

СПЕЦИФІКА ПІСЕННО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ
ЛЕСІ ДИЧКО (НА МАТЕРІАЛІ КАНТАТ)

У статті висвітлено жанрово-стильові особливості пісенно-хорової творчості для дітей Л. Дичко на матеріалі зразків кантатного жанру у контексті загальних тенденцій стильових процесів в українській музиці останньої третини ХХ століття.

Ключові слова: пісенно-хорова творчість, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

Поступ сучасного музичного мистецтва значною мірою зумовлений професійним вихованням нових поколінь, зацікавленість яких цим видом творчості виникає переважно у юному віці. Важливим чинником привабливості дітей до національної мистецької скарбниці є яскравий, ефектний репертуар, над поповненням якого працюють представники різних композиторських шкіл. Вивчення цих творів – як у руслі загального розвитку української музики, так і в різних жанрових чи стилістичних напрямках – складає одне з актуальних завдань сучасного музикознавства.

Серед аналітичних розвідок, присвячених творчості композиторки – статті С. Грици, Л. Кияновської, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц, Л. Серганюк, О. Письменної, де знаходимо окремі спостереження та узагальнення, але конкретного висвітлення питання музики для дітей ще до цього часу не зроблено.

Мета статті – висвітлити кантатну творчість для дітей Л. Дичко, що інтенсивно репродукована упродовж 70-х років ХХ ст. і має продовження у нових композиціях та редагуванні попередніх текстів у наступні десятиліття.

Лесі Дичко належать важливі для галузі дитячої творчості здобутки у площинах стилістики й оновлення жанрового поля. У загальному процесі розвитку української музичної культури вони стали можливими внаслідок загального піднесення рівня музичної техніки, що був досягнутий українськими композиторами старших поколінь і на ґрунті якого сформувався індивідуальний почерк композиторки. Творчі експерименти з модифікацією типового жанрового поля були у той час переважно мотивовані потребою у мистецькому переосмисленні попередніх здобутків. Відтак музика для дітей стає, як й інші жанрово-видові напрямки компонування, сферою активного творчого експериментування мисткині й втілення новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей.

Особисте обдарування Л. Дичко часто спрямовувало її в русло іномовлення, метафор, алегорій чи глибокого занурення в міфи народнопоетичного українського мислення й ментальності. Вона прагне до поетики казки чи епічних полотен, щоразу добираючи прийнятні для неї концепційні й драматургічні моделі і уникаючи конфліктного драматизму за типами класичної і романтичної драматургії. Вже в час чіткого окреслення її особистого способу мислення серед інших яскравих проявів творчої композиторської молоді 60-х років ХХ ст. ця неповторність виявляється у творах, що істотно збагачують плин стильового розвитку 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 річищі традиційно-характерних для української культури жанрів найяскравіше виявилися у «Червоній калині» (1968) — другій у її доробку кантаті (після кантати-рапсодії «Думка» на вірші Т. Шевченка, 1964). Саме тут найповніше відбите розуміння композиторкою естетики «нової фольклорної хвилі», що стало визначальним для наступних зразків цього спрямування й так чи інакше відбитих у більшості наступних опусів Л. Дичко. Важливим є той факт, що до багатого за можливостями й жанрового поля творів для дітей вона підійшла, вже будучи авторкою високо оцінених музичною критикою й громадськістю 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) й 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 притримуватиметься у більшості творів такого типу. Відтак і в музичному матеріалі дитячих кантат виразно простежується активна дія чинників «нового неофольклоризму»: семантичні опори для концепції творів відшукуються насамперед в обрядовому фольклорі, важливе значення надається достатньо незвичним прийомам голосоведення та фактурним комбінаціям, 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 і яскравою забарвленістю народних ладів. Ці риси чи не найяскравіше серед творів того часу втілені у хорі на вірші японських поетів «Сонячний струм» (зокрема, реалізовано такий виразний прийом, як підміна традиційної тонічності певним «тональним центром»).

