

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ ЛЕСІ ДИЧКО: СТИЛЬОВИЙ ТА
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

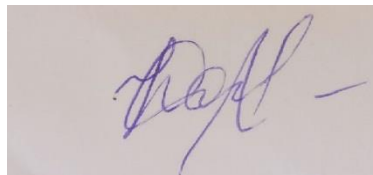
Магістерська робота
СЕРДЮЧЕНКО ЮЛІЇ ОЛЕКСІЇВНИ
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства
ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



СЕРДЮЧЕНКО Ю. О.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО: СПРОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ	6
1.1. Творча постать Лесі Дичко в контексті української музичної культури другої половини ХХ сторіччя	6
1.2. Вокальний цикл в доробку композиторки.....	12
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2 ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВТІЛЕННЯ СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ЛЕСІ ДИЧКО	14
2.1. «Настрої».....	17
2.2. «Пастелі» та «Енгармонійне» (на слова Павла Тичини).....	23
2.3. «Пейзажі»	34
Висновки до Розділу 2	39
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість українських композиторів 1960-х–80-х років позначена зверненням до національних музичних традицій та актуалізацією народної пісенної практики в сучасній музичній лексичі. Особливого звучання неофольклорна хвиля набуває у доробку видатної української композиторки Лесі Дичко. Інтонаційні відлуння національного пісенного фольклору пронизують більшість її творів, оригінально об'єднуючись із авангардними композиційними техніками [12].

Протягом усього творчого життя композиторка тяжіє до камерно-вокальних та хорових жанрів, у котрих особливо вирізняються вокальні цикли, що набули визнання слухачів та виконавців і в Україні, і далеко за її межами.

Стиль композиторки вивчається музикознавцями фактично паралельно розгортанню життєтворчості Лесі Дичко. Ключовим дослідженням свого часу є монографія М. Гордійчук «Творчі портрети українських композиторів. Леся Дичко» (1978), а також доповнена та перевидана 2012 року книга С. Грици «Леся Дичко в житті і творчості». Стильову специфіку хорової творчості композиторки висвітлено в студіях Г. Луніної (2013), Л. Шумської (2002), Л. Пархоменко (2002), низці дисертаційних досліджень, утім зазначені розвідки мають виражений теоретичний аспект, натомість проблеми виконавського прочитання вокальних циклів композиторки досліджені побіжно.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість Лесі Дичко.

Предмет дослідження – стильова і виконавська специфіка вокальних циклів композиторки.

Мета дослідження – виявити особливості інтерпретаційного підходу до виконання вокальних циклів Лесі Дичко: «Настрої», «Пастелі», «Пейзажі» та «Енгармонійне».

Зазначена мета обумовила розв'язання низки наукових **завдань**, а саме:

- визначити стильові домінанти камерно-вокальної творчості Лесі Дичко;

- надати стислу характеристику вокальному доробку композиторки, розкрити провідні художні ідеї її вокальних циклів, визначити коло образів;
- розкрити стильову специфіку вокальних циклів «Настрої», «Пастелі», «Енгармонійне» та «Пейзажі»;
- виявити характер роботи композиторки з поетичним словом;
- визначити стильові засади інтерпретаційного підходу до виконання обраних вокальних циклів.

Методи дослідження. Провідним у роботі обраний комплексний підхід, що дає змогу об'єднати одразу кілька загальних та спеціальних методів:

- *історичний* – для усвідомлення історичного контексту та естетичних підвалин творчості композиторки;
- *довідково-біографічний* – для дослідження та осмислення передумов формування художнього методу Лесі Дичко;
- *жанрово-стильового, композиційно-драматургічного та інтонаційного аналізу* – для визначення музичного задуму творів, засобів його лексичної реалізації, характеру взаємодії вербального та музичного рядів у вокальних циклах, засобів циклізації музичного матеріалу;
- *виконавського аналізу* – для формалізації художнього образу та принципів роботи над його вокально-виконавським втіленням.

Теоретична база дослідження. Джерела, що стали теоретичною основою дослідження, можна об'єднати у кілька груп:

– *наукові розвідки щодо особливостей становлення української музичної культури другої половини ХХ сторіччя* (Л. Кияновська, Л. Корній, Б. Сюта, О. Козаренко, С. Павлішин);

– *роботи, присвячені творчості Лесі Дичко, зокрема вокальним і хоровим опусам* – монографії, дисертації, статті, інтерв'ю самої композиторки (серед авторів – М. Гордійчук, Г. Луніна, С. Грица, Л. Шумська, К. Майбурова, Л. Хіврич, Т. Гусарчук);

– дослідження з проблем музичного стилю (Є. Назайкінський, М. Лобанова, І. Коханик, С. Шипа);

– наукові розвідки з теорії інтерпретації (В. Москаленко).

Новизна отриманих результатів дослідження полягає у виявленні стильової специфіки та особливостей інтерпретаційного підходу виконання вокальних циклів Лесі Дичко, котрі раніше не досліджувалися у визначеному аспекті.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можна використовувати у сольній виконавській діяльності, а також у курсах історії української музики, музичної інтерпретації, та історії виконавства.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків, та списку використаних джерел з 46 позицій. Загальний обсяг роботи становить 42 сторінки, з них 40 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО: СПРОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ

1.1. Творча постать Лесі Дичко в контексті української музичної культури другої половини ХХ сторіччя

За дослідженням Л. Корній та Б. Сюті [23], українське музичне життя другої половини ХХ ст. можна поділити на декілька періодів. Перший – 1960-ті початок 1970-х років, другий – 1970-ті–кінець 1980-х.

В першому періоді відчувається прагнення молодих композиторів до радикального авангардизму, також період характеризується опануванням сучасних європейських тенденцій. Українське композиторство виходить на новий рівень та утверджується серед представників європейської музики, також формуються основи національного музичного постмодернізму.

Другий період є періодом об'єднання здобутків зарубіжної та вітчизняної музичної творчості кінця ХХ ст., і періодом становлення нових музичних традицій, в яких синтезувались післявоєнний європейський авангард та українське шістидисятництво. Поступово розвиток цих спрямувань виріс в нову національну постмодерну традицію, яка в українській незалежній державі стала основою української музичної культури [23, с. 86].

Музична культура у 1960-ті роки мала більш рівніший розвиток ніж раніше, тому що ідеологічний тиск на композиторів хоч і не зовсім зник, але мав значно менший та прихований вид. На території України зросла кількість навчальних культурно-освітніх закладів, було створено та відновлено спеціалізоване видавництво «Музична Україна» та видання часопису «Музика», в яких висвітлювались актуальні проблеми розвитку музичної культури. Українцям із СРСР було дозволено виїжджати за кордон без обов'язкового дозволу зі сторони Москви, що дало змогу композиторам,

музикознавцям та виконавцям відвідувати різні заходи та мати контакти із різними представниками зарубіжної культури.

В цей період за кордоном вже почали виконуватись твори деяких українських композиторів, і навпаки на до українських концертних програм стали долучатися і твори зарубіжних композиторів ХХ ст. Творчість зарубіжних композиторів стала розповсюджуватись завдяки поширенню аудіо записів, з'являлись навіть твори нових часів, які вважались «ідеологічно невитриманими та шкідливими» (наприклад, твори К. Пендерецького).

Завдяки доступу до заборонених зарубіжних творів зростав також і розвиток музичного життя та вітчизняної творчості. Лише за декілька років композиторська школа України стала однією із провідних в СРСР, що дало можливість вийти за межі і стояти на одному рівні з Європейськими визнаними авторитетами нової музики [23, с. 90].

Разом із представниками старших поколінь українських митців стоять такі композитори як: В. Борисов, Г. Жуковський, А. Кос-Анатольський, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, А. Штогаренко. Представники наступного покоління: Ю. Знатоков, В. Кирейко, І. Шамо. На рубежі 1950-х – 1960-х років з'являється нова плеяда композиторів – В. Бібик, В. Білаш, Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Л. Колодуб, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович та ін. Творчість молодих композиторів була визнана допустимою, не зважаючи на неприйняття офіціальними лицями нових творчих рішень та експериментів. Створюється великий напрям прихильників нового фольклору, що отримав назву «нова фольклорна хвиля».

