років, Богдана Фільц зазначає, що «пісні, як правило, несли в собі ідеї совєтського патріотизму, інтернаціонального єднання, активно утверджували оптимістичне світобачення. Панівними в них стали поспівки революційних і героїко-патріотичних совєтських масових пісень з чіткою маршовою ритмікою, «вольовими» квартовими інтонаціями і загальною динамічністю розгортання музичної форми» [6, 92].

Втім, основним тематичним напрямком тогочасної творчости була патріотична тематика з типовою для неї прославною образністю, звеличенням соціялістичної дійсности тощо. У природному руслі державної політики тоді розгорталася насамперед пісенна й кантатна творчість багатьох мистців. Зразки такої тематики присутні у доробку А. Штогаренка (*Щасливе дитинство*, 1946), І. Віленського (*Сім пісень для дітей*, 1956), Л. Левитової *Іменини Батьківщини* (слова І. Кульської; 1964), Л. Лазаренка *Москва* (слова Г. Бойка; 1972) Ж. Колодуб *Батьківщина*, *Є на землі* (слова М. Дорізо; 1974 – 1978), Т. Кравцова *Гей, рум'яні мої небокраї*, *Люблю Вітчизну* для дитячого хору а капела (слова В. Сосюри; 1994 – 1999) та ін.

Серед найпопулярніших таких творів, написаних для дітей дошкільного і різних вікових груп шкільного віку – композиції А. Філіпенка, мету яких О. Голинська визначила як виховання у дітей «буквально з перших кроків почуття громадянськости, допомагати їм повніше відчувати і розкривати красу і багатоманітність оточуючого світу – саме в цьому бачив А. Філіпенко своє завдання. Значна частина пісенного доробку композитора була опублікована у кількох виданнях збірників пісень і хорів для дітей під загальною назвою *Співайте, малята* (Зошит 1-й, 1955; Зошит 2-й, 1955; Зошит 3-й, 1956; Зошит 4-й, 1960), та *Пісні для дітей дошкільного віку* (1965).

Для реалізації цієї мети 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» [7, 104].

Втім, від 1950-х років композитор, створивши понад 300 пісень для дітей різного віку, постійно і послідовно виходив поза межі тематики совєтської масової пісенности. Навіть у текстових основах він відшукував лексеми, які промовляли до дитячої аудиторії орфоепією національної мови. Саме ці твори набули великого поширення у дошкільних навчально-виховних установах, школах, і навіть виконувалися на урочистих концертах (*Ой весела дівчина Олена*, *По малину в сад підем* на слова Т. Волгіної, *Спасибі тобі, Вітчизно* на слова Л. Реви та ін.).

Втім, хоча значна кількість зразків дитячої пісенности того періоду несе на собі відбиток такої політизації мистецтва і зауваженої Теодором Адорно «соціяльної ентропії» [1, 53], українські мистці послідовно культивують національний культурний ідеал, у прагненні до розвитку автономного художнього процесу відсторонюючись від декларативного вираження діяльности окремих соціяльних груп, естетичного обмеження музичного виховання дитячої та юнацької аудиторії та надання галузі прикладного значення.

Показовою у цьому ракурсі є пісенно-хорова творчість Анатолія Кос-Анатольського, який у цьому виді композиторської діяльности зосередився переважно на одно- і двоголосих композиціях навчально-прикладного характеру, розрахованих на виконання шкільними хорами або й безпосередньо на уроках музики у загальноосвітніх школах. До цього плясту (із сімдесяти семи творів на слова сучасних поетів) належать, зокрема, *Вишеньки* і *Гусоньки* (слова І. Кульської; 1953), *Сопілочка* (слова І. Кутеня; 1958), *Дитячий хоровід* (слова Ю. Шкрумеляка; 1959), цикл *Весна прийшла* (чотири дитячі пісні на слова І. Блажкевич; 1966), *Карпатське озерце* та *Чабанець* (слова С. Жупанина; 1969), *Дві подружки-цокотушки* (слова Г. Бойка; 1972), *Кептарик* (слова В. Ладижця; 1973), *Львівські малята* (слова В. Лучука; 1974), *Мої співаночки* (слова С. Жупанина; 1971) та ін.

