

ЖАНРОВІ КОНСТАНТИ Й СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ В КАНТАТАХ  
ДЛЯ ДІТЕЙ Л.ДИЧКО

*У статті розглядаються творчі експерименти з модифікацією типового жанрового поля в музиці для дітей композиторки Л.Дичко, жанрово-видові напрями komponування та дається оцінка втіленню новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей у кантатах, написаних для виконання дитячими хоровими колективами.*

**Ключові слова:** жанрові константи, модифікація жанру, стилістично-семантичні ознаки, архаїчні жанри, обрядовий фольклор.

Л.Дичко представляє той тип митця, що поєднує досягнення глибинних засад національного мистецтва, одвічних проблем духовної самотності українського народу з різнобічними мистецькими інтересами, які виявляються в активних пошуках власної художньої індивідуальності й стилю. Уже з появою перших творів Л.Дичко відзначається її потужна творча індивідуальність, що виявляється у вишуканій і досконалій композиторській техніці, поетичною наповненістю й етичним звучанням творчих задумів, емоційній свободі й багатстві образного світу.

Посилення інтересу до сфери музики для дітей, особливо в контексті мистецько-громадянського виховання, нарощення потенціалу колективів юних виконавців тощо були серед причин звернення Л.Дичко до цієї галузі на межі 1970-х. Їй належать важливі для галузі здобутки в площинах стилістики й оновлення жанрового поля, аналіз яких становить мету нашої розвідки. У загальному процесі розвитку української музичної культури ці здобутки стали можливими внаслідок загального піднесення рівня музичної техніки, що був досягнутий українськими композиторами старших поколінь і на ґрунті якого сформувався індивідуальний почерк композиторки.

Цій проблематиці присвячені роботи Г.Конькової [7; 8], В.Кузик [9], О.Письменної [12], Л.Серганюк [13], Б.Фільц [14–16], М.Ярко [17].

Твори Л.Дичко, які написані для дітей, – це музика для високопрофесійних колективів, що володіють достатньою технічністю й можуть досягти необхідних образно-сміслових нюансів при передачі слухачам музичного тексту. Струнка калейдоскопічність – за всієї парадоксальності такого означення – вимагає розкриття виконавцями змісту мініатюр-у-циклі. Таке укрупнення індивідуального можливе завдяки виконавському прогресу поза ризиком втрати цілісності авторської концепції.

Сприймавши від Б.Лятошинського ідею внутрішньої модифікації жанру, збагачення його семантики за рахунок привнесення багатих асоціативних планів й оновлення жанрової поетики, вона не могла не вловити й того, що експресивні й стилістичні засоби творчості (у т. ч. вокально-хорової) були розширені ним до майже неможливих в умовах тогочасної української культури меж. На особливу роль впливів Б.Лятошинського на стилістику Л.Дичко свого часу вказувала й Б.Фільц: “Особливо плідними виявились традиції Лятошинського для Дичко. Чистотою і поетичністю віє від її вокальних циклів на слова Тичини “Енгармонійне” і “Пастелі” (1967). Вони написані вишуканою музичною мовою з використанням багатих звукових барв, характерного ладогармонічного колориту, мелодичних послівоків, що викликають пейзажні асоціації. В них превалюють акварельні звучності, щирість творчого відгуку на поетичні образи узгоджується з загальним ліричним настроєм ранньої поезії Тичини” [15, с.116]. Відтак стилістика й поетика більшості творів Л.Дичко спрямовуються до втілення резонансних етичних чи культуротворчих концепцій. Тому навіть у межових виявах експресивності, “плакатності”, відчуження тощо не важко побачити вражаючу психологічну сконцентрованість мислення композиторки, ліричність і навіть інтимність осмислення різних граней індивідуального й суспільно-історичного буття.

Світогляд Л.Дичко, її схильність до символічно-обрядового образу світу часто зумовлювали використання алегоричних змістовних рядів чи елементів народної поетики і, навпаки, уникання чинників конфліктності за типами класичної і романтичної драматургії. Уже в час чіткого окреслення її особистого способу мислення серед інших яскравих проявів творчої ком-

позиторської молоді 1960-х років ця неповторність виявляється у творах, що істотно збагачують стильовий розвиток української музичної культури.

