

потенціалу культуротворчості та її векторної спрямованості.

Ключові слова: фестивалізація, свято, культуротворчість, динамічність, константність.

Babushka Larysa. Festivation and holiday: cultural art models of dynamism and constancy of life. Dynamic changes in the culture of the XXth century intensified the search for new foundations of human existence. Reflexive modern culture, with dominant images and inner essence, appeared in a fundamentally different light, as changes in the life of man and society led to the emergence of new unexpected features in the culture that allow us to talk about the phenomena of festivity and festivation in a slightly different culturological plane. The emergence of the festivation culture, inherent in the hyperreal modern era, is primarily due to the acceleration of globalization processes, exacerbating the issue of the functional potential of cultural creation and its vector orientation.

Key words: festivation, holiday, cultural art, dynamism, constancy.

Ольга Василенко

СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ РАПСОДІЇ ТА ДУМКИ У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Видатна композиторка Леся Дичко – представниця нової фольклорної хвилі яскравої генерації українських «шістдесятників». Постійний творчий експеримент призводить до апробації та переконливого ствердження нею нових засобів виразності. Цей пошук спирається на міцний професійний ґрунт української композиторської школи. Послідовниця школи Бориса Лятошинського, Л. Дичко втілила високі світоглядні установки митця та органічно синтезувала різні аспекти сучасної композиторської техніки, що дозволило яскраво репрезентувати унікальні риси її стилю та жанрової палітри.

Авторський самоаналіз є невід’ємною складовою буття сучасного митця. На прохання інтерв’юера відзначили суттєві риси свого авторського стилю Л. Дичко відповіла: «У моїй музиці яскраво виражена риса патріотизму. Я не загальнонаціональний, тобто космополітичний композитор, а національний – український. Крім того, можна виділити ще три особливості. Перша – я по-новому сприймаю фольклор, дивлюся на нього, з одного боку, з позицій мислення людини XXI століття, а з іншого – крізь призму прадавніх культур. Друга – бачення музичних образів у колірному й архітектурному переосмисленні, а саме: всі свої твори та опуси інших композиторів бачу в колірному різнобарв’ї і як архітектурний

макет. Третя – яскраво виражена духовність» [8, б. с.].

Особливим чином все сказане композиторкою відбивається у жанровому зрізі її хорової творчості. На думку дослідників, у творчості Лесі Дичко сформувався «комплексний підхід у створенні образів, де, здається, вже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою – все включається в якийсь астральний – мистецький вир і кожний твір нагадує мікрокосмос. Все озвучено, окреслено, розфарбовано, зіграно. Все бачиться рельєфно. І це притаманне мистецтву та новій музиці, особливо в останнє десятиріччя. Леся Василівна відкрила це у своїй творчості в перші роки становлення. І сьогодні можна сказати, що ця <...> формула стилю вписує її в загально-світовий контекст як неповторну і яскраву особистість в Україні» [11, с. 6].

Леся Дичко вважається найвідомішою авторкою саме *хорової музики*. При цьому, сінестезійна спрямованість та складна синтетична природа мікстових жанрів у повній мірі притаманна її хорової творчості. Справжніми перлинами доробку Лесі Дичко є музика трьох балетів, трьох хорових опер, трьох симфоній, п'ятнадцяти кантат, двох ораторій, хорових концертів (серед яких «Іспанські», «Французькі» та «Швейцарські фрески») та чотири Літургії на канонічні тексти. Особливе місце займають симфонічні та камерні твори, музика до кінофільмів, мультфільмів, окремі пісні.

Дослідники творчості композиторки, музикознавці О. Письменна, Л. Кияновська, С. Гриця, О. Козаренко, С. Павлишин, Н. Степаненко (та інші), одноставно підтверджують особливу місію української жінки-композитора світового рівня, яка проголошує власне творче *credo* таким чином: «Творчість – це стан самозречення, стан самозаглибленості, постійний діалог із собою, певною мірою відчуження від світу конкретики, й утвердження-оприлюднення свого ідеалу» [цит. за: 4, с. 4].