На зміну однотиповим «радянським композиторам» приходять нові, цілі національні школи, не тільки українські, а ще й російські, литовські, вірменські та інші. Нова хвиля розгортається все яскравіше, не дивлячись партійну політику, щодо ідеологічної цензури у творчості молодих експериментаторів, таких як Л. Грабовський, В. Загорцев, В. Сильвестров, М. Скорик. Деякі митці навіть отримують певне визнання, наприклад В. Сильвестров став Лауреатом Міжнародної премії імені С. Кусевицького

(Вашингтон, 1967) та Міжнародного конкурсу молодих композиторів "Gaudeamus" (Нідерланди, 1970). Попри ідеологічний тиск, українська музична культура мала повний та різноплановий розвиток. Це мало вияв в жанровому різноманітті, багато творів було виконано на багатьох концертах, у театрах, та видано друком. Слід зазначити, що завдяки композиторам 60-х років музична національна культура вийшла на новий світовий рівень.

Однією із кращих та найяскравіших представників цього покоління можна назвати обдаровану, наділену надзвичайним художнім мисленням, українську композиторку Лесю Василівну Дичко [9].

Леся (Людмила) Василівна Дичко народилась 24 жовтня 1939 року у Києві, в сім'ї інженера та вчительки. Саме завдяки батькам Леся сформувалась, як митець, від батька вона перейняла любов до музики, а завдяки матері ввібрала в себе інтерес до народного та професійного образотворчого мистецтва. Батько став її першим вчителем музики, навчивши її нотній грамоті, та заохотив до складання маленьких музичних «творів». В цих умовах і формувалась музична пам'ять, та абсолютний слух майбутньої композиторки.

Пішовши у школу Леся також йде і в музичну школу, де її найулюбленішими предметами стали сольфеджіо та хоровий спів. З 1954 по 1958 роки Дичко навчається у школі ім. М. В. Лисенка, і по закінченні, вступає до Київської державної консерваторії на композиторський факультет, де навчається у класах К. Ф. Данкевича та Б. М. Лятошинського. У консерваторії композиторка ретельно вивчає традиційні засоби та прийоми, та проявляє себе у різноманітних жанрах, таких як хоровий та сольний спів, симфонічні та вокально-симфонічні твори. Були написані такі твори як «Над вечірнім спокоєм», «Весна», «Килим-самоліт», «Лісові далі», «Ранок стрілецької страти» (за мотивами картин художників-класиків), які згодом сформовані в сюїти. Слід зазначити, що багато творів написаних за часи навчання та виконуються в багатьох містах України, і навіть за її межами.

У 1964 році композиторка закінчує консерваторію та декілька років займається самоосвітою та самовдосконаленням композиторської майстерності. У 1965–1966 викладає в Київському педагогічному інституті. У 1967–1970 роках вона навчається в аспірантурі Київської консерваторії та Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних.

Протягом 1972–1994 викладає в Київському художньому інституті. З 1994 року стає викладачем в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (з 2008 року доцент). Леся Дичко заслужений діяч мистецтв (1982), лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1989), та народна артистка України (1995), має урядові і церковні нагороди. Їй належить велика кількість творів, з яких більша частина – хоріві, симфонічні, вокальні твори.

Творчість композиторки жанрово різноманітна. Особливе ставлення композиторка має до фольклору, тому більшість її творів зосереджені саме на фольклорній традиції. Фольклор для неї це цілий комплекс, поєднання і взаємодія національного побуту, житла, вишивки, одягу. Сама композиторка описувала свій індивідуальний музичний стиль як «наближений до класичного, що ґрунтується на фольклорно-традиційних засадах» [24, с. 67].

Зі слів Лесі Дичко: «Усе, пов'язане з фольклором – це близька мені стихія. До речі, музичні композиції можна порівняти з рушниками: у них теж розкривається краса співвідношення кольорів, поєднання найрізноманітнішого ритмічного руху, як і в структурі українського мелосу» [30, с. 58]. Леся Василівна вважає головним те, що музика повинна проходити скрізь серце, інакше це не музика, а експеримент, в силу повинен вступати закон взаємодії емоційного з раціональним.

Найяскравіше Леся Василівна проявила себе у хорівій творчості. Вона вважає спів, основою української ментальності, в її творах вдало поєднуються нові композиторські техніки із фольклорним мисленням. У цьому жанрі вона вийшла на новий рівень мистецтва світового масштабу. Їй належить велика кількість хорових творів: хоріві опери, хори для дитячих хорових колективів, кантати для різних виконавських складів, великі хоріві концерти [40, с. 32].

Основні теми в хорovій творчості Дичко це тема духовної музики, громадська та культурна теми, людина та природа, фольклорно-обрядова тема та твори присвячені тим країнам або культурам що справили враження на композиторку.

Яскраво виділились духовні Літургії. Дві літургії в декількох редакціях та «Урочиста Літургія». В цих творах Леся Дичко першою серед сучасних українських композиторів реалізувала сміливий задум огортання канонічних текстів молитов у сучасні засоби поліфонії, гармонії. Композиторка удосконалила цей жанр поєднавши мистецтво минулого і сучасного. Улюбленим прийомом композиторки є використання секунд у класичних акордах, що робить звучання імпресіоністичним та завуальованим. Композиторка в своїй духовній музиці поєднує церковні, народні та світові традиції [3, с. 5].

Особливу роль в творчості композиторки посідає тема людини і природи. Людина – це невід’ємна частина природи, вона її частина. Виділяються також твори присвячені рідному краю. Наприклад ораторія «І нарекоша ім’я Київ», хорovий концерт «Краю мій рідний». «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески», ораторія «Індія – Лакшми», кантата «П’ять фантазій за картинами російських художників» відносяться до творів які написано після вражень від культур інших країн.

В творчості Лесі Дичко особливо виділяються такі твори: кантати «Червона калина» (1968), «Чотири пори року» (1973 – 1977), «Карпатська», (1976), «Сонячне коло» (1974 – 1975), опери-ораторії «Різдвяне дійство» (1992), «Вертеп» (1998), симфонія для сопрано, басу та камерного оркестру «Привітання життя» (1972), ораторії, «І нарекоша ім'я Київ» (1982), «Індія-Лакшмі» (1987), «Пісні кохання» (1994), хорovі концерти «Іспанські фрески» (1996), «Французькі фрески» (1999), «Швейцарські фрески» (2002), балети «Метаморфози» (1963-1972), «Досвітні вогні» (1966), «Натхнення» (1983), хорovі опери «Золотослов» (1994), сюїти для симфонічного оркестру, цикли п’єс для фортепіано, низка вокальних циклів [12].

У більшості своїх творів Л. Дичко втілює національні образи через суміжні види мистецтв, такі як образотворче мистецтво, література, архітектура. Композиторка ретельно вивчала народну спадщину, народні орнаменти, архітектурну споруду, колорит писанок, творчість художників, портрети та ікони. Це все знайшло зображення у її творчості та дало змогу українській музиці вийти на новий світовий рівень. Усі твори композиторки різні за тематикою, характером та змістом, але через кожен з них ми можемо побачити душу та серце справжнього, чуттєвого, щирого та ліричного митця. Її неймовірний талант може із простого повсякдення змалювати перед нами нескінченну палітру відчуттів та емоцій. Безумовно творчість Лесі Дичко є великим відкриттям для сучасного хорового мистецтва, та взагалі має велику роль у становленні сучасної української музичної культури.

1.2. Вокальний цикл в доробку композиторки

Однією із найулюбленіших форм Лесі Дичко є вокальна. Камерно-вокальні твори композиторки сповнені жіночої чуттєвості, пронизливості, вони водночас ніжні та пристрасні, музика ллється нібито із самого серця. Твори багаті різноманітністю емоційних та інтонаційних барв. Вокальній манері притаманна розспівна, гнучка мелодика, кожна інтонація задушевна, сповнена емоційної глибини.