Очевидно, що можливості експресивної техніки (якщо розуміти експресію не тільки як крайній вияв емоційних поривів чи тиші, а, властиво, як спосіб висловлювання) у руслі традиційно-характерних для української культури жанрів найяскравіше виявилися в “Червоній калині” (1968) – другій в її доробку кантаті (після кантати-рапсодії “Думка” на вірші Т.Шевченка, 1964). Саме тут найповніше віддзеркалене розуміння композиторкою естетики “нової фольклорної хвилі”, що стало визначальним для творів цього спрямування і так чи інакше відображених у більшості наступних опусів Л.Дичко. Тому в музичному матеріалі кантат для дітей також виразно простежується активна дія чинників “нового неофольклоризму”.

Так, семантичні опори для концепції творів відшуковуються насамперед в обрядовому фольклорі. Зростає роль нетрадиційних або принаймні достатньо незвичних прийомів голосоведення та фактурних комбінацій, а за фактичної відсутності цитувань мелодичного матеріалу культивується вільне комбінування фольклорних елементів. У галузі тональності композиторка опирається на розширену систему мажоро-мінору, збагачуючи її колористичними елементами та яскравою забарвленістю народних ладів. Ці риси чи не найяскравіше серед творів того часу втілені в хорі на вірші японських поетів “Сонячний струм” (зокрема, реалізовано такий виразний прийом, як заміна традиційної тоніки складнішим вертикальним комплексом). Ефектним і достатньо часто застосовуваним композиторкою колористично-стильовим чинником є поліладовість і політональність, що виявляється і в її кантатах для дітей.

Немалозначним є той факт, що до багатого за можливостями жанрового поля творів для дітей вона підійшла вже будучи авторкою високо оцінених композицій-“казок” та “акварелей” – “Казкової сюїти” (1961) і “Веснянок” для симфонічного оркестру (1969), акапельного хору без слів “Лісові далі” (1962), романсів “Казка” на текст В.Коломійця (1966) і циклу “Пастелі” на поезію П.Тичини (1967) тощо. Фактично напередодні звернення до галузі музики для дітей з’явився такий знаковий твір, як камерно-лірична п’ятичастинна симфонія “Привітання життя” на вірші Б.-І.Антонича (1972), де було остаточно сформовано основний структурно-драматургічний тип великої циклічної композиції, якого композиторка дотримуватиметься в більшості творів такого типу. Показовим щодо загального трактування циклу є характеристика, дана М.Гордійчуком заключній частині цього твору – “Постлюдії”: “Це не тільки останнє слово розповіді, а й утвердження провідної ідеї твору (“привітання життя”). ... Акордовий виклад, особлива динаміка надають темі характер спокійно-урочистого гімну. Музика розгортається без поспіху, стає все світлішою і величавішою...і, зрештою, інтегрується в одну побудову, в один художній образ, який синтезує основну думку твору про вічність життя і природи, про єдність з нею людини” [2, с.56].

Апробовуючи методи втілення стилістично-семантичних ознак фольклорних жанрів у музичних текстах поза безпосереднім цитуванням зразків народно-музичної творчості, композиторка приходять до їх розробки на інтонаційному рівні. При цьому посилюється символіко-метафоричне сприйняття поетичних текстів (авторських і фольклорних), експресивності й до певної міри символічності надано тембральним комплексам. Унаслідок тембровість, у свою чергу, починає діяти як конструктивний прийом і отримує, до деякої міри, значення символу або асоціативного знаку. Утім ці засоби в музичних текстах Л.Дичко відділені від звичного поняття лейттембру: як комплекси звучань вони швидше відіграють роль асоціації з певним жанром (як-от у “Віхолі”) чи явищем природного світу.

