



Розділ 2

ПІД ВПЛИВОМ МАГІЇ СЛОВА І МУЗИКИ

Раздел 2

ПОД ВЛИЯНИЕМ МАГИИ СЛОВА И МУЗЫКИ

Part 2

UNDER THE INFLUENCE OF THE MAGIC OF TEXT AND MUSIC

УДК 784.3.071.1:82-1(477)

ORCID 0000-0001-6938-4194

Анна Калініна

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ПРИНЦИПИ ТРАКТУВАННЯ ПОЕЗІЇ П. ТИЧИНИ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЕНГАРМОНІЙНЕ» Л. ДИЧКО

Калініна А. С. Принципи втілення поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. Розглядається вокальний цикл Л. Дичко «Енгармонійне» на вірші однойменної поетичної композиції П. Тичини. Для втілення багатозначної семантики поетичних першоджерел композитор застосовує змішану техніку, яка передбачає використання на одному звуковому просторі різних стилізованих та стилістичних прийомів, композиторських технік, принципів втілення поетичного тексту тощо. Для з'єднання поетичного та музичного ритмів автор задіює метричність, декламаційність, кантіленність, зустрічний ритм. В організації звуковисотної тканини звертається як до класико-романтичної тональності, так і до лінійної гармонії, сонорних засобів. Незважаючи на таке розмаїття, цикл не втрачає єдності, цілісності. Це проявляється в інтонаційних зв'язках між вокальними партіями творів, звуконаслідуванні у фортепіанній партії, її функція у вираженні підтексту поетичних першоджерел, структурі та драматургії романсів. У цьому циклі Л. Дичко винайшла власні прийоми для відбиття символічної поезії П. Тичини.

Ключові слова: вокальний цикл «Енгармонійне» Л. Дичко, принципи співвідношення поетичного та музичного ритму, змішана техніка, романс, поетичний цикл «Енгармонійне» П. Тичини.

Калинина А. С. Принципы трактовки поэзии П. Тычины в вокальном цикле «Энгармоническое» Л. Дычко. Рассматривается вокальный цикл Л. Дычко «Энгармоническое» на стихи одноименной поэтической композиции П. Тычины. Для воплощения многослойной семантики поэтических первоисточников композитор применяет смешанную технику, которая предусматривает использование на одном звуковом пространстве различных стиливых и стилистических приёмов, композиторских техник, принципов воплощения поэтического текста и т. д. Для соединения поэтического и музыкального ритмов автор задействует метричность, декламационность, кантиленность, встречный ритм. В организации звуковысотной материи обращается как к классико-романтической тональности, так и к линейной гармонии, сонорным средствам. Несмотря на такое разнообразие, цикл не теряет единства, целостности. Это проявляется в интонационных связях между вокальными партиями произведений, звукоподражании в фортепианной партии, ее функция в выражении подтекста поэтических первоисточников, структуре и драматургии романсов. В данном цикле Л. Дычко нашла собственные приемы для отражения символической поэзии П. Тычины.

Ключевые слова: вокальный цикл «Энгармоническое» Л. Дычко, принципы соотношения поэтического и музыкального ритма, смешанная техника, романс, поэтический цикл «Энгармоническое» П. Тычины.

Kalinina A. S. Principles of interpreting P. Tychna's poetry in the vocal cycle "Enharmonic" by L. Dychko.

Background. Lesia Dychko (born in 1939) is one of the innovators in Ukrainian music of the second half of the 20th century. Among many composers, she is distinguished by the attraction to the music associated with the word. Despite the prevalence of the choral genre in her oeuvre, she pays a lot of attention also to opuses for the solo voice with the instrumental accompaniment. In the field of chamber vocal music, there are characteristic signs of the composer's style, the richness of the harmonic language, and the author's filigree work with the poetic word. Such features of the L. Dychko's creative personality are reflected in the works of many researchers. However, currently there are no studies that addresses the principles of the embodiment of the poetic text. This reveals the relevance of the proposed topic.

The purpose of the article is to identify the way in which the semantic and structural properties of P. Tychna's poems are reflected in the song cycle "Enharmonic" by L. Dychko.

The following **methods** have been used to solve the research tasks: historical, genre-style, structural-functional and comparative.

Results. Most of L. Dychko's chamber vocal cycles for the voice and piano show the composer's attraction to the heritage of Ukrainian poets, such as P. Grabowsky, V. Kolomiets, I. Franko, and P. Tychyna. The appeal to Tychyna's poems is indicative of the composer's aesthetic preference. The reason for the choice was the innovative nature of the poet's works, which are inherent in poly-rhythm, poly-meter of the poetical lines, musicality of the content and structure, a combination of folklore samples and advanced techniques, and the rich world of images. All these signs already appeared in the first book of P. Tychyna – "The Sun Clarinets" (1918). Its pages are filled with sophisticated landscapes, made with bright colours, radiating goodness and humanism. The poems of the collection are endowed with special musicality, numerous sound images, which resulted in the name of many compositions. In particular, the name of the poetic cycle selected by L. Dychko – "Enharmonic" – causes some musical association. It consists of four compositions. Their names describe the state of nature and target the perception of poems – "The Fog", "The Sun", "The Wind", and "The Rain". The figurative and semantic series of each of them is constructed so that their textual basis is a kind of "semantic enharmony" to the title. *"Semantic enharmony" means the difference between the text and its name (or other text) by the meaning, but their similarity according to the meaning.* To reflect the rich figurative content of the works by P. Tychyna, L. Dychko uses the mixed technique. The synthesis of distant stylistic devices is inherent in all the semantic-structural levels of the romance "Enharmonic". The proof of this is that the composer gives each composition of the cycle an additional genre designation that has a purely instrumental nature: "The Fantasy" (No. 1), "The Prelude" (No. 2), "The Pastoral" (No. 3), and "The Scherzo" (No. 4). In view of this, in the opus by L. Dychko two kinds of a cyclical composition are combined – vocal and instrumental.