Апробувавши метод втілення стилістично-семантичних ознак первинних фольклорних жанрів у музичному тексті поза безпосереднім цитуванням чи стилізацією, композиторка приходять до їх розробки на інтонаційному рівні. При цьому посилюється символіко-метафоричне сприйняття поетичних текстів (як авторських, так і фольклорних), а після творів 60-х рр. XX ст. композиторка переносить «шарм» такої експресивно-символічної інтонаційності у тембральні комплекси. Внаслідок чого тембровість починає діяти як конструктивний прийом і набуває значення символу або асоціативного знака. Втім, ці засоби у музичних текстах Л. Дичко відділені від звичного поняття лейттембру: як комплекси звучань, вони швидше відіграють роль асоціації з певним жанром чи явищем природного світу. Інтонаційність цих комплексів передусім виявляє «звукобразжальне», візуальне походження, ніж спрямованість до «мовно»-поетичної сфери.

Характерні приклади такого роду творчих пошуків виявляють синтез лірико-акварельної, так би мовити, візуалізуючої (умовно) та «ново-фольклорної» сфер, що сповна проявився у композиціях 1972-го року: хорі «Сонячний струм» (вірші М. Бахтинського) та камерній кантаті «Пори року» на народні тексти. У цих творах ідея жанру-асоціації впевнено і вивірено вноситься композиторкою у площину семантики музичних структур; стилістичні компоненти й конструктивні елементи форми – за адекватної мистецької реалізації – спрямовуються до втілення ідеї семантичної жанровості. Саме цей підхід різко вирізняє кращі композиції Л. Дичко серед інших яскравих мистецьких здобутків того часу. Ця ж позиція, хоча й ускладнює рівень стилістики, адекватно й потужно виявляється у хорових опусах для дітей.

Серед цих творів найчисельнішою групою є кантати – «Сонячне коло» (кантата № 5 на вірші Л. Чередниченка 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 і органу; 1976–1977); «Барвінок» (кантата № 4 на вірші С. Жупанина для дитячого хору з оркестром; варіант для хору камерного оркестру і органа; 1979–1984). Інтерес до жанру, що тривалий час репрезентував позиції офіційного мистецтва, пов'язується з тими ж чинниками, які викликали розгортання «нової фольклорної хвилі». До цього ж напрямку творчості належать дитяча ораторія-балет «Слава робітничим професіям» (сл. Є. Авдієнка; 1986; перша редакція – Двадцять пісень-прелюдій для сопрано, баса, фортепіано і 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 до інших галузей компонування є п'єса для симфонічного оркестру «Килимок» (1979–1984), дві пісні на вірші В. Батюка та цикл пісень «Піонерський триптих» (сл. М. Лисича, В. Пепа і А. Демиденка) для дитячого хору і камерного оркестру.

Поміж них першорядну роль надано яскравій змістовності виразно національного колориту, рішучому розширенню мовно-виразової сфери тощо. Саме ці риси виявляють важливі аналогії з українською кантатною творчістю кінця XIX – перших десятиліть XX ст., коли у жанр були принесені самобутні національно-стильові чинники.

Значущість цієї галузі доробку Л. Дичко в українській хорівій 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. . . з надзвичайно витонченим хоровим звукописом, майстерно розробленою фактурою, розвиненим поліфонічним письмом...» [3, 85-86]. Аналізуючи цю ж галузь доробку композиторки, Б. Фільц наголошує, що у цих творах повною мірою розкривається своєрідність індивідуального почерку композиторки. Серед цих рис дослідниця особливо наголошує на ліричності, багатих звукових й візуальних враженнях, оригінальності ритміки й колористики, використанні народно-пісенної інтонаційності тощо. Показовим прикладом формування цього яскраво індивідуального творчого почерку є вже рання «Казкова сюїта» для симфонічного оркестру, написана на основі тематизму її власних дитячих п'єс, 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» [1, 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. Вчений характеризує результат цього підходу як створення «системи мікроциклів у циклі» й 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» [1, 59]. Натомість Г. Конькова відзначає насамперед «вміння юної тоді композиторки говорити небагатослівно, образно ліпити надзвичайно пластичну форму» [3, 85].

І справді, дитячі кантати 70-х рр. ХХ ст. 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 у закономірностях обрядових циклів та глибинної символіки образності й текстів. Жанровість виступає тут як багатоманітність внутрішніх відповідностей, що до цього часу і тривалий час згодом знаходиться поза зоною активної уваги більшості композиторів, які працювали з фольклорними прототипами у різноманітних циклічних композиціях. Найскладніші типові формотворчо-драматургічні утворення узгоджуються завдяки переосмислення внутрішньої змістовності жанрового ґрунту мініатюр у їх споріднених, часто дотичних один до одного сенсах.