Характерні приклади такого роду творчих пошуків виявляють синтез лірико-акварельної, так би мовити, візуалізуючої (умовно) і “ново-фольклорної” сфер, що сповна проявився в композиціях 1972-го року: хорі “Сонячний струм” (вірші М.Бахтинського) і камерній кантаті “Пори року” на народні тексти. У цих творах ідея жанру, що опирається насамперед на асоціативність, упевнено й вивірено привноситься композиторкою в площину семантики музичних структур; стилістичні компоненти й конструктивні елементи форми – за адекватної мистецької реалізації – спрямовуються до втілення, передусім, семантики того чи іншого жанру. Саме цей підхід виказує принципову суголосність кращих композицій Л.Дичко з яскравими мистецькими здобутками інших представників “нової фольклорної хвилі”. Ця ж позиція, хоча й ускладнює рівень стилістики, адекватно й потужно виявляється в хорових опусах для дітей.

Серед цих творів найчисленнішою групою є кантати – “Сонячне коло” (кантата № 5 на вірші Л.Чердниченка для дитячого хору з оркестром, 1974–1975); “Здрастуй, новий добрий день!” (для хору без супроводу, 1975–1976); “Весна” (для дитячого хору і камерного оркестру (вірші Б.Авдієнка); варіант для хору й органа, 1976–1977); “Барвінок” (кантата № 4 на вірші С.Жупанина для дитячого хору з оркестром; варіант для хору камерного оркестру й органа, 1979–1984). Інтерес до цього жанру, що тривалий час репрезентував позиції офіційного мистецтва, пов’язується з тими ж чинниками, які викликали розгортання “нової фольклорної хвилі”. Поміж них першорядну роль надано яскравій змістовності виразно національного колориту, можливостям розвитку різних сфер хорової музики як таких, що органічно притаманні саме українському музичному мистецтву, рішучому розширенню мовно-виразової сфери тощо. Якраз ці риси виявляють важливі аналогії з українською кантатно-ораторіальною творчістю кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., коли в жанр були привнесені самотутні національно-стильові чинники й він сягнув найвищого мистецького рівня.

До цього ж напряму творчості належать ораторія-балет “Слава робітничим професіям” (сл. Є.Авдієнка, 1986; перша редакція – Дванадцять пісень-прелюдій для сопрано, баса, фортепіано й ударних; друга – концерт-кантата для дитячого хору, двох фортепіано й ударних, 1977–1978); композиція для сопрано, баса, читця та фортепіано “Пори року” (1989–1994); друга редакція – “Чотири пори року” для дитячого хору без супроводу на народні тексти (2003–2004). Рідкісними зразками звернення інших галузей компонування є п’єса для симфонічного оркестру “Килимок” (1979–1984).

Значення цієї галузі доробку Л.Дичко в українській хоровій музиці та справжній художній успіх таких її творів спонукали мистецтвознавців до висловлення високих оцінок. “П’ять кантат для дітей Лесі Дичко, – зазначає Г.Конькова, – вельми оригінальна галузь української музики. Є серед них досить прості за засобами виразності, нескладні для виконання: “Весна”, “Сонячне коло”, “Барвінок”. Вони написані із супроводом фортепіано й можуть виконуватися дитячими самодіяльними хоровими колективами. В основі послідовного розгортання “сюжету” “Сонячного кола” та “Весни” – коловорот у природі (чотири пори року в першому випадку і весняні місяці у другому). Пори року – “сюжетне” підґрунтя і кантати “Здрастуй, новий добрий день!”, програма чотирьох розділів якої своєрідно розкривається через конкретні музичні жанри: Прелюдія. Скерцо (“Літо”). Арія. Анданте (“Осінь”). Фантазія. Фугета (“Зима”). Рондо. Постлюдія (“Весна”). Твір цей – з надзвичайно витонченим хоровим звукописом, майстерно розробленою фактурою, розвиненим поліфонічним письмом...” [7, с.85–86].

Аналізуючи зазначену галузь творчості мисткині, Б.Фільц наголошує, що “у цих творах повною мірою розкривається своєрідність індивідуального почерку композиторки” [15, с.112]. Серед указаних рис дослідниця особливо наголошує на ліричності, багатих звукових і візуальних враженнях, оригінальності ритміки й колористики, використанні народнопісенної інтонаційності тощо. Показовим прикладом формування цього яскраво індивідуального творчого почерку є вже рання “Казкова сюїта” для симфонічного оркестру, написана на основі тематизму її власних п’єс для дітей, де привертає увагу витонченість інструментального колориту, надання тембру функції одного з основних засобів розкриття образу: “Виразовість багатого на звукові барви інструментального ансамблю, яким є симфонічний оркестр, відкрили перед юною композиторкою можливість ширше продемонструвати своє чуття тембрів і показати уміння користуватися ними для втілення в музиці конкретного програмного змісту” [2, с.13].