Просвітницька і естетико-мистецька функції галузі дозволяли композиторам поступово впроваджувати нові стилістично-драматургічні ідеї у царину, для якої висувалися позірно-спрощені вимоги. Ці процеси помітно активізувалися від другої половини 1980-х років, охоплюючи всі жанри творчости для дітей. Чи не найрепрезентативнішою виявилася сфера духовної музики, до якої після її «леґалізації» в Україні від початку 1990-х активно почали звертатися Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Польова, В. Степурко, Б. Фільц, І. Щербаков, О. Щетинський та інші мистці.

Провіщення нової ролі цієї галузі в українській музиці для дітей належить *Мініятюрному реквієму* для хору хлопчиків і камерного оркестру *Сім сльозин* В. Зубицького (слова Б.Олійника, 1985) та *Месі* для дитячого хору і камерного оркестру В. Польової (1991). 1993-го року О. Щетинський виходить на новий рівень стилістичних узагальнень у композиції *Різдво Предтечі* для дитячого хору і ансамблю ударних. Сучасні вокально-колористичні прийоми відтоді, фактично, є неодмінним атрибутом різних жанрів вокально-хорової духовної творчости, сприяючи 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 слова О. Марченка, хорову мініатюру *Pater noster* О. Щетинського. Але всі ці композиції, хоча й написані для виконання дитячими хорами, все ж доцільно віднести до сфери прослуховування дітьми, настільки складною професійною технікою повинні володіти юні співаки.

Та й загалом виявляється, що найвищі досягнення в жанрі музики для дітей останньої третини ХХ ст. переважно пов'язані з експериментуванням у руслі «нової фольклорної хвилі», що охопила всі жанри творчості й виявила важливе переосмислення проблеми «композитор – фольклор». У цей час, як зазначає Г. Конькова, від передачі «колориту народности» українські композитори приходять до розуміння фольклорної творчости 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» [2, 31].

Ця «багатоканальність» у галузі музики для дітей виявляється насамперед у свідомій орієнтації на певні фольклорні жанри, відтворення їх закономірностей на інтонаційному, метро-ритмічному, архітектонічному рівнях тощо. Прагнення до «типологічного» відтворення різних жанрів стало поштовхом до використання пісенних текстів поза безпосереднім цитуванням справжніх мелодій. Це загалом характерна особливість тогочасної музичної творчости, яка у різних «великих» жанрах була ознаменована появою таких шедеврів, як *Чотири українські народні пісні* Л. Грабовського, *Червона калина* Л. Дичко, *Триптих* В. Бібика тощо, притаманна кантаті для дітей *Чотири українські народні пісні* Л. Дичко. У сфері музики для дітей ця стилістична тенденція представлена, поміж інших, такими оригінальними творами, як цикли *Музична азбука* на народні тексти Ж. Колодуб, *Лісові акварелі* В. Пацери, *Пісні птахів* В. Мартинюк тощо. Всі вони розраховані на виконання дитячими хоровими колективами достатньо високого рівня.

Саме зріст дитячого виконавства дозволив впроваджувати складні стилістичні прийоми, зменшуючи різницю між музикою для дітей іта музикою для дорослих. Подолання цієї різниці безпосередньо відбилося на факторах розвитку галузі. Так, ознаки інших неотенденцій, зокрема неоклясицизму і неоромантизму у музиці для дітей пов'язані з тими ж чинниками, що виявилися в інших галузях творчости. Це – реакція на ускладнення й технологічне перенасичення музичної мови, що у музиці останньої третини ХХ століття виявляються у переосмисленні старовинних форм і жанрів – із втягненням у експеримент фольклорних джерел, застосуванням колажу як важливого у смисловому пляні технічного прийому. Певні прикмети неоклясицизму проступають у редакціях оперних творів мистців початку століття з інтеґруванням їх стилю у новий мис-

тецький контекст (*Пастка для відьми* І. Щербакова (1997) за мотивами опери К. Стеценка *Івасик Телесик*). Натомість у музиці для дітей українськими композиторами (за поодинокими винятками) не використано провідні у минулому жанри хорової творчости – партесний концерт і канти, хоча сам факт звернення до жанру хорового концерту для дитячого складу (як-от *Травневий сад* для дитячого хору *a capella* в шести частинах В. Дроб'язгіної) можна було б інтерпретувати як відродження традицій барокового хорового виконавства.

Тенденція до жанрового розвитку та взаємовпливу насамперед комунікативно близьких жанрів безпосередньо виявилася у наближенні пісенних, хорових жанрів та кантати. Проникнення властивостей кантати виявляється у привнесенні циклічности у організацію пісенних циклів для дитячого виконання (хорова сюїта *Пори року* Б. Флиса; вокальний цикл *Музика для дітей* О. Ківи), формуванні внутрішніх «мікроциклів» (збірник пісень *Від льоду до льоду* і *Вісім хорів на слова О. Олеся* Б. Фільц) чи винесенні провідного жанрового визначення у концепційне окреслення таких творів (*Чотири вокалізи* для дитячого хору без супроводу М. Завалішиної; цикл пісень *Лічилочки* К. Мяскова).