Всі ці спостереження підводять до висновку, що композиторка від кінця 60-х років ХХ ст. активно працює вже у сформованому нею певному стилістичному середовищі, де одну з першорядних ролей відіграють народнопоетичні та народно-музичні 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» [4, 38-48]. Ним для Л. Дичко є насамперед сфера давніх архаїчних жанрів української пісенності (в т. ч. – дитячий ігровий фольклор) та музична епіка. Показовою рисою підходу композиторки до використання фольклорного матеріалу – за очевидного звертання «тільки» до текстової основи – є уникання проявів стильових зумовленостей на рівні строгої типологічної визначеності, натомість активність впровадження певних інтонаційних формул. У цьому – важливе продовження традиції, започатковане у творчості М. Леонтовича і визначене Б. Луканюком. Поширення мистецьких засад у творчості Л. Дичко відбувається як у кількісному (вивчаючи проблему, вчений вказав на відсутність у репрезентованих в доробку М. Леонтовича похоронних голосінь, кобзарських дум та локальних за значенням жанрів), так і в якісному (йдеться про поглиблення сфери музично-поетичних прообразів на рівні інтонаційності) напрямках.

Окрім цього, так чи інакше відображаючи різноманітні зацікавлення авторки образотворчим мистецтвом й відкриття багатьох сучасних композиторів і її власних знахідок у «живописних» композиціях, дитячі кантати Л. Дичко відтворюють у цьому одну з характерних для українського музичного мистецтва 60-х років ХХ ст. тенденцію: пошук специфічних форм відповідності між зобража-

льною 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 слухачські враження до певної театралізації несценічних жанрів; композиторка сприяє цим збагаченню сучасного українського музичного стилю. Яскрава виразність, властива образам дитячих творів Л. Дичко, їх достатньо багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого в неї відчуття синкретичності музичного дійства. Вона прагне до виразної характеристичності образних ліній і, так би мовити, впровадження в закономірності циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у «видовищності» тієї чи іншої сюжетної ситуації, характеристичній образності, що не повторюється у наступному матеріалі, мовно-виразових засобів різних частин.

До певної міри «візуалізації» її творів сприяє універсальність звуконаслідувань та 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 у дитячій музиці сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, внаслідок чого лінійність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою розробкою сонористичної звучності. Ці у загальному окресленні пласти у своєму сусідстві «працюють» на «театральність» як видовищність багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристичну ситуацій та загалом провідний задум будь-якого її твору.

Одним з перших масштабних творів для дітей, що одразу був осмислений як важливий набуток українського хорового мистецтва, стала створена упродовж 1974–1975 років кантата «Сонячне коло» на вірші Л. Чередниченка. У її десятичастинній композиції яскраво виявилися окреслені вище стилістичні засоби, які у поєднанні з яскравим звукописом надали можливість створити яскраве, колоритне, неофольклористичне полотно високого стильового рівня, що на той час не мало аналогів у своєму жанрі. Вперше у сфері дитячої музики з'явився твір, що виявив такий масштаб діалогічної розробки засобів академічної та народної культур. Водночас у контексті української музичної творчості того періоду «Сонячне коло» мало джерела і прототипи насамперед у музиці Л. Дичко (Рапсодія «Думка» для солістки, хору та симфонічного оркестру (1964), балет «Досвітні огні» (1966), кантата «Червона калина» (1969, 2-га ред. 1971), у досягненнях її сучасників, що опрацьовували ресурси поезики національного фольклору в різних жанрах – від інструментальної мініатюри та вокальних обробок народних пісень до монументальних оперно-симфонічних композицій. І хоча «Сонячне коло» написано не на фольклорні, а авторські поетичні тексти, концепція кантати спрямована на відтворення закономірностей народно-музичного мислення і світовідчуттєвих форм, їх семантики, а не тільки стилістичних закономірностей фольклорних жанрів новітніми технічними засобами.