When joining poetic and musical rhythms, the composer usually relies on two different principles of the poetic text vocalization, which allows a subtle reproduction of all moods and emotional changes in the verses. In "The Fog" there is the recitation and counter-rhythm, in "The Wind" and "The Rain" the metric and accent increase. Only in "The Sun" metric scheme of the poetic source is retained almost completely. In the domain of the vocal melody, the author combines both the diatonic nature of the short songs with a specific modal colouration and chromatic feature and sharp tonal transitions. For example, in "The Fog" there is a gradual complication of melodies: from the Phrygian and Dorian modes with a limited interval to freely interpreted 12-tone space. In "The Wind", the voice part can be divided into two types according to intonation features which are instrumental and recitative-recitatorial with song traits. A large mix of different techniques is also announced in the piano part. There is a harmony of classical-romantic type here, impressionistic linearity, and modern sonorous means. Such a variety of different types of the composition and principles of organization of the vertical helps L. Dychko to convey the range of feelings of Tychyna's poetry as accurately as possible.

Such synthesis of the means of musical expression does not deprive the vocal cycle of integrity, which manifests itself both on the intonation level and on larger levels such as in the structure and principles of the approach to the embodiment of verses. In most cases, the composer limits the interval composition of the vocal melodies of romances, selecting those moves that would reflect the semantics of the poetic primary sources most clearly. The basis consists of second, third, fourth, and fifth intonations, and other moves are less common and serve to enhance the expression of the phrase. The unifying factor for all the works of the “Enharmonic” appears to be also the functional purpose of the piano part. It acts as an equal member of the vocal-piano duo and contributes to the implementation of the multilayer semantics of Tychna’s poetry and its symbolic content. Some regularity also appears in the structure of romances, since “The Fog”, “The Wind” and “The Rain” have similar principles of construction. They are characterized by an improvisational character, a free expansion of the form with a change in the musical content of the sections, the variety of textual types and the culmination at the point of the golden section. “The Sun” is the exception. Its form has features of the couplet-variation structure, since the musical elements from the first stanza are repeated at the beginning of the second, although their elevation is changing.

Conclusions. In the embodiment of the symbolic poetry by P. Tychna, L. Dychko shows an active author’s position, reflects her vision of its content, emphasizing the important figurative and semantic-image units. An important role in this is played by the piano part, which serves as a vivid underline for the main images of the original sources, a kind of “enharmony” of their names. The foregoing confirms that at the early stage of creativity L. Dychko had already proved herself as an initiative inventor; by combining various stylistic and style techniques, she found the musical equivalent of the content of the poems, revealed their subtext and embodied her own impressions of the perception of P. Tychna’s poetry.

Keywords: the vocal cycle “Enharmonic” by L. Dychko, the principles of the ratio of the poetic and musical rhythm, mixed technique, romance, poetic cycle “Enharmonic” by P. Tychna.

Постановка проблеми. Леся Дичко (нар. 1939 р.) є одним з новаторів в українській музиці другої половини ХХ століття. Серед багатьох композиторів її виокремлює тяжіння до музики, пов’язаної зі словом. Незважаючи на переважання у творчості хорового жанру, вона приділяє чималу увагу й опусам для солюючого голосу з інструментальним супроводом. У камерно-вокальній царині проявляються характерні прикмети композиторського стилю, багатство гармонічної мови, простежується ювелірна робота автора з поетичним словом. Такі риси творчої особистості Л. Дичко привертали увагу багатьох мистецтво-

знавців та знайшли відбиття у працях М. Гордійчука [3], С. Грици [5] та інших. Водночас досліджень, в яких детально розглядаються принципи втілення поетичного тексту, на даний момент немає, що зумовлює актуальність запропонованої теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема співвідношення поезії та музики належить до найбільш актуальних, зокрема їй присвячені роботи Г. Васіної-Гроссман [2], К. Руч'євської [10], Н. Інютчкіної [7], низка статей тощо. Науковці розглядають такі питання: поєднання поетичного та музичного ритму, інтонація, дотримування цезурності, побудова форми, роль фортепіанної партії у відтворенні образно-сміслового плану вірша.

Мета статті полягає у виявленні особливостей відбиття семантико-структурних властивостей віршів П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко.

Викладення основного матеріалу. Більшість камерно-вокальних циклів Л. Дичко для голосу та фортепіано раннього періоду творчості свідчить про тяжіння композитора до літературної спадщини українських митців. До них відносяться «Вокальний триптих» на слова П. Грабовського для баритона та фортепіано (1965), «Казка» на слова В. Коломійця для голосу та фортепіано (1966), «Земля моя» на слова І. Франка для драматичного сопрано та фортепіано (1966), «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано (1967) й «Енгармонійне» для високого голосу та фортепіано на слова П. Тичини (1967). На думку С. Грици, звернення до тичинівських віршів є показовим «для естетичних уподобань Л. Дичко» [5:35]. Науковець вважає, що причиною вибору став новаторський характер творів українського поета, написаних у формі верлібру. Мінливість віршових рядків, ритміки, акцентики призводить до виникнення поліритмії, поліметрії, «яку тичинівський вірш демонстрував повною мірою» [там само]. Але не слід забувати про багатий образний світ поетичної думки П. Тичини. Задля повного розуміння вибору композитором першоджерел представимо коротку характеристику творчості українського поета.