Робота над розробкою оперного репертуару для дитячої аудиторії упродовж 1960 – 1990-х років продовжується, насамперед, у напрямку компонування творів безпосередньо для дитячого виконавства. Такі жанрові задуми репрезентують твори Б. Алєксеєнка (*Марійка-розгубійка*), М. Завалішиної (*Якщо є друзі*), А. Філіпенка (*В зеленому садочку*), В. Шаповаленка *(Королева – Зубна Щітка*). В. Безкоровайного (*Червона Шапочка*, 1960). Вагомими здобутками стали опери *Терем-Теремок* І. Польського (1949) і *Казка про загублений час* Ю. Рожавської (1951).

Від другої половини 1950-х років активно розвивався дитячий балетний театр, творчі експерименти у якому спрямовувалися до пошуку раціонального співвідношення образно-виражальних та зображально-ілюстративних чинників хореографічно-видовищного мистецтва. Відновлення «дитячих» балетних вистав відбулося завдяки творчим ініціятивам М. Сильванського (*Іван – добрий молодець*, 1956), А. Коломійця (*Улянка*, 1959), яким передувало кілька спектаклів – *Лелеченя* Д. Клебанова, *Кіт у чоботях* В. Гомоляки.

«Пік» композиторської активности 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* (*Багряні вітрила*) для симфонічного оркестру К. Мяскова і *Лис Микита* І. Вимера тощо. З'явилися також окремі симфонічні цикли (*Піонерська симфоніета* Б. Алєксєєнка та *Молодіжна симфоніета* для камерного оркестру Ж. Колодуб, тривалий час згодом, у 2003-му – *Концертино* для гобоя (фаґота, труби) й камерного оркестру Л. Колодуба) та п'єси-фантазії для симфонічного оркестру (*Килимок* Л. Дичко і симфонічна казка *У нашому дворі* А. Мухи).

Отже, українська музична творчість для дітей XX століття намагалася виконувати важливі естетично-виховні функції, була спрямована на систематичний розвиток музичної культури у процесі формування художнього досвіду нових поколінь у дошкільному й на різних етапах шкільного віку. Залежачи від багатьох взаємопов'язаних чинників, як-от індивідуальні музичні здібності, вікові особливості, загальні фактори розвитку музичного мистецтва тощо, вона розвивається у двох основних напрямках – музика для виконання й музика для слухання дітьми. При цьому перший із них розгалужується на твори, призначені для відтворення дітьми, що не мають спеціяльного досвіду (для дошкільного віку, для молодшого й середнього шкільного віку в межах загальноосвітніх шкіл; це переважно пісні й нескладні хори) та композиції, виконання яких часом сягає високого професійного рівня (переважно твори для старшого шкільного віку, що виконуються у спеціяльних музично-освітніх закладах та професійними дитячими колективами), що доступні для слухання широкій дитячій аудиторії.

Bibliography and Notes

1. Головинский Г. Л., *Композитор и фольклор*: *из опыта мастеров XIX – XX веков*., Москва: Музыка 1981, 280 с.
2. Конькова Г. В., *Некоторые тенденции развития советской музыки 60 – 70-х годов*, [у:] *Спрага музики*: *паралелі і час спогадів*, Частина 2, Київ 2002, с. 29-44.
3. Тишко Н., *Музика – дітям*: *Нотатки про твори для школярів*, «Культура і життя» 1973, 8 квітня.
4. Фільц Богдана, *Український радянський романс* / Ред. Т. Шеффер, Київ: Наукова думка 1970, 124 с.
5. Фільц Богдана, *Хорові обробки українських народних пісень*: *Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами*, Київ: Наукова думка 1965, 136 с.
6. Фільц Богдана, *Українське дитяче виховання як чинник естетичного виховання*, [у:] *VI Міжнародний конґрес україністів*, Книга 2: *Мистецтвознавство*, Донецьк; Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського 2005, с. 82-93.
7. Фильц Богдана, *Методы хоровых обработок украинских народных песен в творчестве советских композиторов*: автореферат диссертации … кандидата искусствоведения, Київ 1964, 18 с.