Так, вже назва кантати спрямовує до символіки прадавніх вірувань і водночас, певним чином, є передбаченням її драматургічно-композиційної логіки. І справді, «коло» безпосередньо виявляється у образно-тематичній арці (із варіативним повторенням музичного матеріалу) між першою («Білий дід») та останньою («Січень-Новорічень») частинами твору. «Сонячні» рефрени, формуючи, так би мовити, «малі кола», звучать у текстах «Сонячних вершників», «Золотих струмків» і «Осені»; образ символічного діда-господаря з'являється у «Ранковому концерті»; символ пташки-провісниці («Пташка») модифіковано в образності «Зозулі», де в жанрі дитячої пісенки приховано метафору «відліку часу», що скеровує до потреби осмислення подій і явищ життя, усвідомлення органічного взаємозв'язку людини з довколишнім. Саме тут зустрічається рідкісний серед усіх текстів особистий займенник «я», що умовно персоніфікує персонаж і вносить у кантату важливий прояв тенденції до персоніфікації жанру.

Натомість у «Ранковому концерті» звернення до «символів-персонажів» пташок поет, а слідом за ним і композиторка, обіграє у жартівливо-ігровий спосіб формування сценічної «події» за моделлю широко популярного сюжету пісні «Ходить гарбуз по городу». Тут птаха персоніфіковано як перепілку, що виграє на сопілці у загальному звучанні всієї природи, виступаючи як одна з її частин серед рослин (цілком нетривіальний ряд, що створює ознаки пародії – незабудки, чорнобривці,

цибуля, помідори тощо). На рівні музичного тексту впровадження фольклорної семантики тут пов'язане із введенням її елементів у загальну композиційну канву та інтерпретацією жанрових основ кожної з частин. Безпосередньою контекстуальною основою таких жанрово-стилістичних «означень» є усталена у світовій музичній культурі модель циклічних змін. Л. Дичко дотримується її загальних принципів: «сюжет» кантати розгортається від «Весни» до «Зими» (у подальших творах, як буде показано, ця модель підлягатиме змінам). Проте саме семантика фольклорної образності спонукала композитора до індивідуалізації змісту кожного з розділів-«мініциклів».

Так, розділ «Весна» починається з сюжету-метафори Стрітіння і зіставлення засад жанрів вокально-симфонічної поеми (сюжет «білого діда») з симфонічно-хоровою мініатюрою-веснянкою (сюжет «прийшов собі хлопець»). Зіставлення цих площин напрочуд яскраве: вщерть ущільнений «віхолами» шістнадцятих простір, в якому проступає суворий ритмічний контур вокальної партії (особливо показовий початок – дві четвертних і половинна, чотири восьмих і дві четвертних) достатньо раптово змінюється вільними, акустично прозорими і широкими у своєму діапазоні звучностями. Їх жанровою основою є переспів веснянкової інтонаційності, ефектно збагаченої терцевими ланцюжками-кружляннями оркестрових партій, подекуди – мелізматичним імітуванням зароджуваного пташиного щebetу і «бринінням» особливого весняного повітря (акордове арпеджіато). Тематизм і фактура цього розділу композиції виказують вільне оперування принципами гуртового багатоголосся й гетерофонності в карасих традиціях стильового розвитку української музики ХХ століття. Серед оригінальних композиційно-стилістичних знахідок частини – квазісиметричне варіативне обрамлення: низхідні октавні хроматичні гами «переведені» у висхідні, а отже навіть на такому рівні засоби поезики виявляють тенденцію до переінтонування і у такий спосіб – зміни свого семантичного змісту.

У другій частині («Пташка»), де домінують прийоми звукопису, а різноманітні сонорно-колеристичні ефекти щедро використані і в хоровій, і в симфонічній партіях, також присутні стилістичні чинники, що виказують істотну активність фольклорної жанрової семантики. Так, інтонаційність мелодії солюючої партії близька до розспівно-строфічних дитячих пісень із характерною ритмічною остинатністю, що разом із розспівом тексту у невеликому (в межах терції-кварти) діапазоні створює ефект певної моторності, характерний для цього пласту пісенності, а мелізматичні звукоімітації нагадують про дитячу гру на духових інструментах-іграшках (свистульці, свищику, свистунці, сопілці, керамічних жанрових іграшкових композиціях тощо).