Як свідчать літературознавці, П. Тичина був обдарованою людиною, володів п'ятнадцятьма мовами, мав енциклопедичні знання, різносторонні таланти – до живопису, музики та поезії. Сукупність рис особистості майстра знайшли відбиття у творчості: його вірші яскра-

во живописні за образним змістом та музичні за ритмічною структурою. На думку Л. Новиченко, П. Тичина є ліриком особливого складу, поетом «винятково концептуального в своєму словесному виразі ліричного переживання і місткої, “згущеної”, синтезуючої образності» [9:24], що втілюється у віршах за допомогою метафор та символів. Схожу позицію займає С. Тельнюк, називаючи українського митця – «поетом-філософом», котрий своїми думками про сенс життя співпадає з Есхілом, В. Шекспіром, Г. Сковородою та іншими [12:5]. Новаторство П. Тичини полягає й у поєднанні двох далеких витоків: «<...> фольклорних джерел і витончених прийомів новітньої книжної поезії» [9:29]. Нарешті, невід’ємною складовою віршів поета стає музичність, яка має вплив не тільки на їх структуру – «вона є одним з начал, які сформувавали його загальну концепцію світу» [там само].

Усі ці риси індивідуальності творчої особистості П. Тичини з чималою силою проявилися вже в першій книзі – «Сонячні кларнети» (1918) [11]. Її сторінки наповнені витонченими пейзажами, виконаними світлими фарбами, мають зв’язок з фольклором, випромінюють добро та гуманізм. Недарма О. Білецький назвав цей збірник книгою «мажорних тонів» [1:13]. Він наділений особливою музичністю, вираженою в численних звукових образах, котра зумовила назву багатьох творів. Зокрема, найменування обраного Л. Дичко поетичного циклу – «Енгармонійне», викликає певні музичні асоціації. Він складається з чотирьох творів, назви яких описують стани природи та націлюють на сприйняття віршів – «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дош». Образно-смысловий ряд кожного з них вибудовано так, що їх текстова основа є своєрідним «семантичним енгармонізмом» до заголовку. Для визначення цього поняття нагадаємо про двошаровість багатьох слів. Лінгвісти зазначають, що одним з найважливіших питань, пов’язаних з проблемою перекладу, постає виявлення його суті: що перекладається – зміст чи сенс? За результатами науковців, не завжди переклад значення слова збігається із сенсом, що призводить до його деформації [8:8]. Виходячи з цього, *під «семантичним енгармонізмом» розуміється розходження тексту та його назви (або іншого тексту) за значенням, але їх тотожність за смислом.* Так, «Туман» виконаний в темних тонах, має похмурий характер [11:54]. В ньому присутні такі символи, як «чорний» та «сизий» ворони, «гнів». Визначну роль має

перший рядок вірша – *«Над болотом пряде молоком»*, та останній, що повторюється і в першій, і в другій строфах, – *«Очі виклював. Бо' зна кому»*. Таким чином, автор створює неясний, затьмарений образ, і хоч у вірші немає прямого описання природного явища – туману, таке символічне висловлення створює певне його відчуття на сенсорному рівні. Для творів П. Тичини притаманна багатошаровість змісту, який розкривається поетом за допомогою комплексу прийомів. За зовнішнім планом вірша приховується глибинний рівень. Експресивність висловлювання посилюється в першому рядку другої строфи – *«А від сходу мечами йде гнів»*, в якому є передчуття якихось змін, лякаючих, доленосних. Завдяки цьому за образом природи криються події, відбивається складність світобудови.

Схожими властивостями наділені й інші твори «Енгармонійного». Другий вірш – *«Сонце»*, має світлий характер: усе змальовано барвистими фарбами, здається, ніби сонячне сяйво проникає повсюди [11:55]. Для відтворення цього образу використовуються такі символічні слова та фрази, як *«райські птиці»*, *«вино-зелено»*, *«розпрозорились озера»*, *«полум'я квіток»*, *«тінь»* тощо. Подібні тропи створюють атмосферу ласкавого літнього дня, що наче заключає усе в свої лагідні обійми. Важливу роль у цьому грає образ молоді матері, що з'являється у двох останніх рядках: *«Перси дівчини з просоння. Син... Синок...»*. Третій вірш – *«Вітер»*, у емоційно-смысловому плані є своєрідним продовженням другого [11:56]. В українській культурі вітер – це «символ духу, дихання Всесвіту; невловимості, неусвідомленості; швидкості», з одного боку, та руйнівної сили, з другого боку [6:134]. У вірші П. Тичини ця стихія є уособленням радості буття, оскільки у творі переважає веселий, грайливий настрій. Його динамічний початок, побудований за принципом перерахування іменників, задає енергійний ритм усьому твору: *«Птах – ріка – зелена вика – ритми соняшника»*. Зауважимо, що більшість з них мають певний руховий аспект, а швидкий перехід від одного до іншого явища створює відчуття подиху вітру, який сприяє польоту птаха, пробігає повз річку, ворухить листя вики та виграє свої ритми на соняшниковому полі. *«Вітер»* тут символізує саме життя, тому що його «семантичним енгармонізмом» виступає життєрадісний, веселий день – *«День біжить, дзвенить-сміється. Перегулюється!»*. У другій строфі

з'являється мотив могутності та сили – «*Над житами – йде з медами – хилить келихами*», котрі містить у собі природне явище вітру.