Важливе місце відведено слову. Леся Дичко звертається до текстів талановитих представників української поезії, таких як Леся Українка, Іван Франко, Максим Рильський, Павло Тичина. Завдяки поєднанню літературного слова та музичного вираження почуттів ми нібито занурюємось в саму суть подій.

Леся Василівна зізнається, що навіть людей та деякі явища бачить у певних кольорах, звукових фарбах або у певних тональностях. Провідну роль має, як внутрішній елемент, так і натхненне оспівування краси природи. Зі слів композиторки: «Можу годинами стояти біля дерева й розглядати його гілочки, листочки. Чую “розмову” трав, струмочків» [9]. Багато творів написано під враженням краси природи.

Камерно-вокальна творчість Лесі Дичко представлена такими вокальними циклами як: «Настрої», «Пастелі», «Енгармонійне» та «Пейзажі». Творчість композиторки захоплює винахідливістю вокального письма. «Відхід від класичної гармонії, якої ще дотримувались романтики, пошук невикористаних досі звукосполучень, вели й до нових технік шляхом залучення модальних, цілотнонових ладів, атональності і, тим самим, до розширення колористики мелодичних ліній як в горизонтальних, так і в вертикальних гармонічних і поліфонічних маніфестаціях», – розповідає у своїй книзі Софія Грица [12, с. 61].

Саме всі ці нові техніки стають невід’ємною частиною особистих творчих рис композиторки. У ранніх камерних, хорових творах сформуються

характерні риси композиторки, такі як варіаційність, використання контрастних регістрів вокальних та інструментальних партій, речитативно-кантиленне різноманіття вокального голосу, зміна метрів, динамічна гра відтінків.

Невід'ємним також є особливе вміння органічно поєднувати у своїй творчості сучасні музичні тенденції із народними музичними традиціями та джерелами. Особливість музики композиторки в тому, що вона дає свободу мисленню, уяві, як слухача, так і виконавця. Вся її творчість пронизана психологічним осмисленням вражень, які вона впевнено, не обманюючи, переносить та відтворює у своїй музиці.

Одна із важливих рис творчості композиторки – це метафоричність. Леся Дичко одна із перших митців, що почала висловлювати свої творчі ідеї через нові стильові засоби та прийоми. Її мислення з одного боку емоційне, з іншого боку раціональне та мудре.

Висновки до Розділу 1

Однією з улюблених форм композиторки Лесі Дичко є вокальна форма, яка знайшла свій вираз у камерно-вокальній творчості.

Найяскравіший прояв творчості композиторки виражений у хоровій творчості. Для неї спів – це основа української ментальності. У своїй музиці композиторка вдало поєднує нові композиторські техніки із фольклорним мисленням.

Основні теми у творчості Л. Дичко це духовна музика, громадська та культурна теми, фольклорно-обрядова тема та твори присвячені тим країнам або культурам, що справили враження на композиторку.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВТІЛЕННЯ СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ЛЕСІ ДИЧКО

До камерної музики тяжіють всі сучасні композитори, тому що це спосіб висловити щось важливе. Тому цей жанр завжди буде актуальним. У сучасному світі, зазначає О. Баланко, камерний співак потребує більшої гнучкості голосу, певної культури звуку. Камерний спів - більш детальний і тонкий. Включає в себе такі тонкощі як:

- гнучкість фрази та вокальної мелодії;
- володіння голосом і багатьма нюансами, фарбами, різними мелізмами і прикрасами;
- володіння всіма можливими художньо виразними засобами голосу;
- точність, як інтонацій, так і фразування;
- передача емоційних фарб музики і літературного тексту;
- рухливість голосу;
- точний слух.

Камерний спів – не великі глобальні полотна, а детальні, більш тонкі - душевні емоційні і глибинні стану людського існування, де музика зустрічається з поезією [1, с. 11].

Сучасне камерний спів прагне до виразності і поєднання слова і мелодії, для вираження найглибших почуття і міркувань композитора.

Молодим виконавцям потрібен досвід і широкий кругозір. Необхідно слухати музику, вчитися розуміти і відчувати. Важливим є вміння підпорядковувати свій голос, щоб він був гнучким інструментом для вираження суті музики [17].

Проблема художньої інтерпретації у сучасному музичному мистецтві пов'язана із цілим комплексом професійно-особистісних якостей музиканта-виконавця. В процесах інтерпретації творча активна діяльність є стимулом для інтенсивного розвитку музичних здібностей і художньо-образного мислення,

виконавської волі і виконавської майстерності, творчої уяви і інтуїції, музичної культури і художнього смаку, формує адекватну самооцінку професійно-особистісних якостей виконавця [1, с. 6].

Явище інтерпретації має глибоке коріння і тісно пов'язане з розвитком музичного мистецтва. Музичну інтерпретацію можна розглядати як аспект музичної практики, де текст – це певна похідна, відштовхуючись від якої виконавець створює для слухача своє унікальне розуміння, бачення та трактування музичної тканини, тому живому виконанню завжди притаманний елемент непередбачуваності [35].

Сфера змін музичного твору за допомогою інтерпретацій дуже велика. Ми звернемося до саме до академічної традиції виконавства, з боку інтерпретації це насамперед виконавська редакція штрихів, динаміка, особистісні темброві нюанси, артикуляція, темп.

Українська вокальна музика 1960-х–1980-х років має більш вільну форму. Часто композитори використовують у своїх вокальних циклах вокалізації, присутність яких створює певні труднощі для виконавця, тому що зазвичай ці частини дещо складні або у ритмічному плані або в інтонаційно-висотньому. Вони найчастіше потребують від виконавця особливої уваги та неабияких технічних навичок. Вокальний цикл все частіше стає закінченим твором, в якому всі частини пов'язані між собою ідеєю, змістом, часом сюжету, єдиною драматургією та інтонаційними зв'язками [1, с. 8].

Головним завданням виконавського мистецтва є передача образу і тієї думки, яку хотів донести композитор через свій твір. При роботі з твором важливо враховувати всі найдрібніші нюанси. Важливу роль мають особисті позначки композитора, кожна пауза, «крапка» або дрібна тривалість відповідає певним задумам композитора, служить для передачі настрою, характеру, особистих переживань, які повинен втілити виконавець [17].

Слід зазначити важливість темпових позначок та динамічних штрихів виділених автором. Всі ці ознаки є важливою частиною музичної інтерпретації. Велике значення має правильне розуміння трактовки твору,

аналіз змісту та форми, та їх творче осмислення. Розуміння всіх тонкощів дає можливість співакові створити особливий образ і донести до слухача ідею закладену композитором. Важливим точне інтонування, успіх виконання залежить від співочої установки, завдяки якій виробляються правильні вокальні навички, відбувається організація дихання, та взагалі організація співочого процесу та звукоутворення в цілому. Однією з важливих прикмет вокального циклу є пріоритет поетичного початку над музичним. Переклад поетичного на мову музики. Кожен твір вокальної музики є відображенням індивідуальності композитора [8, с. 10].

З інтерпретаційної точки зору вокальні цикли Лесі Дичко як внутрішньо цілісні та органічні, так і експресивно різноманітні. Творам характерна лірична пейзажність. Ті чи інші явища не просто відображені музичними засобами, але є вираженням емоціональних реакцій, переживань та думок. Ліричний герой у циклах Лесі Дичко розкривається двома способами: через контрастні емоційні стани і образні уявлення. Споглядальний ліризм поєднується із внутрішньою енергією активного самоствердження.

Фортепіанна фактура майже у всіх романсах циклів композиторки вимагає від піаніста виняткової майстерності в передачі ритмічних і поліфонічних деталей музичної тканини найтонших гармонійних фарб. Увага до тексту це перш за все увага до деталей, окремих поетичних образів, поетичного ритму, метафор. Звідси виходить деталізація музично-виразних засобів, мініатюрність форми та прагнення до «наскрізного розвитку». Фортепіанна партія, як і вокальна, схильна до зображення деталей, тому важливу роль у своїх вокальних творах Леся Дичко приділяє акомпанементу, який підкреслює роль і емоційне забарвлення слова.