У партитуру «Пташки» Л. Дичко переносить прийом часо-просторового зіставлення фактурних площин, зберігаючи навіть пропорційність масштабних (37 і 7 тактів) і темпових (*Vivo* – *Andante*) співвідношень. Проте саме останній сегмент форми другої частини внаслідок прийому *attacca* при слуховому сприйнятті сприймається як своєрідна оркестрова інтермедія до наступної частини, ще більше уяскравлюючи хороводно-стрічкові інтонаціо-фактурні моделі. Зважаючи на особливе пристрастя Л. Дичко до зображальних мистецтв, потрібно зауважити, що барви «Пташки» постають на тлі «білого», безключового нотного стану. Основна ладо-тональна «пара» – ля мінор-мажор, багато насичений хроматикою і альтераціями, мінливими відхиленнями і політональними вертикальними комплексами. Ці властивості «пісенного» блоку «Пташки» цілком відсутні у «інтермедії», де запановує прозора діатоніка Мі мажору.

Ефектний фінал першого розділу кантати – некваплива, віншувально-хороводна «Веснянка». Хороводність є звичною основою для музичного відтворення принципу кола, що виражається не у рондальності, а у структурно своєрідній три-п'ятичастинності. Зауважена своєрідність зумовлена використанням кількох типів повторності. На рівні структурної організації перша ознака ґрунтується у традиційній куплетності з використанням типу «заспів–приспів». Другий – доповнення форми ще одним «приспівом» («Рано, ой рано»), який, за незмінності тексту, з'являється в інших формотворчих зумовленнях – після Фа-мажорної інструментальної інтермедії, що продовжує друге проведення основного тематизму. Таке «переструктурування» оригінально модифікує композиційно-формотворчі ознаки, доповнюючи їх чинником концентричності. А це – ще один аспект прояву семантики обрядового «кола».

Так само сповнена фольклорною асоціативністю й партитура «Веснянки». Тут, безсумнівно, панує хорова партія, а оркестровий виклад поглиблює її «тони» і «візуальні плани». Окрім цього, Л. Дичко вдається ще до одного засобу: яскраво виявляється «антифонність» хору й оркестру у першому проведенні другого «приспіву» «Рано, ой рано», де двооктавні інструментальні унісоми спрямовані до створення ефекту просторового «бриніння». Стилїстика тематичного матеріалу оперта на пісенну інтонаційність веснянок настільки, що складає враження обробки мелодії народної пісні, до того ж – у стилі гетерофонного багатоголосся. Важливий штрих у семантичне підґрунтя стилїстики «Веснянки» вносить, як не дивно, нижній пласт інструментальної партитури із, здавалося б, винятковою гармонічно-опорним призначенням. За кварто-квінтовими переливами і «розгойдуваннями» проступає акустична модель дзвону. Синтезуючи всі згадані засоби, композиторка створила ефектний «фінал» розділу, стилїстично напрочуд цілісного поза багатим жанрово-тематичним наповненням.

Динаміка образних планів виявляє спорідненість розділів «Весна» і «Літо», при цьому другий розділ сповнений сліпучою сонцесяйністю. Він поєднує наскрізною драматургічною концепцією дві частини – «Сонячні вершники» і «Золоті струмки», що безпосередньо ґрунтуються у символіці української літньої обрядової пісенності. Таке споріднення не тільки явно відтворює семантичні узгодження віршів, а й спрямовує сприйняття їх образності до контекстуальності української музики як характерного і своєрідного способу світовідчуття. Тому у «Літі» доцільно вбачати не тільки оспівування цієї пори року, а й мати на увазі глибший драматургічний підтекст (зокрема, специфіку розвитку образності у вокальних циклах на вірші «Сонячних кларнетів» і «Пастелей» П. Тичини). Водночас тут втілено показове для естетики Л. Дичко прославляння ідеального світу чіткими, рельєфними засобами. Об'єднуючи два вірші у наскрізну форму, композиторка прагне до укрупнення загального масштабу обох частин, внаслідок чого при слуховому сприйнятті розділ сприймається як одночастинна композиція.

Створюючи метафоричну картину бігу сонячних коней, композиторка звертається до жанру токати, моторика якого (дванадцятидольне наповнення такту) дозволяє якнайкраще відтворити образний сенс поезії. На тлі кластерних звучань по-особливому легко звучить мелодія у сопрано соло, невагомо підносячись над оркестровими співзвуччями. Важливо, що ця тема спирається на інтонаційну модель, що раніше звучала у «Пташці», хоча її розвиток у цьому випадку має інший характер. Л. Дичко розгортає початковий квартовий імпульс у коротку (чотиритактову) фразу, до якої додається три такти фонічної імітації цокоту копит («коп-копи-коп»). Так утворено приспівкову структуру, завдяки якій перший мелодичний блок нагадує куплетну форму, а виклад – ознаки дитячої пісенності.