Останній вірш – «Дош», за настроєм дещо перегукується з першим і, таким чином, органічно завершує поетичний цикл П. Тичини [11:57]. В зображенні митця дощ змальовано як могутню стихію, що викликає двоякі відчуття: страх перед міццю природи та захоплення її величчю, життєдайною силою. Емоція страху втілюється у початкових рядках обох строф вірша: в першій з них виникає образ гадюк, котрі, нагадаємо, виступають в українській словесності символом «злоби, люті, підкупності, скритності, підступності, тихості, небезпеки» [6:157]. Показово, що навіть ці істоти інстинктивно відчувають страх – «*А на воді в чийсь руці / гадюки пнуться*». На початку ж другої строфи надано застереження: «*– Тікай! – шепнуло в береги. / – Лягай... – хитнуло смолки*». Разом з тим, інша половина вірша втілює емоції, сповнені любові до природи: зміст двох останніх рядків першої строфи пом'якшується за допомогою однопорядкових слів – «*війнув, дихнув, синнув*». В третьому та четвертому рядках другої – з'являється *хмара*, в якій за допомогою прийому персоніфікації уособлюється тендітний жіночий образ, доповнений відповідними витонченими атрибутами: «*Спустила хмара на луги / мережані подолки*». Отже, прийом «семантичного енгармонізму», притаманний усім віршам цього циклу, створює особливі відчуття при сприйнятті тексту, пов'язані з описаними стихіями.

Загалом усі вірші мають спільні риси, характерні у цілому для творчості П. Тичини. Написані верлібром, за С. Грицею, вони відзначені великою свободою побудови: вільна зміна кількості стоп у рядку, нерівномірне чергування іктових та ненаголошених складів, відсутність рими. Деякою мірою вірші «Енгармонійного», дійсно, відступають від усталених класичних форм, однак їх побудова має певні закономірності. Кожна з частин циклу складається з двох чотирирядкових строф, що мають структурні та/або ритмічні повтори. Наприклад, у першому вірші, за відсутності точної рими¹ та єдиної метрики, зберігається кількість складів у рядках: 9-7-7-9. Схожу схему мають «Сонце» (8-5-8-3) та «Вітер» (8-6-8-6), за основу яких взятий хорей. Але у деяких

¹ Римування відбувається лише у центральних рядках, але не замикається у крайніх.

строках поет змінює заданий дводольний метр на тридольний. Останній вірш загалом має класичну форму: він написаний чотиристопним ямбом, що перебивається тристопним у другому та четвертому рядку другої строфи. Такий ритмічний «малюнок» додає музичності звучанню творів. Втім «музикою» наповнена не тільки їхня структура, але й образно-смысловий ряд. Це криється у застосуванні таких виразів, як *«косарі кують»*, *«ритми соняшника»*, *«дзвенть-сміється»* тощо. На користь музичності свідчать й часті текстові повтори, котрі нерідко утворюють структуру, подібну до куплету з приспівом.

Багатий образний зміст віршів Л. Дичко втілює за допомогою широкої палітри музично-мовних засобів, притаманних різним стилям. За словами Г. Григор'євої, в 60-ті роки з'являється новий принцип композиторського мислення, позначений автором терміном «змішана техніка», який полягає у поєднанні різних прийомів письма [4:83]. Він виникає на перетині «протилежних стильових тенденцій – класичної та радикальної» [4:81], тому найбільшим проявом цього процесу постає «зустрічний рух» тональної та атональної систем мислення. Однак, «змішана техніка», на думку Г. Григор'євої, може синтезувати «досить різнорівневі компоненти – від стильових до мовних (стилістичних), куди входять не тільки елементи гармонії, але й ритміки, фактури, оркестровки та інші» [4:84]. Як підсумок, надбанням «змішаної техніки» стало те, що вона «є проявом відкрито асоціативної природи стилю в музиці другої половини ХХ століття та говорить про нові спроби розширення її образних можливостей» [там само]. Подібні принципи побудови музичного матеріалу притаманні для циклу «Енгармонійне», в романсах якого Л. Дичко виходить за межі моностильової техніки. Однією з причин цього є символічність віршів П. Тичини, котра вимагала від композитора пошуку відповідних музично-мовних засобів та отримала своєрідне відбиття у кожному з романсів. Підтвердження цієї думки знаходимо у праці С. Грици: «Глибока символіка афористичної поезії П. Тичини зобов'язує щоразу відкривати в ній внутрішній підтекст і усвідомлювати багатозначність її смислів» [5:38]. Саме тому синтезування різних прийомів стало доцільним для втілення образно-семантичного світу тичинівських віршів.

Майже у кожному з романсів при з'єднанні віршованого та музичного ритмів композитор спирається на два різні принципи вокалізації

поетичного тексту. В першому романсі – «Туман», Л. Дичко застосує декламаційність, на тлі якої нерідко проявляється зустрічний ритм. Останній виражається у збільшенні кількості наголосів у словах та виразах, що грають для композитора більш вагому роль у семантиці вірша, наприклад, в епітетах «чорний» та «сизий», слові «очі» у першій строфі, виразі «бо' зна кому»¹. Завдяки цьому, посилюється похмурий характер вірша, його таємничий зміст. Аналогічним чином утворюється вокальна мелодія й у «Вітрі» (№ 3). У першому та третьому рядках початкової строфи метрична схема вірша зберігається, тоді як у всіх останніх – кількість наголосів збільшується. Дотримання поетичного метру, на наш погляд, пов'язане з прагненням композитора посилити відчуття енергійності, стрімкості руху вітра; додаткові наголоси отримують важливі семантичні одиниці – «ритми соняшника», «йде з медами» тощо. Слід зауважити, що з двох проявів вітру – грайливого, веселого та сильного, могутнього, – Л. Дичко підкреслює його руйнівну силу, оскільки позбавляється текстового повтору у другій строфі, завершуючи романс затвердженням могутності стихії.