2.1. «Настрої»

Вокальний цикл «Настрої» - це пантеїстична данина любові до природи та життя. Лірика циклу сповнена особливою щирістю, ліризмом, ніжністю, та водночас пристрасною, відвертістю та непідробністю почуттів. Яскраво виділено колорит людських настроїв та емоцій.

У вокальному циклі «Настрої» дуже вдало зображується народність поезії Л. Українки та О. Палажченка. Народнопісенна творчість обрамлена сучасними техніками, мелодика циклу сповнена щирою емоційністю. У «Настроях» ні слово ні музика не є домінуючими, вони доповнюють один одного, створюючи повну драматичну картину образів. Цикл написано для високого голосу, але із міцним середнім регістром.

До циклу входять три романси, їх було об'єднано у цикл приблизно у 1980 році.

1. *«На човні»* (1964)
2. *«Яблунька»* (1965-1968)
3. *«Нічка тиха і темна була»* (1964)

За літературну основу Леся Дичко обрала вірші класиків української літератури Л. Українки та О. Палажченка (*«На човні»*, *«Нічка тиха і темна була»* Л. Українка, *«Яблунька»* (О. Палажченко). Це одні із перших романсів, які написала композиторка.

За настроєм романси *«На човні»* та *«Нічка тиха і темна була»* дуже схожі, лише *«Яблунька»* виділяється жвавістю та грайливістю характеру.

Романс *«На човні»* за характером нагадує баркаролу, тому що від початку до кінця твору рух акомпанементу не виходить за межі тріолей (це типова ознака «баркарольності»). Сам акомпанемент романсу дуже незвичний, його написано для однієї руки фортепіанного супроводу, композиторка зазначила, що партія фортепіано може бути замінена флажолетами арфи.

Adagio $\text{♩} = 52$

p dolce

На чов-ні нас бу-ло тль-ки
 На тел-не бы-ло нас тель-ко

p ped *Ped* *

дво - є, хви-лі скривь ко-ло нас ко-ли-ва- лись, і та-
 дво - є, ти-хо вал- ны кру-ти ко-ли-ха- лись. мы се-

Ped *Ped* * *Ped* *

Рис. 1. «На човні», фрагмент

Акомпанемент баркарольний, дуже виразний, джерельно-прозорий та легкий. Основна виразна функція безперечно належить вокальній партії. Партія голосу має ліричний, широкий, пливучий, деінде трагічний характер. Остання частина композиції від співу словами, непомітно переходить у вокаліз, органічно зливаючись з інструментальною партією.

Романс написано у двійній двочастинній формі, куплет має строфічну наскрізну форму, у складному розмірі 9/8 у темпі Adagio. Перша частина - викладення головної теми, за нею йде друга частина, дуже ніжна вокалізована. Після неї композиторка знову звертається до першої теми першої частини, але видозміненої, за якою знову йде повторення вокалізованої теми без слів, з дещо зміненим фразуванням та ритмом, якою закінчується твір. На протязі всього твору є характерні видозміни заданої теми (на протязі всього романсу у початку фраз повторюється один і той же ритмічний хід, який продовжується різними варіаціями).

У романсі «На човні» є певні ритмічні труднощі, що полягають у великій кількості залігованих нот. Своєрідний ритм у мелодії повинен гармонійно

поєднатись із тріольним рухом акомпанементу. Акомпанемент час від часу не просто не підтримує мелодійну лінію голосу, а навіть суперечить їй. Тому для виконавця дуже важливим є внутрішнє відчуття пульсації. Друга частина романсу вокалізована і за поміткою композитора повинна виконуватись із закритим ротом, що становить певні труднощі для виконавця, тому що вся частина написана у високому регістрі. Допустимим є виконання цієї частини на голосну «а», що технічно полегшує виконання. Особливого ставлення потребує робота над художнім образом. Важливим завданням є погрузити слухача, в атмосферу ліричної пливучості, змалювати перед ним картину зображену у віршах.

Романс «Яблунька», контрастно вирізняється від інших частин циклу, його написано в темпі *Vivo agitato*. Головна роль належить голосу, акомпанемент не менш яскравий, пульсуючий та синкопований підтримує головну партію. Окремі частини твору зі слів переходять у вокаліз, як і у романсі «На човні». У віршах оспівуються щирі людські відносини та почуття, на прикладі живої природи. Молода дівчина – це тільки-но розквітша весняна красуня – яблунька, в образі парубка – ніжний та грайливий вітрець.

Романс представляє собою подвійну двох частинну форму зі скороченою репризою. Синкопований вступ виконується на одній ноті зі стрибками в октаву. З розміру 6/4 у початку головної теми ми переходимо у розмір 7/4, за якою йде друга вокалізована частина твору в розмірі 5/4. Далі йде неповне повторення головної теми першої частини, після чого відбувається контрастна зміна характеру, за рахунок зміни тонального плану, з *Des-dur* на *cis-moll* спочатку в натуральному виді, потім в гармонічному і наприкінці знову в натуральному, та зміни розміру на 4/4. Різка зміна характеру та позначення *espressivo* робить цю частину кульмінацією романсу. Знову змінюється розмір на 2/4, та майже відразу на початковий розмір 6/4. Закінченням романсу служить вже відома нам друга частина твору, в початковій тональності *Des-dur*.

Романс «Яблунька» грайливий за характером. Його виконання потребує жвавості та легкості у голосі. Як і у першому романсі, він потребує точної внутрішньої ритмічної пульсації. Ритмічна складність полягає в тому що мелодія голосу починається із сильної долі, а пульсація акомпанементу – зі слабкої долі.



Рис. 2. «Яблунька», фрагмент

Синкопований пульс акомпанемент тримає виконавця як би у тонусі не даючи можливості «розслабитись» у першій частині твору. Друга частина не менш жвава та як і у романсі «На човні» вокалізована. Особливу увагу слід приділити кульмінації романсу, яка не така грайлива, як перша частина, а більш драматична, відмічена позначкою *espressivo*, зі зміною тональної основи. У кульмінації акомпанемент грає супроводжуючу та підтримуючу роль, для виділення драматичності. Закінчується романс повтором вже відомої вокалізованої частини. Складною частиною роботи над художнім образом є осмислення драматичного задуму, вміння швидко змінювати емоційний настрій, тому що кульмінаційна частина контрастно відрізняється від інших частин. Та взагалі романс за своїм настроєм відрізняється від інших романсів цього циклу.

Романс «Нічка тиха і темна була» - це лірична розповідь двох закоханих, про їх сумне та вочевидь останнє побачення. Фортепіанний акомпанемент малює перед нами картину ночі, своїм одноманітним тріольним

фоном та функціонально нестійкими гармоніями. Інструментальна партія якби коментує, та підкреслює вагомість слова (Наприклад, на словах «Нічка тиха і темна була» у гармонії відчувається таємничість та напруженість подій»). Іноді акомпанемент набуває більш самостійного характеру для більшої виразності, але все ж таки є рівнозначним із вокальною партією. Вокальна ж партія має дещо речитативний характер, вона вражає своєю інтимною тонкістю, вразливістю почуттів та ліричністю. Мелодія підкреслює поетичне інтонування слова. Романс витриманий в єдиному ключі настроїв, лише деінде композиторка вдається до експресивних зрушень, тим самим підкреслюючи стриманість музики.

Романс написано більш у вільній формі з нестійкою тональною основою та постійною зміною розміру, він має наскрізну строфічну будову. Слабо вловлюється тяжіння до тоніки. У плані гармонії романс має відкриту форму, бо починається в одній тональності (gis, Ges-dur), а закінчується в іншій (Fis-dur), також відрізняється політональністю.

З усіх романсів цього циклу романс «*Нічка тиха і темна була*» є найскладнішим. Він має нестійку тональну основу. Виконавець не тільки має бути технічно озброєним, а ще й повинен мати внутрішнє відчуття руху мелодії, та мати точне інтонування. Мелодія у голосі складна тим, що в ній спливають знаки яких не має при основному ключі, сама мелодія не є складною, але поруч с акомпанементом вона с першої ж ноти заворожує слухача своєю незвичністю.