Мелодична побудова другої частини «Сонячних вершників» змінює ракурс ілюстрування образності: у оркестровій партії введено гамоподібні переливи, які у «Золотих струмках» будуть втілювати потік сонячного проміння. У наступній частині, незважаючи на притишення звучання, динамічність метафоричної картини нагнітається ще більше внаслідок зміни контуру верхнього інструментального пласту і остинатного повторення упродовж всіх шести тактів тонічного Ре мажорного співзвуччя (без терції і з секундою, завдяки чому хроматизація – колористика – лад є максимальною).

Ефект наскрізності розвитку образності обох частин «Літа» створюється завдяки тематичній єдності інструментального блоку. На початку «Золотих струмків» композиторка вдається лишень до ритмічного «ущільнення» простору та зміни тональних барв (Фа-дієз мажор після Ре мажор-мінору). Фактура ж викладу виявляє високий ступінь споріднення з попереднім матеріалом, оригінальним чинником якого є домінування оркестрової партії у партитурі першого тематичного блоку цієї частини аж до заключної її побудови, коли у хорових голосах одно- й двоголосі «струмки» переростають у повноцінну акордову течію (висхідні паралелізми спочатку терцій, потім тризвуків і, нарешті, септакордів).

У структурі контрастно-складової форми «Золотих струмків» є кілька частин, що вносять яскравий жанровий контраст до основного тематизму. Серед них насамперед *Adagio maestoso* («Літо

прийшло»), заснований на стилістиці прославної пісенності з характерними для неї густими, насиченими звучаннями, щільною і ритмічно чітко оформленою фактурою. Другий – виконана у традиціях масової похідної дитячої пісні «сцена» «Ми ідемо на поля», у внутрішній будові якої використано епізоди канонічної імітації (таке формотворення пов'язане з відтворенням антифонних перегуків між різними групами співаючих за аналогією до пісень-ігор весняно-літнього циклу). Ефектною кульмінацією розділу є велично-прославна кода, емоційно-прославна піднесеність якої не має аналогів у жодній з попередніх частин. Тому кульмінація «Золотих струмків» набуває значення кульмінації двох розділів – «Весни» і «Літа», водночас створюючи логічну зону драматургічного «переходу» до образності наступних частин.

Оригінально вирішена загальна структура третього розділу кантати. Тут в обрамленні двох мініатюр-пісень (перші дві частини) й інструментальної мініатюри за участю читця постає справді концертний за стилістикою і порівняно з іншими блоками розділу масштабний «Ранковий концерт». У «Синіх черевичках» (*Largo misterioso*) у дещо таємничому колориті легких ритмоінтонаційних остинатних фігур шістнадцятих (інструментальна партія) постає метафоричний образ «синього ранку». Прагнучи віднайти засоби, що якнайкраще відповідають «непомітності» початку осінньої пори у природі, композиторка в основу мелодії пісні кладе ту ж інтонаційну модель кварти із заповненням, що переінтоновувалась у кількох попередніх частинах кантати. І другий тематичний елемент («Я по лісі піду») вносить знайомі стилістичні прийоми – акордові паралелізми (хоча цього разу різноспрямовані у різних фактурних пластах), що асоціюються із стилістикою віншувальних епізодів твору. Та саме «непоказні» нюанси несуть важливе семантичне навантаження, вказуючи на проявлення циклічних змін у природі.

«Зозуля», жартівлива за ефектами, досягнутими стилістичними засобами, у драматургії розділу виконує функцію своєрідної інтермедії-передбачення, або ж квазі-перед'їкту до «Ранкового концерту». Фактура цієї цілком нескладної пісеньки містить атрибути, характерні для тієї особливої групи творів української музичної традиції, де образ цього птаха набуває значення важливого семантичного символу. Під очевидним шаром наївного дитячого вірша та його мелодичної конкретизації в інструментальній партії прихована метафора відліку часу, що виникає у регулярності й частковій остинатності фактурно-ритмічних моделей. Остання частина розділу («Осінь») різко вирізняється серед усіх частин кантати фактичною відсутністю вокальної партії, яку короткочасно заміщує читець з хору. У її «лапідарній» поетичній основі композиторка відшукала панівну символіку кантати: це символи «золотаря», «тихого золота» і «золотої» осені. Та колорит цієї барви інший – «тихий», тому відтворений винятково інструментальними притишено-ніжними звучаннями акордових паралелізмів, легким плином гамоподібних вісімкових пасажів і оспівувань.