Протилежні принципи організації віршованого тексту притаманні «Дощу» (№ 4). З одного боку, введення додаткових акцентів збільшує експресію висловлювання, наприклад, у словах – «лягай», «тікай», «подолки»; у другому рядку першої строфи наголоси отримують усі склади, що посилює страхітливий характер вірша. З другого боку, дотримання метричної схеми передає ритмічність бряжання дощу. Таким чином, Л. Дичко проявляє активну авторську позицію по відношенню до тичинівської поезії, підкреслюючи важливі для неї образно-сміслові одиниці поетичних першоджерел. Винятком є романс «Сонце» (№ 2), у котрому автор-інтерпретатор майже точно зберігає метричну схему вірша, наголошуючи тільки останні склади деяких рядків, що більшою мірою служить для їх розмежування.

Загалом «змішана техніка» в циклі «Енгармонійне» має прояв на різних рівнях музичного тексту. Підтвердженням цьому є те, що кожен з романсів композитор наділяє додатковим жанровим позначенням, яке має суто інструментальну природу: «Фантазія» (№ 1), «Прелюд»

¹ Експресивність цього словосполучення у другій строфі педалюється за рахунок повтору, у якому всі склади отримують наголоси.

(№ 2), «Пастораль» (№ 3), «Скерцо» (№ 4). З огляду на це, в опусі Л. Дичко поєднуються два роди циклічного твору – вокальний та інструментальний. Більш того, всі романси пронумеровані римськими цифрами, що, певною мірою, наближає їх до типу сюїти або сонатно-симфонічного циклу: незважаючи на те, що на макрорівні відсутні необхідні структурні риси (як, наприклад, сонатна форма), все ж цілісність посилюється інтонаційними зв'язками між частинами. Водночас, це не впливає на індивідуальність романсів, оскільки для кожного з них композитор підбирає власні прийоми використання музичномовних засобів різних стилів та композиторських технік.

Наприклад, у «Тумані» вокальна лінія синтезує декілька принципів організації музичної тканини. На початку романсу на перший план виходить діатоніка. У мелодії речитативно-декламаційного складу обіграється тонічна терція; наприкінці першої фрази з'являється II^b , яка у поєднанні з $VII^{\#}$ додає незвичності звучання вокалізу. В подальшому вокальна лінія все більше хроматизується, доповнюється альтерованими ступенями, змінює ладові фарби. Наприклад, у фразі «*Чорний ворон замисливсь*» вводиться дорійський лад, у третьому та четвертому рядках мелодія зміщується у *fis-moll*. В кульмінації відбувається свого роду «вивільнення» мелодії: на досить короткому часовому проміжку звучать майже всі 12 звуків хроматичної гами (окрім *h*). Таким чином, у даному романсі синтезується діатонічність та хроматичність, які у кульмінації об'єднуються, створюючи 12-тоновий простір.

Своєрідність вокальної партії у «Сонці» виражається в уникненні напівтонів. Мала секунда з'являється лише в завершенні твору, коли пейзаж сонячного дня доповнюється образом молоді матері з немовлям. Інтонаційний хід тут складається зі звуків збільшеної секунди з розв'язанням: *h-ais-g-fis*. За допомогою цього Л. Дичко посилює емоційність висловлювання, водночас розділяє образ природи та світ людини. У «Вітрі» партію вокаліста за інтонаційними особливостями можна поділити на два типи – інструментального характеру та речитативно-декламаційного з пісенними рисами. Перший тип мелодики зустрічається у вокалізі, заснованому на двох різних мелодичних послідовностях. Одна з них включає трелі у високому регістрі, швидкі пасажі, організовані шістнадцятими секстолями, що нагадують гру на

сопілці або флейті. У такий спосіб Л. Дичко створює «завивання» вітру, котрий швидко мчить земними просторами. Інша тема вокалізу спирається на танцювальність, відчутну завдяки синкопованому ритму. Другий тип мелодики – речитативно-декламаційний, використовується там, де є поетичний текст. Він має діатонічну основу, хоч і не виключає різких тональних зсувів. Прикладом слугує неочікуваний перехід на слові «*перегулюється*» з *A-dur* в *Des-dur*. Такий стрибок продукує відчуття швидкого пориву вітру, його грайливості. Отже, у цьому романсі переважає інструментальне начало: за характером він більш нагадує фортепіанну п'єсу з залученням вокального голосу, ніж твір камерно-вокального жанру.

За схожим принципом будується вокальна партія й останнього романсу – «Дош». В ній поєднується речитативність та кантиленність. Найбільш переконливою перша з них постає у виразі «*кі заскакали горобці*», де композитор вводить скандування на одному звуці восьмими тривалостям зі штрихом стакато, створюючи ефект торохкотіння дрібного дощучу. Навпаки, кантиленність дозволяє авторові додати вокальній лінії експресивності, виділити важливі у смислового плану словосполучення – «*гадюки пнуться*», «*сон до дна*», останні склади слів – «*дих-НУє*», «*пшоНА*», «*горобЦІ*», «*тіКАй*», «*ляГАй*». Не оминає композитор й особливих прийомів виконання: спів на стакато, промовляння тексту, що у виразі «*шепнуло в береги*» має зображальний характер.