Водночас не менш чітко проявляється важливість семантики обрядового фольклору. Так, М.Гордійчук підкреслює значення драматургічно-композиційних властивостей цих творів, особливо ж – циклізації п’єс-мініатюр на основі апробації закономірностей обрядових дійств. Учений характеризує результат цього підходу як створення “системи мікроциклів у циклі” і пояснює його “прагненням Дичко до конкретизованої образності й театральності вираження. І це природно, коли зважити, що кожна частина – то свого роду “конденсат” певного народного звичаю чи обряду, який у побуті немислимий без драматичного дійства” [2, с.59]. Така риса є загальною характерною особливістю вокально-інструментального циклу 1970–1980-х років і виявляє поглиблення трактування кантат як насамперед циклічних форм: “Установка на цілісність іноді від початку задана композитором. Це виявляється у широкому використанні прийомів *attacca*, що у свою чергу активізує момент процесуальності: кожна частина – ланка в єдиному

логічному ланцюгу розвитку музичних образів, вибіркоче виконання окремих частин циклу стає неприйнятним” [2, с.21]. Натомість Г.Конькова відзначає, передусім, “уміння юної тоді композиторки говорити небагатослівно, образно ліпити надзвичайно пластичну форму” [7, с.85].

Справді, кантати для дітей 1970-х років будуються так, що самі виявляють тенденцію до мікроциклізації і виокремлення “мініциклів”. У прагненні задіяти величезний потенціал внутрішньої “ланцюговості” або ж апелювання до інших, “позакласичних” джерел композиторка знаходить міцне опертя в закономірностях обрядових циклів і глибинної символіки образності й текстів. Жанровість виступає тут як багатоманітність внутрішніх відповідностей, що досі й тривалий час згодом знаходиться поза зоною активної уваги більшості композиторів, які працювали з фольклорними прототипами в різноманітних циклічних композиціях. Найскладніші типові формотворчо-драматургічні утворення узгоджуються завдяки переосмисленню підходу до внутрішньої змістовності жанрового ґрунту мініатюр у їх споріднених, часто дотичних один до одного сенсів.

Аналогічні спостереження висловила й Б.Фільц. Так, у кантаті “Сонячне коло” мисткиня вбачає елементи народної обрядовості в завершальних підрозділах першої, другої та останньої частин: “Весна” завершується “Веснянкою”, “в кінці “Літа” з’являються музичні епізоди гімнічного типу, що створюють величний образ обжинок. Інтонаційною основою тут служать поспівки купальських і обжинкових пісень із характерним ладовим колоритом діатоніки, зокрема лідійського нахилу та пентатоніки. Закінчення останньої частини кантати новорічним віншуванням зумовило використання мелодичних поспівок обрядових пісень зимового циклу – колядок, щедрівок” [15, с.112,116].

Усі ці зауваження підводять до висновку, що композиторка від кінця 1960-х років активно працює у сформованому нею певному стилістичному середовищі, де одну з першорядних ролей відіграють народнопоетичні та народномузичні чинники. Отже, можна з певністю констатувати принциповий збіг з явищем, що визначене мистецтвознавцями як “активне фольклорне середовище”, тобто середовище, “яке найбільше відповідає даному індивідуальному композиторському стилеві і мисленню” [11, с.132]. Ним для Л.Дичко є, насамперед, сфера давніх архаїчних жанрів української пісенності (у т. ч. дитячий ігровий фольклор) та музична епіка.

Показовою рисою підходу композиторки до використання фольклорного матеріалу в музиці для дітей – за очевидного звертання “тільки” до текстової основи – є активність упровадження певних інтонаційних формул. У цьому – важливе продовження традиції, започатковане у творчості М.Леонтовича й визначене Б.Луканюком. Поширення мистецьких засад у творчості Л.Дичко відбувається як у кількісному (вивчаючи проблему, учений вказав на відсутність у репрезентованих у доробку М.Леонтовича похоронних голосінь, кобзарських дум і локальних за значенням жанрів), так і в якісному (ідеться про поглиблення сфери музично-поетичних прообразів на рівні інтонаційності) напрямках.