Важким є і ритмічний склад романсу, акомпанемент, як і у першому романсі – тріольний. Значну увагу слід приділити художньому образу та слову, яке обрамляє музика. Форма куплету строфічна. Кожне слово знаходить своє зображення у музиці. Наприклад, фраза «І дивилась на тебе з журбою» супроводжується низхідним рухом. Акомпанементом змальовується картина тихої та темної, таємничої ночі, музикою зображується кожна емоція вкладена у слово.

- я-ла, мій друже зто-бо-ю і ди-влясь на те-бе з жур-
 - я-ла, о друже мій, сто-бо-ю, на те-бя я ля-ге-ла с тос-

- со-ю: -но, Ніч-ка ти-ха і тем-на бу-
 -но, Ночь бы-ла и ти-ха, и тем-

a tempo

Рис. 4. «Нічка тиха і темна була», фрагмент

2.2. «Пастелі» та «Енгармонійне» (на слова Павла Тичини)

В ранній період розквіту своєї творчості у 1960-і роки композиторка звернулася до поезії новатора поетичної форми – Павла Тичини. У 1967 році Леся Дичко написала вокальний цикл для мецо-сопрано та фортепіано на вірші поета, які мають назву «Пастелі».

Новаторство П. Тичини полягає у витонченому використанні такої літературної форми, як верлібр. Верлібр – (франц. vers libre — вільний вірш) – неримований нерівнонаголошений віршорядок (і вірш як жанр), що має версифікаційні джерела у фольклорі (замовляння та ін. форми неримованої чи спорадично римованої народної поезії). Це одна з провідних форм сучасної поезії, сприйнята як виокремлена система віршування.

Поет сам бум музикантом, та в своїй поезії вміло використовував відхід від класичної форми вірша до більш вільного, подібного до прози. Завдяки цьому, як і в музиці, так і у літературному тексті відкривалось більше можливостей для вільної імпровізації. Широко використана у поезії Тичини поліритмія, поліметрія, змінювалися акценти, розміри віршованих рядків та їх ритміка. Поезія Тичини схвильована, навіть тривожна. Перед нами постає картина циклічності людського життя. У музиці композиторка передає ту ж циклічність, що й поет. На прикладі природи – циклічність кожного дня, ранок який переходить в день, день в вечір, а вечір в ніч. На прикладі людського життя – безтурботне дитинство, з якого людина опиняється у дорослому житті, спогади про давно забуте минуле, та перехід до неминучої загибелі на прикінчи людського життя.

Вокальний цикл «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано має імпресіоністський характер, складається з чотирьох мініатюр.

Розпочинає твір перша частина під назвою «Ранок». Перші звуки фортепіано відправляють нас у мрійливий, безтурботний світ дитинства, чуються стрибки маленького, грайливого зайчика. У верхньому регістрі тріольними висхідними фігурами малюється образ світанку. Через увесь твір

проходять інтонації сходження сонця на землю, яке передбачає народження нового дня, та відступ темної ночі (похмурі синкоповані акорди супроводу).

Мелодія мініатюри циклу торкається до прокинувшись струн душі. Через цю частину мініатюри проходить улюблений прийом композиторки, він є також однією із характерних рис її творчості – це постійне балансування, між тональною та атональною гармоніями. «А на сході небо пахне» це серединний епізод, який має більш споглядальний характер (образ зайчика на ясного сонця) його змальовує мелодія на фоні згасаючих тремоло та квінтолей остинато на *pp*. Кінцевий епізод мініатюри – величавий схід сонця.

Перша частина циклу «Ранок» з перших звуків фортепіано відправляє нас у мрійливий, безтурботний світ дитинства, чуються стрибки маленького, грайливого зайчика. У верхньому регістрі тріольними висхідними фігурами малюється образ світанку. Через увесь твір проходять інтонації сходження сонця на землю, яке передбачає народження нового дня, та відступ темної ночі (похмурі синкоповані акорди супроводу).

Найбільш яскравим засобом досягнення емоційного змісту романсу є використання динаміки, на протязі майже всього твору динаміка твору колихається від *ppp* до *mp* тільки вокалізована кульмінація на голосну «А», а потім на «М» позначена *ff*.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the syllable 'А...' and is marked with a dynamic of *mf*. The piano accompaniment includes markings for *cresc.* and *ff*. The second system continues the vocal line with 'М...' and the piano accompaniment, marked with *rit.* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Далі разом із зміною темпу на **Vivo grazioso** змінюється і динаміка знову на *pp*. Кінцевий епізод мініатюри – величавий схід сонця, яскрава кульмінація на *fff*. Мелодія мініатюри циклу торкається до прокинувшись струн душі. Через цю частину мініатюри проходить улюблений прийом композиторки, він є також однією із характерних рис її творчості – це постійне балансування, між тональною та атональною гармоніями. Тісно взаємодіють різні типи інтонування: речитативи і протяжні епізоди.

Найбільша складність для виконавця полягає в утриманні тихої динаміки на протязі майже всього твору.

Друга мініатюра має назву «День». Вона яскраво контрастує з попередньою мініатюрою, від неї вії оптимізмом, утвердженням нового дня, енергійністю, свіжістю почуттів та яскравістю барв.

У темпі *maestoso* початок твору є проявом оптимізму, утвердження нового дня, енергійності та свіжості почуттів. Музика розпочинається висхідними пасажами, та стверджуючими акордами.

ДЕНЬ

ДЕНЬ
Перевод с украинского Н. Брауна

Maestoso

f

mp

Ви - пив доб-ро-го ви-на за-ліз-ний день.
Вы - пил доб-ро-го ви-на же-лез-ний день.

Рис. 5. «День», фрагмент

Музичний супровід узгоджується зі словами поета, та значно підкреслює їх. Як і у першій мініатюрі ми можемо побачити взаємодію різних типів інтонування: речитативні та протяжні епізоди. Ритміка енергійна та активна. В кінцевій частині романсу є вокалізовані такти на приголосну «А» у

висхідному та низхідному русі, урочисто та радісно завершується мініатюра з рішучим утвердженням образу «залізного» дня у *C-dur* на *fff*.



Рис. 6. «День», фрагмент

Третя частина циклу – мініатюра «Вечір». Знову контрастуючи частина. Змінюється як тональна опора (*cis-moll, f-moll*), так і характер музики, він витончений, чуттєвий, ніжний, завдяки тріольному погойдуванню нагадує ніжну колискову, разом з тим, зображає «завмирання» природи, передає барви літнього вечора, Вокальна партія більш декламаційна, але разом із акомпанементом партія голосу передає імпровізаційний характер.

Вокальна партія починається вокалізованим розспівом на голосну «А», характер якої поряд із тріольним погойдуванням у акомпанементі нагадує ніжну колискову.

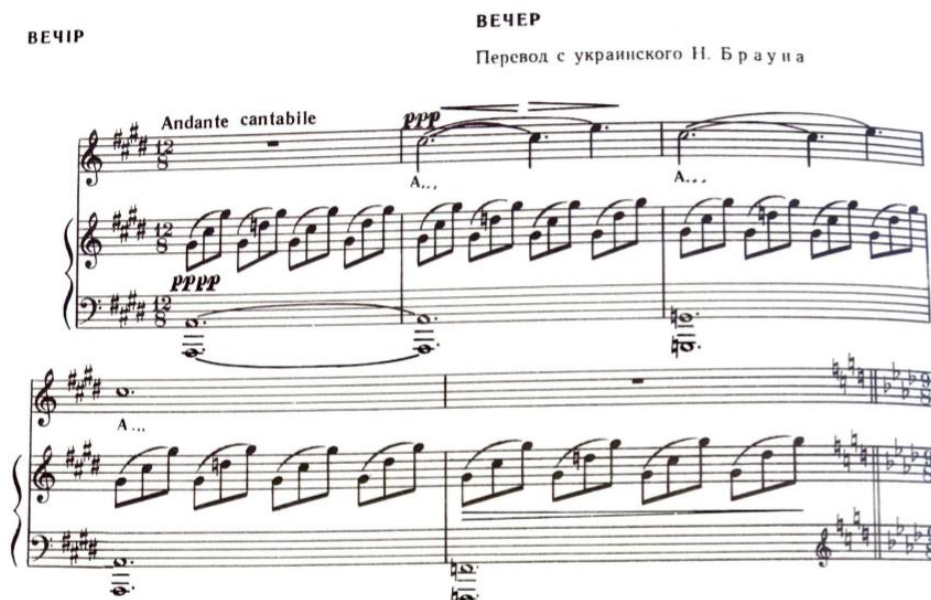


Рис. 7. «Вечір», фрагмент

Зображується «завмирання» природи, перед нами постає картина літнього вечора. Партія голосу немов передає імпровізаційний характер.