Принцип синтезування діє й на інших рівнях звуковисотної організації романсів циклу «Енгармонійне». Наприклад, «Туман» має тональний орієнтир: у ключі Л. Дичко виставляє знаки *d-moll*, що підтримується тонічною опорою в басу. Однак протягом вокальної мініатюри мають місце далекі відхилення, несподівані тональні переходи, відсутність чітко виражених функцій *T-S-D*. У «Сонці» композитор загалом відмовляється від посилення на тональність, втім знаками рясніє увесь музичний текст. Лише іноді з'являються ледь помітні опори. Для романсу «Дош», як зазначає С. Грица, *es-moll* був обраний не випадково, адже «накрапування дощу було почуте композитором саме в цій тональності» [5:40]. Зі слів науковця, для Л. Дичко «кожна тональність у музиці має свій видимий нею образ, своє колористичне забарвлення» [там само]. Загалом тональний план цього романсу теж побудований

на далеких відхиленнях та неочікуваних переходах. На словах «*війнув, дихнув*» початковий *es-moll* змінюється на *fis-moll*; у кульмінаційній зоні з'являються два бемолі, хоча будь-які тональні орієнтири тут відсутні; завершується романс загалом у *E-dur*. Обраний шлях від бемольної мінорної до мажорної дієзної тональності створює відчуття просвітлення.

Відсутність опори на тональність класико-романтичного типу дозволяє Л. Дичко оперувати різними типами складу та принципами організації вертикалі, що допомагає якомога влучніше передати гаму почуттів тичинівської поезії. В романсі «Туман» автор залучає кварт-, іноді квінтакорди, фонічність яких має по суті синтетичну природу. Це надає романсу колоритного звучання, відчуття примарності. В кульмінаційній зоні на словах «*Чорний ворон враз кинувсь...*» (у другій строфі) квартакорди, помножені на гучну динаміку, реалізують яскравий драматичний ефект, посилюючи драматургічний розвиток твору. У більшості випадків такі акорди рухаються паралельно, утворюючи гармонію лінійного типу. Для відбиття семантики віршу в романсі «Сонце» Л. Дичко застосовує поліпластові нашарування, що сприяє виникненню сонорної смуги: на фоні басу C_1 звучать $Fis5/3$, Es_7 , $Gis5/3$, який тремолоє з $A5/3$. Хоча на слух акорди не диференціюються, композитор все ж розмежує їх на пласти, розширюючи запис фортепіанної партії до трьох рядків. Їх терцієвий склад з мажорним забарвленням надає звучанню особливої м'якості, теплоти.

Фортепіанній партії «Вітру» притаманне власне розмаїття прийомів, оскільки в ній зустрічаються три різні фактурні типи, що символізують повітряну стихію. Перший з них – гамоподібні пасажі шістнадцятими, кожен звук яких затримується, створюючи сонорні плями; другий – швидкий невпинний рух дрібними тривалостями у гамоподібному чи арпеджованому вигляді, третій – акордовий. Якщо перші два відносяться до лінійного типу гармонії, то останній – базується на вертикальній з залученням класико-романтичної тональності. Він з'являється в кульмінаційній зоні («*Над житами – йде з медами*»), для виокремлення якої Л. Дичко оминає усталеного прийому – гучної динаміки. Замість того вона виділяє її фактурно, тонально (*E-dur*), темпово (*Moderato grazioso*), динамічно (переважає *p*, коли у інших розділах – *f*). У підсумку створюється тиха кульмінація, хоча, нагадаємо, у смисловому плані вірша – це

затвердження сили стихії вітру. Таким чином, Л. Дичко переосмислює кульмінацію, переводить її в русло інтимної лірики.

Подібний синтез різних засобів музичної виразності не лише вокальний цикл цілісності, що проявляється як на інтонаційному, так і на більш масштабних рівнях – у структурі, принципах підходу до втілення віршів П. Тичини. У більшості випадків композитор обмежує інтервальний склад вокальної мелодії романсів, підбираючи ті ходи, які б найбільш рельєфно відбивали семантику поетичних першоджерел. Основу складають секундові, терцеві, квартові та квінтові інтонації, інші ходи – менш розповсюджені та слугують посиленню експресії висловлювання. Л. Дичко вводить рух звуками секст- або квартсекстакордів чи будує мелодію, що кружляє навколо остову тризвуку. Вибір таких інтервалів дозволяє підкреслити декламаційність вокальної партії, не позбавляючи її співучості, виразності. Більш різноманітними в інтонаційному плані постають вокалізи, які зустрічаються майже в усіх творах циклу (за виключенням «Сонця») та грають важливу роль, хоч у кожному виконують різну функцію. Зокрема, у «Тумані» вокаліз – єдиний мелодичний мотив, що не змінюється протягом романсу. Він повторюється тричі та виступає своєрідним рефреном у композиції. Визначне місце відведене вокалізу у романсі «Вітер», який звучить 30 тактів (загальний обсяг твору – 54 такти), коли вокальна мелодія займає тільки 14. Завдяки цьому інструментальність у цій частині виходить на перший план.

Об'єднуючим фактором для всіх творів циклу «Енгармонійне» виступає й функціональне призначення фортепіанної партії. Вона стає рівноправним учасником вокально-фортепіанного дуету та сприяє втіленню багатозарової семантики тичинівської поезії, її символічного змісту. У «Тумані» партія інструменту відбиває загальну атмосферу твору. В лінії партії правої руки представлено непереривний хроматичний рух шістнадцятими секстолями в обсязі терції, котрий кружляє біля тоніки *d-c-cis-d-es-cis-d*. Це дещо нагадує лейтмотив Пімена з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського чи «тему ріки» з симфонічної поеми «Гражина» Б. Лятошинського. Проте якщо наведені приклади у об'язному плані не співпадають з даним романсом, то більш близьким за сенсом стає «образ вітру», що зустрічається у творах Е. Денисова.