У такому обрамленні драматургічна, стилістична, сонористична ефектність «Ранкового концерту» настільки рельєфна, що складає враження рельєфної кульмінаційної зони твору. Але не менш ефектною є й заключна частина кантати – «Січень-Новорічень»: образність «Зими»-свята не доповнено жодними іншими картинками. До того ж початковий блок цієї частини є майже буквальною репризою першої частини, що створює фундаментальне обрамлення всього твору. Аналогічний прийом арки-обрамлення був апробований композиторкою у «Казковій сюїті», де в якості тематичної репризи було використано «Казковий марш», але змінена оркестровка підкреслила «дещо урочисто-декоративний характер» цього фрагмента [1, 15].

Новий тематичний матеріал з'являється у заключних розділах – акапельному «Працювала Земля ціле літечко». Появу акапельного епізоду у заключній частині кантати можна трактувати як введення важливого стилістичного символу української хорової культури [1, 15]. Другий період цього епізоду напрочуд наближено до стилістики дитячих пісень-примовлянь, але з ефектним «розростанням» і згущенням хорової фактури, та «Здрастуй, Січень-Новорічень», де синтезовано й доповнено типовими щедрівковими елементами чинники прославно-віншувального тематизму. Таке тріумфальне завершення твору якнайкраще відповідає семантиці свята: саме цей нюанс змінює традиційну концепцію «Зими» як періоду спокою, або ж закінчення життєвого циклу, і замикає «Сонячне коло» сонячними ж звучаннями.

Аналіз цієї кантати показує, що вже у першому випадку звернення композиторки до жанру вміщує у собі найхарактерніші ознаки її модусу мислення. Яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, твір виявляє варіативне трактування атрибутивних ознак кантати і при цьому достатньо виразно показує ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань дитячої кантати зумовлене синтезом його варіабельних (структура) і стабільних (семантика) ознак. Драматургічна і концепційна цілісність кантати значною мірою зумовлена домінуванням об'єктивної креативності у її творчій психології. Водночас введення у музичну тканину різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, як наслідок, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додається гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хорового виконавства.

За аналогією до застосованих у «Червоній калині» драматургічно-формотворчих чинників, композиторка переносить у сферу дитячого виконавства й інші засади сучасного трактування кантати. Так, «поряд з драматургічними засадами, що йдуть від сценічних форм (конкретизація образності, двоплановість, елементи ілюстративності в оркестровій партії)» [9, 139], вона, на відміну від «дорослої музики», де яскраво виявлена епічна картинність симфонічного рівня, привносить у музичне прочитання першоджерела характерні риси фольклорних дитячих пісенно-ігрових жанрів.

Гра як атрибут дитячої сфери вносить неповторні відтінки в інтерпретацію «дорослих» обрядових сфер: обряд стає грою, отримуючи внаслідок цього «дитячого погляду» ту оригінальність, яка не присутня у площинах монументальних вокально-хорових композицій, розрахованих на доросле «професійне» сприйняття (безсумнівно, вдалою спробою поєднання засад балету й кантатного хору є дитячі хор зі «Швейцарських фресок»). Отже, основні принципи, застосовані композиторкою у жанрі кантати для дітей, цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися й розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Леся Дичко. Творчий портрет. – К.: Муз. Україна, 1978.
2. Горбунко С. Дитяче хорове виховання в Україні. – К., 1999.
3. Конькова Г. Леся Дичко і дитячий світ // Спрага музики. Паралелі і час спогадів. – Частина 1. – К., 2001. – С. 85–86.
4. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) // Українське музикознавство. – К., 1987. – Вип. 22. – С. 38–48.
5. Пархоменко Л. Твори для дітей // Музика. – 1974. – №3. – С. 7–8.
6. Письменна О. Трансформація українського фольклору у кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» // Наукові записки: Серія мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7), С. 22–31.
7. Серганюк Л. Контекст традиції // Музична україністика: сучасний вимір. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко. ІМФЕ. – К., 2005. – С. 175–182.
8. Тишко Н. Музика дітям : нотатки про твори для школярів // Культура і життя. – Вип. №8 – К., 1973.
9. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія. – К.: Наукова думка, 1975.
10. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі дитячих хорових кантат) /Богдана Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи). – Збірник наукових праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – Вип. 3. – К., 2003. – С. 112–116.
11. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей // Українське мистецтвознавство. – Вип. 5. – К., 2004. – С. 105–109.