Л.Дичко – митець яскраво вираженого інтуїтивно-інтелектуального складу. За всіма зовнішніми чуттєво-конкретними проявами життя, природи, історії та сучасності вона завжди шукає й прагне проявити внутрішню змістовність і філософські аспекти буття. Тому й кантати для дітей репрезентують домінуючу в її творчості концепцію поетичного відображення світу, сповненого надзвичайного розмаїття образів і барв, символів та специфічних зв’язків між різними рівнями буття. Яскрава емоційність, розмаїття засобів тематичного розвитку дозволяють поєднувати, як і в інших галузях творчості, прийоми масштабного й камерного хорового письма, елементи імпресіоністичної колоритності чи граничної, навіть аскетичної монотембральності. Показово, що більшість із цих творів так чи інакше пов’язані з утіленням тематики й образності природи. Специфіку підходу до цієї образно-тематичної сфери М.Гордійчук відзначив ще наприкінці 1970-х: “Основним у її творчому вирішенні є те, що Дичко ніколи не сприймає природу як абстрактну красивість – вона неодмінно асоціюється в композиторки з поняттям життя у всіх його проявах” [2, с.54].

Окрім цього, так чи інакше відображаючи різноманітні зацікавлення мисткині образотворчим мистецтвом і відкриття багатьох сучасних композиторів та її власних знахідок у “живописних” композиціях, кантати для дітей Л.Дичко мають характерні для українського музичного мистецтва 1960-х рр. тенденції. Одним із чільних напрямів експериментування є пошук специфічних форм відповідності між зображальною та музичною стихіями, відтворення цих

аналогій у конструктивно чітких і строгих формах, а техніки “образотворчого” мазка – у музичних інтонаціях тощо.

Така візуальність значною мірою спрямовує слухачки враження до певної театралізації неспенічних жанрів; композиторка сприяє цим збагаченню сучасного українського музичного стилю. Яскрава виразність, властива образам творів для дітей Л.Дичко, їх достатньо багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого в неї відчуття синкретичності музичного дійства. Вона прагне до чіткої характеристичності образних ліній і, так би мовити, упровадження у властивості циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у “видовищності” тієї чи іншої сюжетної ситуації, характеристичній образності, що не повторюється в наступному матеріалі, мовно-виразових засобів різних частин.

До певної міри “візуалізації” її музичних текстів сприяє універсальність звуконаслідувань і стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються “образи” жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломийкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, “експериментальна” мовна інтонаційність і віковічно усталені стилістичні звороти. Оригінальності й непересічності стилю Дичко в музиці для дітей сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, унаслідок чого лінійність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою сонористичною розробкою. Ці, у загальному окресленні пласти, у своєму сусідстві “працюють” на “театральність” як видовищність або ж візуалізацію багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристичну ситуацій і, загалом, провідний задум будь-якого її твору.

Отже, кантата для дітей як жанровий різновид набула у творчості Л.Дичко найбільш істотну й послідовну розробку в контексті творчості інших українських композиторів, для яких загалом не притаманна постійна увага до жанру. Ці твори, яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, виявляють варіативне трактування атрибутивних властивостей кантати й при цьому достатньо виразно показують її ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань кантати для дітей зумовлена синтезом її варіабельних (структура) і стабільних (семантика) властивостей. Проте на відміну від хорового концерту, де “константними на структурному рівні жанру можна вважати лише провідну роль хорової фактури (але за досить-таки різноманітних варіантів виконавських складів), перемінність багатоголосного складу на основі дискретності хорової тканини та строфічний принцип побудови”, константою кантати для дітей є її специфічна змістовність чи образні плани і, як у хоровому концерті, репрезентативність композиційної свободи.

Драматургічна й концепційна цілісність кантат для дитячих хорів Л.Дичко значною мірою зумовлена домінуванням об’єктивної креативності в її творчій психології. Водночас введення в тканину кантати різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, унаслідок цього, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додаються гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хорового виконавства.