Влучним прикладом слугує романс «Боже ім'я» з вокального циклу «На повороті» на вірші О. Мандельштама. В його крайніх розділах фортепіанна фактура базується на русі, інтонаційну основу якого складає зміна малої та великої секунд. Подібна «течія» звукових мас надає яскравого сонористичного забарвлення. За допомогою цього Е. Денисов створює затьмарену художню картину – «Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать». Схожий смисл несе фактура у романсі Л. Дичко, виступаючи свого роду символом туману. Для його відображення автор проводить тему у високому регістрі (третя октава), що сприяє нівелюванню звукової диференціації. «Силою гравітації» при цьому стає партія лівої руки, заснована на квінтах у контроктаві. Така велика відстань між партіями відтворює просторовий ефект – відчуття твердої опори землі, над якою стелиться ефірний, напівпрозорий, але примарний та зловісний туман, огортаючи все навкруги. До речі, якщо П. Тичина у вірші вуалює головний образ, ховаючи у підтекст за допомогою «сміслового енгармонізму», то Л. Дичко презентує його у фортепіанній партії ще навіть до вступу вокальної.

Цей принцип зберігається у всіх романсах циклу «Енгармонійне». Прикладом слугує початок «Сонця», де при позначенні *Maestoso*, на *sf* звучать тремолоючі мажорні тризвуки: *A*, *Gis*, *Es*, котрі, неначе яскраві промені сонця, заливають усе навколо світлом. Тільки перший з них надано у «чистому» вигляді, інші, посилені додатковими звуками, – утворюють мерехтливі сонорні плями. Саме так втілюється сяяння прекрасного теплого літнього дня і, водночас, могутність небесного світила, життєдайна сила його променів. У романсі «Дощ» головний образ отримує два фактурні втілення. Перше з них – безупинний стукіт вісімками на стакато в обох партіях. В партії лівої руки відбувається рух по тонічній терції, правої – заявлено нижній ввідний тон з розв'язанням. У підсумку, по вертикалі утворюються два інтервали – велика септима та мажорна секста, що передають дзюркотливий шум крапель води. У нижньому голосі надано тонічний органний пункт, котрий уособлює відчуття неперервності, плинності. Другий тип фактури заявлено в кульмінаційній зоні – це протягнуті звуки багатоголосної тканини, що бере початок від двох голосів та закінчується восьмиголосним «хором». Так вибудовуються своєрідні утримані лінії, звуки яких за принципом комплементарності переходять один в інший.

Голоси вводяться на відстані секунди, створюючи довгу сонорну смугу. Складається враження, що дощ наче вшухає, а краплі повільно стікають з даху, листя, стебел трави. Саме цей романс, на думку С. Грици, побудовано за принципом звуконаслідування, але, як бачимо, дане зауваження науковця стосується не тільки «Дощу», але й усіх мініатюр, оскільки кожна з них має власні музичні символи, що сприяють відтворенню природних явищ з віршів П. Тичини.

Певні закономірності проявляються й у структурі романсів. «Туман» переймає від свого «вторинного» жанру (фантазії) імпровізаційний характер, вільне розгортання форми зі зміною різних за музичним наповненням розділів. С. Грица визначає форму твору як тричастинну [5:38], але її розділи відчутно різняться за обсягом. Перший з них (16 тактів) перевищує суму тактів двох наступних (7 + 5 тактів; ми не беремо до уваги 5 тактів постлюдії, адже вона побудована на матеріалі першого розділу). Таку форму можна визначити як складну двочастинну репризну, але й це припущення буде дещо схематичне, оскільки структура даного романсу будується досить вільно, а зміна тематичного матеріалу підкреслює образно-сміслові «модуляції» вірша. У першій строфі переважає оповідальний характер, її музичне оформлення більшою мірою направлене на змалювання пейзажу. У другій – представлено два образи, своєрідні етапи збільшення емоційної напруги. Перший з них – «*A від сходу мечами йде гнів*», має позначення *Heroico* та динаміку *ff*. Тріольний рух, доповнений масивними акордами у низькому регістрі, створює відчуття тривоги, викликане появою якихось рушійних сил. У другому розділі фортепіанна партія повністю «згортається» в акордову вертикаль, темп змінюється на *vivo agitato*, посилюючи зловісний характер образу. Завершується романс вокалізом, що звучав у першій строфі після першого та четвертого рядків, повертаючи початковий образ та органічно замикаючи композицію.

Схожу структуру зі зміною фактурних типів та кульмінацією у точці золотого перетину мають «Вітер» та «Дощ». Виключенням стає «Сонце», композиція якого містить риси куплетно-варіаційної форми, оскільки музичні елементи з першої строфи повторюються на початку другої, хоч їх висотне положення змінюється. Кожен з куплетів заснований на контрастному співставленні двох музичних побудов, що втілюють різні прояви небесного світила: перша з них – передає його

силу, чому сприяє гучна динаміка, масивні акордові нашарування, повсюдне *sf*, друга – відтворює ніжний, теплий дотик сонячного проміння. Найбільш показовим для другої побудови є останній рядок вірша, у якому тендітності звучання сприяє позначення *dolcissimo*, суттєве розрідження фактури, динамічна градація від *pp* до *ppp*. Цей образ зберігається до кінця романсу та підтримується лагідними, дзвінкими висхідними терціями.