Ljdja Shegda

**CHARACTERISTICS OF LESIA DYCHKO'S CHORAL PIECES FOR CHILDREN
(BASED ON CANTATA FORMS)**

The article discusses genre and stylistic characteristics of Lesia Dychko's choral compositions for children based on cantata genre prevalent within the general trends of stylistic modes in Ukrainian music of the last third of the XX century.

Key words: choral compositions; cycle; stylistics; genre; cantata; mode of thought.

Наталія Цейко

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК ОСНОВА КОМПОЗИЦІЇ СОЛОСПІВУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. КІПИ НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

У статті розглядається музично-поетична організація творів в. кіпи на слова лесі Українки. В цьому ракурсі аналізуються солоспіви «Осінній плач», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати» та ін. ; вирізняються резонуюча та авторизуюча тенденції взаємодії слова та музики.

Ключові слова: солоспів, музично-поетична взаємодія, резонуюча тенденція, авторизуюча тенденція.

Проблема діалогу – ключового фактору музично-поетичної взаємодії – активно опрацьовується сучасним українським музикознавством і культурологією (праця О. Самойленко [10], та ін.). Музично-поетичний діалог став предметом досліджень О. Філатової [11], С. Луковської [6], О. Галузевської [3] та ін.

У представленій роботі буде здійснена спроба дослідити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву на прикладі творів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки. Вадим Кіпа – український піаніст і композитор, уродженець Київщини, випускник Київської консерваторії та аспірантури, емігрант до США, відомості про якого знаходимо у працях Т. Булат [1], Б. Верещагіна [2], А. Мухи [7]. Отож, дана тема, пов'язана з творчістю митця, спадщина якого тривалий час була практично невідомою для вітчизняної спільноти, є актуальною.

Мета статті – висвітлити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву.

Звернення В. Кіпи до творів Лесі Українки втілюється в музиці до драми «Бояриня», яка вперше була поставлена у Нью-Йорку режисером Володимиром Липняком [1, 4] та в циклі з дев'яти романсів, що увійшли до згадуваної збірки «Романси на вірші українських поетів». Всі ці романси написані на слова з різних поетичних циклів Лесі Українки. Отож, до вокального циклу, написаного у 1966–1967 роках, увійшли такі твори: «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Вечірня година», «Напровесні», «Стояла я і слухала весну», «Пісня», «Хотіла б я піснею стати», «Скрізь плач, і стогін, і ридання». Як вказує Т. Булат, ще шість вокальних творів на вірші поетеси залишилися незакінченими [1, 7]. «Мелодика романсів Вадима Кіпи – переважно аріозо-декламаційного типу. . . Фортепіяний супровід вокальних творів – напрочуд виразний. Завдяки йому солоспіви мають неприховані риси дуетності, а сама структура композицій нерідко тяжіє до музичних сцен» [1, 7]. У вступному слові Віталій Кирейко вказав на перевантаження солоспівів складними піаністичними пасажами [4], відтак у збірці бачимо вже полегшену редакцію, здійснену В. Кирейком таким чином, щоб не порушити авторської мови.

Перш ніж перейти до характеристики музично-поетичної взаємодії у солоспівах В. Кіпи на слова Лесі Українки, звернемося до тлумачення резонуючої та авторизуючої тенденцій у названій взаємодії, спираючись на працю Н. Огаркової [8]. Базуючись на дослідженнях Б. Асаф'єва, О. Руч'євської, В. Васіної-Гроссман, в яких камерно-вокальний твір визначається як «система музично-поетичних взаємодій» (курс. – Н. О.) [8, 111], Н. Огаркова на основі ступеня контрасту у взає-