Динаміка твору хитається від *pppp* до *p* на протязі усього твору, у цьому і полягає складність виконання. Типовою для вокальної лірики цієї частини циклу є «тиха» кульмінація з використанням на ніжному *pianissimo* високих звуків. Такі кульмінації, при всій зовнішній стриманості, мають величезну емоційну напруженість і справляють незабутнє художнє враження, будучи вираженням найпотаємніших думок і почуттів композиторки.

Остання частина циклу – «Ніч» повна протилежність до усіх частин циклу. Не аби яку роль грає емоційно-психологічний контраст. Який від радісного життєствердження переходить до темряви, таємничого спокою. С одного боку це символ закінчення дня, а з другого романс торкається такої глибокої та таємничої теми – кінця людського життя. Музика тривожна, зображена дисонантними секундами у різних регістрах.

ніч ночь

Перевод с украинского А. Дейча

Рис. 8. «Ніч», фрагмент

Серединна частина виражена тривожними переливними арпеджіо та його розходженням у хроматичних пасажах. Цикл закінчується фразою соліста «Укрийте мене, укрийте...», складається чітко розуміння кінця, неминучого закінчення життя.

Динаміка, як і у попередньому романсі, не виходить на межі *p*, але все ж таки за характером романс є повною протилежністю до усіх частин циклу. Емоційно-психологічний контраст від радісного життєствердження переходить до темного таємничого спокою. С одного боку це символ закінчення дня, а з другого романс торкається такої глибокої та таємничої теми – кінця людського життя. Музика тривожна, зображена дисонантними секундами у різних регістрах. Партія голосу більш декламаційна, має величезну емоційну напруженість. Кожне почуття виражене у музичному та поетичному слові, про це свідчить нестійка гормонально мелодійна напруженість інтонацій. Широко використовуються ритмічні зупинки, які підкреслюють цезури між окремими мелодичними побудовами. Середина частина виражена тривожними переливними арпеджіо та його розходженням у хроматичних пасажах. Цикл закінчується фразою соліста «Укрийте мене, укрийте...» , акомпанемент як і у початку частини виражений звучанням вмираючих секунд, в музиці чується скорбота, таємність, очікування невідомого, складається чітке розуміння кінця, неминучого, безмовного, тихого кінця життя.

Вокальний цикл «Енгармонійне», як і цикл «Пастелі» написано також на вірші П. Тичини. За характером цикли мають певну схожість, вони близькі за змістом. Як і «Пастелі», «Енгармонійне» входить до збірки «Сонячні кларнети» (1918 р.) Павла Тичини, яка відноситься до ранньої поетичної творчості поета, відноситься до пейзажної поезії. Мова поета має мальовничий характер, поєднує у собі гармонію барв та музичність природи. Поезія, ніби малюючи, зображує рух природи, її явища, настрої, різноманітні відтінки, кольори, які зможе побачити тільки око художника. Особливість індивідуального стилю поета – поєднання звуків і кольорів про це каже навіть назва збірки «Сонячні кларнети». Також пейзажні твори поета вміщують в себе багато символів та образів, сама ж природа може виступати у ролі персонажа. Глибока символіка у циклі «Енгармонійне» зобов'язує замислитись над багатозначністю смислів образів.

Цикл написано для сопрано і фортепіано. Він складається з чотирьох частин. У поезії Тичини вони мають таку послідовність: «Сонце», «Вітер», «Туман», «Дощ». У циклі ж Лесі Дичко послідовність змінено: «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ», завдяки цій зміні між розділами яскравіше спостерігаються психологічні контрасти. Також для кожної частини композиторка дає ще й жанрове означення: «Фантазія», «Прелюдія», «Пастораль», «Скерцо».

Перша частина циклу «Туман» («Фантазія») має тричастинну форму, але форму цієї частини можна розглядати також як складну двочастинну репризу [12, с. 84]. За характером частина дуже тривожна, драматична, та водночас таємнича, створена завдяки повзучим хроматизмам. Зображуються образи чорного та сірого воронів. Початок твору має речитативний характер, текстові фрази перекликаються із вокалізованими фразами на вигук «А». Кульмінація має початок на репліках голосу «А від сходу мечами йде гнів» на *ff* далі йде повернення до музики першого епізоду, сповненого таємниць та тривожності. Закінчується частина вокалізом на вигук «А», який тричі з'являється на протязі усієї цієї частини, має характер тривожного очікування.

Перша частина циклу «Туман» («Фантазія») за характером дуже тривожна завдяки повзучим хроматизмам. Зображуються образи чорного та сірого воронів. Початок твору має речитативний характер, сповнений настроями тривоги та таємничості. Текстові фрази перекликаються із вокалізованими фразами на вигук «А». Вокалізована частина може складати певні труднощі для виконавця, тому що вміщує в себе ритмічну та інтонаційну складність у вигляді залігованих тріолей та стрибкоподібної мелодії.



Рис. 8. «Туман», фрагмент

Акомпанемент іноді суперечить мелодії голосу, ускладнюють виконання хроматичні пасажі у фортепіанному акомпанементі. Кульмінація починається кілкими репліками у голосі «А від сходу мечами йде гнів» на *ff*, із найяскравішим подальшим проявом на фразі «Очі виклював...», звуковисотною кульмінацією у вокаліста є звук сі другої октави, після цього кульмінація йде на спад. Далі ми бачимо повернення до музики першого епізоду, сповненого таємниць та тривожності.

Закінчується частина вокалізом на вигук «А», який має характер тривожного очікування. Однією з характерних особливостей є яскравий мелодизм, який в значній мірі визначає характер гармонійного мислення композиторки. Насичені самостійними голосами вокальна партія та акомпанемент, то висуються на передній план, то об'єднуються. Перебування в одній висотній зоні несподівано порушується ходом мелодії на широкий інтервал, що вносить відтінок гострої ліричної експресії.

Друга частина циклу «Енгармонійне» має назву «Сонце». Композиторка позначає цю частину як «Прелюдія». Як і сама назва частини, вона - має світлий, сонячний, осяяний характер, сповнений ніби сяйва та світла. Частина яскраво контрастує із попередньою. Інтонації у голосі близькі до фольклорних

ліричних пісень (веснянок). На протязі усього твору контрастуючою є не тільки динаміка частини (зміна то *ff*, то *pp*), а ще й постійна зміна розміру (6/4, 4/4, 7/4, 5/4, 2/4). Ми можемо побачити у творі появу образу люблячої матері, яки знайшов вираження у тексті «Син...Синок». Фортепіанна партія майже через всю частину викладена тремолоючими акордами.

Рис. 9. «Сонце», фрагмент

На відміну від попередньої частини, яка закінчується тривожним та таємничим очікуванням, частина «Сонце» має умиротворений сповнений спокою кінець.

Третя частина твору «Вітер» («Пастораль») починається на вокалізі «А». відображає нібито гомін вітру, ця ж бурхливість та поривність вітру зображена і в акомпанементі. Голос ніби імітує всі барви шелесту вітру, його швидкий розгін, затишся, зображене у вигляді прикрас, таких як довгі трелі, форшлагги, гліссандуючі пасажі, зміни в динаміці що чередуються. Частина загалом має варіаційну форму.

Третя частина твору «Вітер» («Пастораль») починається на вокалізі «А» з висхідним і спадним рухом. відображає нібито гомін вітру, ця ж бурхливість та поривність вітру зображена і в акомпанементі. Вокальний голос мелодичний та кантиленний, він ніби імітує всі барви шелесту вітру,

його швидкий розгін, затишшя, зображене у вигляді прикрас, таких як довгі трелі, форшлаги, гліссандуючі пасажі, зміни в динаміці що чередуються.