Висновки і перспективи. Для відбиття багатшарової семантики тичинівських віршів Л. Дичко використовує «змішану техніку». Синтезування далеких стилістичних прийомів притаманне всім семантико-структурним рівням романсів циклу «Енгармонійне». При поєднанні поетичного та музичного ритмів композитор використовує різні принципи втілення поетичного тексту: декламаційність, речитативність, кантіленність, зустрічний ритм, що дозволяє тонко відтворити усі настрої та емоційні зміни у вірші. В царині вокальної мелодії автор поєднує діатонічність коротких поспівок зі специфічним ладовим забарвленням та хроматизацію, різкі тональні переходи. Велика суміш різних прийомів заявлена й у фортепіанній партії. Тут зустрічаються гармонія класико-романтичного типу, імпресіоністична лінеарність, сучасні сонористичні засоби. Важливим засобом відтворення пейзажної лірики є звуконаслідування, притаманне для кожного вокального твору: композитор використовує такі фактурні формули, котрі віддзеркалюють назви віршів, подібно до символізму поезії П. Тичини. Однак, композитор не просто переводить вірші в музику, а відображає своє бачення їх змісту, розставляє власні смислові акценти, як, наприклад, у «Вітрі», де замість потужної кульмінації вводиться тиха динаміка, інтимне звучання. Вищесказане підтверджує, що вже на ранньому етапі творчості Л. Дичко проявила себе як ініціативний винахідник; за допомогою поєднання різних стильових та стилістичних прийомів вона знайшла музичний еквівалент змісту віршів, розкрила їх підтекст та втілила власні враження від сприйняття поезії П. Тичини. Розгляд вокальних творів в аспекті співвідношення віршових та музичних закономірностей відкриває перспективи для більш глибокого осмислення композиторської індивідуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белецкий А. И. Павло Тычина. *Тичина П. Избранное*. Москва, 1946. С. 7–32.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
3. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна, 1978. 77 с.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва : Сов. композитор, 1989. 208 с.
5. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
6. Енциклопедичний словник символів культури України / заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйдіби. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
7. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.
8. Комиссаров В. Н. Перевод в аспекте корреляции «язык – речь». *Вопросы теории перевода : сб. науч. трудов*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 5–13.
9. Новиченко Л. В поколіннях я озвусь. Творчість Павла Тичини. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Т. 1 : Поезії 1906–1934*. Київ, 1983. С. 7–34.
10. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 55 с.
11. Сонячні кларнети. 1918. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Т. 1 : Поезії 1906–1934*. Київ, 1983. С. 37–86.
12. Тельнюк С. В. Титан. *Тичина П. Твори*. Київ, 1984. С. 5–13.

REFERENCES

1. Beletskiy, A. (1946). Pavlo Tyichina [Pavlo Tychyna]. *Tychyna P. Izbrannoe [Favorites]*. Moscow, pp. 7–32. [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). *Muzyika i poeticheskoe slovo. Ch. 2. Intonatsiya. Ch. 3. Kompozitsiya*. [Music and poetic word. Pt. 1. Intonation. Pt. 3. Composition]. Moscow : Muzyika, 368 p. [in Russian].
3. Gordijchuk, M. (1978). *Lesya Dy`chko* [Lesya Dychko]. Kyiv : Muzy`chna Ukrayina, 77 p. [in Ukrainian].
4. Grigoreva, G. (1989). *Stilevyye problemyi russkoy sovetskoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka* [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the 20th century], Moscow : Sovetskiy kompozitor, 208 p. [in Russian].

5. Grycza, S. (2012). *Lesya Dy`chko v zhy`tti i tvorchosti* [Lesya Dychko in life and creativity]. Drohobych : Posvit, 272 p. [in Ukrainian].
6. Koczura, V., Potapenko, O. and Kujdiba, V. ed., (2015). *Ency`klopedy`chny`j slovny`k sy`mvoliv kul`tury` Ukrainy`* [Encyclopaedic Dictionary of Symbols of Ukrainian Culture]. Korsun-Shevchenkivsky: PE Gavry`shenko V. M., 912 p. [in Ukrainian].
7. Inyutochkina, N. (2010). *Fenomen pianista-koncertmejestera v vokal`no-instrumental`nomu ansambli (na pry`kladi avstro-nimecz`kogo vokal`nogo cy`klu XIX st.)* [Phenomenon of the pianist-concertmaster in the vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the 19th century)]. Extended abstract of Ph. D dissertation. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].
8. Komissarov, V. (1978) *Perevod v aspekte korrelyatsii «yazyk – rech»* [Translation in the aspect of correlation “language – speech”]. *Voprosy teorii perevoda [Translation Issues]*. Moscow, 127, pp. 5–13. [in Russian].
9. Novychenko, L. (1983). *V pokolinniyax ya ozvus` . Tvorchist` Pavla Ty`chy`ny`* [Through Generations I Will Speak. Creativity of Pavlo Tychyna]. *Tychyna P. Zibrannya tvoriv u 12-ty` tomakh : Xudozhni tvory` . T. 1 : Poeziyi 1906–1934* [Collected works in 12 volumes: Artistic works. V. 1: Poetry 1906–1934]. Kyiv, pp. 7–34. [in Ukrainian].
10. Ruchevskaya, E. (1960). *Slovo i muzyka* [Word and music]. Leningrad, 55 p. [in Russian].
11. Tychyna, P. (1983). *Sonyachni klarnety` . 1918* [The Sun Clarinets. 1918]. *Tychyna P. Zibrannya tvoriv u 12-ty` tomakh : Xudozhni tvory` . T. 1 : Poeziyi 1906–1934* [Collected works in 12 volumes: Artistic works. V. 1: Poetry 1906–1934]. Kyiv, pp. 37–86. [in Ukrainian].
12. Telnyuk, S. (1984). *Ty`tan* [Titan]. *Tychyna P. Tvory`* [Works]. Kyiv, pp. 5–13. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2019 р.