Композиційна свобода виявляється в показах по-різному диференційованих хорових планів, ансамблевих зіставлень та ін. Динамічність розвитку створюється за допомогою застосування різних типів контрасту між частинами, різного насичення розробковими елементами та їх видами в кожній окремій частині; тональними, фактурно-колористичними зсувами. Чітка архітектонічність музики, опора на усталені композиційні моделі – це та традиція, яку Л.Дичко постійно вивіряє, вдаючись до жанрово-стилістичних експериментів на підставі первинних семантичних значень кожного конкретного жанру. Виразність логіки музичного розвитку виявляється у формуванні значних тематичних арок чи “розрідженням” стилістично “кульмінаційних” фаз фрагментами сольного співу, простежується в яскравій контрастності інтонаційного окреслення різних образних сфер тощо.

Таким чином, здійснений аналіз кантатної творчості для дітей на матеріалі композицій Л.Дичко дозволив прийти до висновку, що її основні тенденції цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися та розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Гордійчук М. М. Микола Леонтович / М. М. Гордійчук; Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 65. – Кн. 3 : Спадщина майстрів. – 148 с.
3. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. М. Горелік. – Одеса, 2006. – 16 с.
4. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
5. Живов В. П. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве / В. П. Живов // Хоровой коллектив. – М. : Музыка, 1979. – С. 20–41.
6. Климовский А. И. Жанр и коммуникативные аспекты музыки : музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык / А. И. Климовский, О. Б. Никитенко // Проблемы музыкознания : сб. науч. трудов. – С. Пб. : Российский ин-т истории искусств, 1996. – Вып. 8 : Музыкальная коммуникация. – С. 40–46.
7. Конькова Г. В. Леся Дичко і дитячий світ / Г. В. Конькова // Спрага музики: паралелі і час спогадів. – К., 2001. – Ч. I. – С. 85–86.
8. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70-х годов / Г. В. Конькова // Спрага музики: паралелі і час спогадів. – К., 2002. – Ч. 2. – С. 29–44.
9. Кузик В. В. Наймолодшим / В. В. Кузик // Культура і життя. – 1979. – 27 трав. – С. 5.
10. Луканюк Б. С. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) / Б. С. Луканюк // Українське музикознавство. – К. : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1987. – Вип. 22. – С. 38–48.
11. Людкевич С. П. Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря / С. П. Людкевич // Дослідження і статті. – К. : Музична Україна, 1976. – С. 132–143.
12. Письменна О. Б. Трансформація українського фольклору в кантаті Лесі Дичко “Сонячне коло” / О. Б. Письменна // Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7). – С. 22–31.
13. Серганюк Л. І. Стильові тенденції “нової фольклорної хвилі” в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Держ. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв., 2002. – № 4. – С. 54–74.
14. Фильц Б. М. Хоровая песня в системе музыкально-эстетического воспитания детей и юношества / Б. М. Фильц // Музыкальное искусство социалистического общества : материалы респ. науч. конф. – К., 1982. – С. 40–43.
15. Фільц Б. М. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. М. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи) : зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 112–116.
16. Фільц Б. М. Види і жанри української музики для дітей / Б. М. Фільц // Українське мистецтвознавство. – К. : Націон. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 5. – С. 105–109.
17. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Націон. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

*В статье рассматриваются творческие эксперименты с модификацией типичного жанрового поля в музыке для детей композитора Л. Дычко, исследуются жанрово-видовые направления компоновки и дается оценка воплощению инновационных, смелых, оригинальных для своего времени идей в кантатах, написанных для исполнения детскими хоровыми коллективами.*

**Ключевые слова:** жанровые константы, модификация жанра, стилистически-семантические признаки, архаические жанры, обрядовый фольклор.

*The article studies art experiments on modifying type genre field in music for children written by L. Dycko. Genre-specific layout directions and evaluates the embodiment of innovative bold and original for their time ideas in kantatas written for children choir performance.*

**Key words:** genre constants, genre modifying, stylistic-semantic features, archaic genres, ritual folklore.