The image shows a musical score for the piece 'Вітер' (The Wind) by Frédéric Chopin, titled 'Пастораль' (Pastoral). It is marked 'Presto' and 'f'. The score consists of two systems. Each system has a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with a fermata and a trill. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and a bass line with a trill. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Рис. 10. «Вітер», фрагмент

Частина загалом має варіаційну форму. Фортепіанна партія акордова та арпеджірована, додає експресії до плавної мелодії вокального голосу. Умовно партію голосу за інтонаціями можна поділити на два типи: інструментальний – частина вокалізу, який можна розглядати як своєрідний інструмент, та речитативний з пісенними рисами.

Четверта частина «Дощ», яка позначена як «Скерцо» на відміну від всіх частин циклу найбільше відповідає підзаголовкові «скерцо», вона грайлива, стрімка та граційна. Малосекундові співзвуччя із штрихом стакато зображують накрапання дощу та пульсуючи супроводжують інтонації голосу.

The image shows a musical score for the piece 'Дощ' (The Rain) by Frédéric Chopin, titled 'Скерцо' (Scherzo). It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Ukrainian: 'А ні во-ді в чи-тійсь ру- / А с чашк-то рук бе-гут ру-'. The piano accompaniment includes a bass line with a trill and a treble line with a trill. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Рис. 11. «Дощ», фрагмент

Для цієї частини композиторка обрала тональність *es-moll* не випадково, тому що саме цю тональність Леся почула в накрапуванні дощу, зазначила С. Грица [15]. З її слів, композиторка стверджувала що кожен прояв природи має віднайти свою тональність, та своє зображення у музиці. Усі мініатюри циклу маюь певні символи, які допомагають відтворити явища природи обрані П. Тичиною. Фортепіанна партія імітує звуки дощу за допомогою малосекундових співзвуч із штрихом стакато зображуючи накрапання дощу та пульсуючи супроводжують інтонації голосу. Вокальна партія зображена як у вигляді речитативу, так і у кантиленному прояві. На початку твору партія голосу, як і партія фортепіано, імітують звуки дощу. Динаміка твору не виходить за межі *p* на протязі всього твору. Виконавець повинен вмістити всі технічні і художні завдання у межі зазначеної композитором динаміки.

Усі мініатюри циклу маюь певні символи, які допомагають відтворити явища природи, обрані П. Тичиною.

2.3. «Пейзажі»

Вокальний цикл написано у 1979–1980 роках на слова українських поетів М. Вінграновського, М. Сича та В. Стефаніка для високого голосу та оркестру.

Цикл складається із трьох частин:

1. *Adagio misterioso* («Зимова фантазія»)
2. *Animato grazioso* («Яблунева гілка»)
3. *Moderato cantabile* («Хмарка»)

Романс «Зимова фантазія» написано на текст українського письменника-шістдесятника, сценариста, актора та режисера Миколи Вінграновського. Письменник є одним із провідних нової плеяди шістдесятників, серед яких були такі поети як Василь Симоненко, Іван Драч, Ліна Костенко, літературні критики Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, історик Валентин Мороз, художники Опанас Заливаха, Алла Горська, кінематографісти Юрій Ілленко, Леонід Осика.

Усі вони представники української інтелігенції 1960-х років, які виступали за оновлення суспільства, створили умови для створення нового покоління митців, своєю творчістю робили виклик тоталітарному державному режиму. Вели боротьбу за справжні людські та культурні цінності, за національну свободу та гідність людини та суспільства. Сам письменник стверджував: «Українське поетичне кіно — це така сама вигадка, як вигадка й про нас, що ми — шістдесятники. Немає шістдесятників, сімдесятників — є таланти, зрілі, освічені люди, яких не можна загнати в перелік» [6].

Творчість М. Вінграновського можна охарактеризувати як інтимно-сповідальну, вона характеризується еволюцією його стилістично-світоглядних акцентів: від космічно-амбітного розмаху, від гучноголосих громадянських інтонацій – до стишення, інтимізації, пом'якшення нот і обертонів, до локалізації і поглиблення тем і мотивів.

Поезія сповнена тонким відчуттям прекрасного, відрізняється яскравою образністю, присутнє новаторське моделювання метафоричного художнього світу.

Музика першого романсу «Зимова фантазія» написана у тональності *b-moll*, у розмірі 6/8. У цьому романсі композиторка звертається до мелодійного ладу. За характером музика мініатюри таємнича, таємнича, чаруюча, крихка, в якій хочеться розчинитися. Акомпанемент має підтримуючий характер. Вокальна партія мелодійна, ніжна, немов кришталева. Стани і настрої твору незмінні, разом з тим постійно змінюється динаміка, закінчується романс в іншому розмірі (9/8 і 4/4) а також і в іншій тональності, світлішій за настроєм та характером. Це життєрадісне, життєстверджуюче мажорне завершення романсу.

Рис. 12. «Зимова фантазія», фрагмент

Другий романс «Яблунева гілка» написано на вірші українського поета, перекладача Михайла Сича. Його засіб передачі найпотаємніших думок і почуттів – це метафора, його твори образно насичені та глибоко психологічні, ніжні та водночас мужні. Основні напрямки його поетичної творчості – це філософсько-поетичне осмислення людських почуттів.

Мелодія романсу мажорна (*A-dur*), яскраво звучить на тр на початку мініатюри, розмір перемінний (4/4, 7/8, 6/8, 3/4, 5/4, 9/8), має танцювальний характер. Фортепіанна партія на початку твору має підтримуючий, тремолоючий характер. Закінчується твір кульмінацією у вокальній партії, підкресленою яскравим *ff*.

Кульмінацією романсу служить вокалізована частина на «А» у високому регістрі.

На мою думку ця частина романсу є для виконавця найскладнішою, тому що і вокальна і фортепіанна партії є рівнозначними, але все ж таки підтримують одна одну. В них композиторка об'єднує і концентрує цілу групу мелодійних, гармонійних, фактурно-динамічних структур, для найбільшого досягнення емоційних відгуків. Завершується твір видозміненою темою першої частини романсу.

Завдяки вибору музичної фактури Леся Дичко виділяє зміст тексту, чим розкриває розвиток образного змісту, тому важливу роль грає фортепіанна партія та вміння виконавця взаємодіяти з концертмейстером, партії якого приймають картинно-образотворчу, психологічно-виразну функцію.

Виконавська задача полягає у погруженні слухача в атмосферу ліричної пливучості, змалювати перед ним картину зображену у віршах, осмислення драматичного задуму, вміння швидко змінювати емоційний настрій. Виконавець не тільки має бути технічно озброєним, а ще й повинен мати внутрішнє відчуття руху мелодії, та мати точне інтонування.

Усі цикли поєднує тема людини та природи. Неперевершену палітру краси природи оспівували і продовжують оспівувати у своїх творах багато композиторів, художників і поетів. Для більшості творів Лесі Дичко характерною є саме тема природи. Вона проходить через усі представлені у даній роботі цикли, тому що саме вона є невичерпним джерело музики, хореографії, живопису і поезії. Природа торкається людських переживань та почуттів. Вона вмикає фантазію, загострює спостережливість, налаштовує на глибокі роздуми. Спостереження за явищами природи робить душу - багатшою та щедрішою. Музичні прийоми композиторки малюють перед слухачем образи природи, залучають людину, чіпаючи найтонші струни душі, допомагають доторкнутися до справжньої краси. Людина має змогу у чомусь звичному та буденному побачити на відчуті щось незвичайне та прекрасне.

Все ж таки основою ліричного образу циклів Лесі Дичко є палітра людських почуттів. Почуття відіграють в музиці величезну роль, яка визначається природою музики, що здатна втілювати людський настрій. Музика відображає емоційні сторони інтелектуальних і вольових процесів людини. Найхарактерніша риса стилів – це гармонія, точніше постійне балансування тонального та атонального.

Усі обрані композиторкою засоби музичної виразності, такі як: вибір тональності, гармонійні відхилення, тональні протиставлення служать для передачі почуттів в музичній мові. Найбільш яскравим засобом досягнення емоційного змісту циклів є використання контрастної динаміки.

Однією із особливостей вокальної лірики «тиха» кульмінація з використанням на ніжному *pianissimo* високих звуків. Такі кульмінації, при всій зовнішній стриманості, мають величезну емоційну напруженість і справляють незабутнє художнє враження, будучи вираженням найпотаємніших думок і почуттів композиторки. Найбільша складність для виконавця полягає в утриманні тихої динаміки на протязі майже всього твору. Виконавець повинен вмістити всі технічні і художні завдання у межі зазначеної композитором динаміки.

Важливим фактором успішного виконання є взаємодія співака з концертмейстером, які повинні постійно знаходитись у постійному «Спілкуванні», взаємодіючи та передаючи один одному, викладені композиторкою, музичні думки. Фортепіанні партії циклів беруть на себе або картинно-образотворчу, психологічно-виразну функцію. Завдяки інструментальному супроводу та вибору музичної фактури Леся Дичко виділяє зміст тексту цим розкриває розвиток образного змісту.

Висновки до Розділу 2

Камерно-вокальна творчість Лесі Дичко представлена такими вокальними циклами як «Настрої», «Пастелі», «Енгармонійне», «Пейзажі». Вокальні цикли Лесі Дичко - це не просто поєднання музики та слова, це зображення людських переживань, емоцій та настроїв.

Леся Дичко має особливе ставлення до жіночого тембру голосу - високого сопрано, тому що як не такий тембр має змогу передати всю красу, легкість, емоційне забарвлення, імпресіоністичний характер, динамічність контрастів вкладених композиторкою.

При роботі з творами важливо враховувати всі найдрібніші нюанси, такі як паузи, дрібні тривалості, темпові позначки, динамічні штрихи. Важливим є точне інтонування, технічні навички та співочі установи, організація дихання, та взагалі організація співочого процесу та звукоутворення в цілому.

Характерною рисою камерно-вокальної творчості композиторки є деталізація музично-виразних засобів, прагнення до «наскрізного розвитку». Улюблений прийом композиторки – це постійне балансування тональної та атональної гармоній.

Важливу роль у своїх вокальних творах Леся Дичко приділяє акомпанементу, який підкреслює роль і емоційне забарвлення слова. Вокальна та фортепіанна партії доповнюють одна одну, іноді суперечать показуючи самостійний характер фортепіанна, але обидві схильні до зображення деталей.

Усі цикли об'єднує пошук на вираження живих людських почуттів. Найбільшою складністю у виконанні циклів для виконавця є утримання тихої динаміки на протязі майже всього твору, вміщення технічно-художніх завдань у межі зазначеної композитором динаміки.

ВИСНОВКИ

Жанр камерної музики завжди є актуальним. Камерний співак повинен володіти багатьма нюансами, фарбами, художньо виразними засобами. Важливими є точність інтонацій, фразування, передача емоційних фарб музики і поетичного тексту.

Камерно-вокальна творчість Лесі Дичко позначена пошуками нових засобів виразності, відродженні фольклорних традицій поруч із застосуванням сучасних технік композиції. Стиль композиторки захоплює витонченістю вокального письма, якому притаманний відхід від класичної гармонії, залучення модальних, цілотнонових ладів, атональності.

Огляд камерно-вокальної творчості Лесі Дичко та аналіз особливостей інтерпретаційного підходу до виконання вокальних циклів дозволяють зробити наступні висновки:

Лірика циклів сповнена особливої ніжності. Циклам притаманна форма ближча до вільної, з нестійкою тональною основою та постійною зміною розміру. Типовою є «тиха» кульмінація з використанням на ніжному *pianissimo* високих звуків. Такі кульмінації, при всій зовнішній стриманості, мають величезну емоційну напруженість і справляють незабутнє художнє враження.

Усі цикли об'єднує пошук на вираження живих людських почуттів. Найбільш яскравим засобом розкриття емоційного змісту циклів є використання контрастної динаміки.

При виконанні вокальних циклів головним є вираження художнього образу та технічні навички виконавця. Особливу увагу слід приділити вокалізованим частинам романсів, які є технічно складними, з точки зору ритму та теситури, відсутність слова не повинна зупиняти хід думки та настрою.

Важливим фактором успішної інтерпретації є взаємодія співака з концертмейстером, які повинні знаходитись у постійному діалозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХго - ХХІ століть. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
3. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен. *Вісник прикарпатського університету. Музикознавство*. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 224–229.
4. Белікова В. В. Історія української музики: навчальний посібник. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. 468 с.
5. Бровко М. Мистецтво як естетичний феномен. Київ: Віпол, 1999. 239 с.
6. Гаєвська О. Василь Стефаник. Поетика стилю. *Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ-початку ХХ ст.*: зб. наук. праць. Київ: Наукова думка, 1987. С. 263–290.
7. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
8. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу. Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 14 с.
9. Гордійчук М. Леся Дичко. Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1981. 73 с.
10. Гордійчук М. Музика і час. Київ: Музична Україна, 1984. С. 200-203.
11. Грисенко Л., Хіврич Л.. Хорова творчість. *Музична культура Радянської України у 60–80-і роки*. Київ: Музична Україна, 1990. С. 186–197.
12. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
13. Грица С. Її життєве кредо — творчість. *Музика*. № 6, 2004. С. 2–3.

14. Гусарчук Т. Обриси творчого шляху Лесі Дичко. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 19, кн. 3. Київ, 2004. С. 13–14.
15. Дзюба І. Духовна міра таланту. Київ: Дніпро, 1986. С. 5–22.
16. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ: Музична Україна, 1990. 333 с.
17. Карпенко А. О. Аспекти цілісності виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів (На прикладі романсів для високого голосу на слова Тараса Шевченка Левка Колодуба). *Українське музикознавство*. Вип. 39. Київ, 2013. С. 242–256.
18. Каталог-довідник. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців (1999–2004). Київ: НСКУ, 2005. 229 с.
19. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
20. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. Львів: Тріада плюс, 2008. С. 254–260.
21. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2010. С. 138–149.
22. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко. *Культура України*. 2014. Вип. 47. С. 220–230.
23. Корній Л., Сюта Б. Історія Української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ, 2011. С. 627–660.
24. Коханик І. Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Вип. 4. Кн. 2. Одеса, 2003. С. 35–41.
25. Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра). Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Киев, 1982. 26 с.

- 26.Лігус О. М. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. 2018. № 1(2). С. 673–676.
- 27.Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння. Автореферат дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2009. 20 с.
28. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
- 29.Лунина А. Композитор — маленькая планета. Киев: ДУХ И ЛИТЕРА, 2013. С. 283–346.
- 30.Луніна А. Український музичний Куїнджі, або Леся Дичко в житті і творчості. *Музика*, №3. 2013. С. 38–42.
- 31.Мадышева Т. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Вип. 3. Харків, 1999. С. 32–36.
- 32.Майбурова К. Камерно-вокальна творчість. *Музична культура Радянської України у 60–80-і роки*. Київ: Музична Україна, 1990. С. 271–277.
- 33.Моренець В. Вінграновський Микола Степанович. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т, ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України, Т. 6, Го — Гю*. Київ, 2006. С.89
- 34.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 48–53.
- 35.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): исследование. Киев, 1994. 157 с.
- 36.Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования): монография. Київ, 1979. 268 с.
- 37.Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371–391.

- 38.Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
- 39.Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 207 с.
- 40.Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 19, кн. 3: Леся Дичко. Грані творчості. Київ, 2012. С. 6–7.
- 41.Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2010. 268 с.
- 42.Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. Автореферат дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
- 43.Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*, 6, Москва, 1985. С. 15–24.
- 44.Холопова В. Музыка как вид искусства [Текст]: учеб. пособие. Санкт-Петербург, 2000: Лань. 320 с.
- 45.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
- 46.Шумська Л. Про деякі риси індивідуального стилю хорової творчості Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел у фактурі кантати «Чотири пори року»). Леся Дичко. Грані творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 19, кн. 3. Київ, 2002. С. 64–73.