Прихильність ідеалам романтизму, національний фундамент творчості та щирий патріотизм знаходять досконале втілення у всіх творах композиторки. Прикрасою вокально-хорового репертуару відомих українських виконавців вже більше п'ятдесяти років залишається рапсодія «Думка» на текст Тараса Шевченка (1964 р.), кульмінація раннього етапу творчості композиторки. Твір написано для колоратурного сопрано та чоловічого хору з оркестром. Шевченківська поезія знайшла оригінальне трактування у музиці Л. Дичко. Її багатомірність розширює межі творчих пошуків композиторки. Вдале поєднання оркестрових барв та тембрів чоловічого хору; рапсодична «сповідальність» партії солістки; віртуозна концертна яскравість твору; досконало втілений етнопростір української культури та історії; драматична тематика поетичного слова, що розкриває

актуальний для сьогодення ракурс долі України крізь призму особистої трагедії героїв віршу Шевченка; взаємодія жанрових ресурсів голосіння, думного епосу та ліричної складової музичної мови твору – далеко не повний «реєстр» музично-виразової багатозначності твору.

Рапсодія «Думка» всього двічі була предметом музикознавчих роздумів. Так, в найбільш загально-ознайомчому плані твір розглянуто у книзі Софії Гриці [4, с. 27–35]. Цілісний аналіз твору надає Юлія Калініна [5, с. 59–60]. Але поза увагою дослідників залишився вражаючий підсумок значущого жанрово-стильового експерименту Лесі Дичко. Композиторка синтезувала в одному творі риси рапсодії, концертного твору та думки, що сприяло розвитку та формуванню сталих рис *української вокальної рапсодії концертного спрямування*. Жанровий синтез твору «Думка» спирався на традицію української музики ХІХ ст. Рецепція народного вокального епосу (дум) професійною музикою українських композиторів знайшла стильове відображення у жанровому розмаїтті солоспівів та фортепіанній творчості. Зазначимо подібне поєднання, насамперед, у рапсодії № 2 «Думка-шумка» М. Лисенка (1877 р.), у романсі П. Сокальського «Дума» (1862 р.) [2, с. 314]. На відміну від усталеної *інструментальної* традиції, Л. Дичко започатковує розвиток *вокальної рапсодії концертного типу* в українській музиці, водночас демонструючи прихильність західноєвропейському романтизму і орієнтуючись, зокрема, на тип вокальної рапсодії Й. Брамса (Висока рапсодія ор. 53).

Методологічним підґрунтям подібного ракурсу нашої теми є концепція українського романтизму та аспекти його становлення в Україні Лідії Корній [6, с. 5–16]. Дослідниця пов'язує ці етапи із початковим засвоєнням *інонаціональних* жанрово-стильових традицій та подальшим формуванням нових стильових ознак на етнічному підґрунті [6, с. 15]. Видається можливим розповсюдити ці висновки і на рівень розгляду особистого стилю композитора.

Новими ракурсами дослідження творчості Лесі Дичко є вивчення особливостей *синтетичного жанру* рапсодії-думки та розгляд його складових – вокально-поетичної думки, інструментальної та вокальної рапсодії у межах романтичного національного стилю. Подібне звернення до жанрової багатомірності твору «Думка» Лесі Дичко у історико-стильовому контексті видається **актуальною** дослідницькою проблемою. Це дозволяє розкрити складну проблематику стилю сучасної музики та поглибити уявлення про особливу складову національного романтизму середини ХХ століття.

Мета статті – розглянути передумови та принципи органічного синтезу двох жанрів у рапсодії «Думка» Лесі Дичко на текст

Тараса Шевченка, що належить її ранньому періоду творчості.

Вважається доцільним розглянути історико-культурної панорами жанрів *рапсодії* та *думки* у світовій музиці та, особливо – в українській; з'ясувати особливості побутування жанрів в інструментальній та вокальній традиціях; знайти точку перетину рапсодії та думки, що викриває епічну генезу жанрів.

В історичному аспекті розвитку жанру у *світовій музиці* рапсодія постає твором, що має справжню стародавню, архаїчну основу. Синкретиз рапсодії поєднує слово та музику, у музиці – виразні ресурси вокалу та інструменту. Історично глибинний жанр, винесений композиторкою у назву свого концертного твору для солюючого сопрано з оркестром та чоловічим хором – «рапсодія», визначається музикознавцями у композиторській творчості з XIX сторіччя суто як романтичний [7, с. 86]. Він веде свій шлях від давньогрецьких співаків, «оповідачів».

Суто *інструментальні* рапсодії у вільній формі з чергуванням контрастних барвисто-колеристичних віртуозних епізодів з'являються у фортепіанної творчості західних композиторів, таких, як Х. Ф. Д. Шубарт (у 1786 р.), В. Р. Галенберг (1802), В. Я. Томашек (1813), Я. В. Воржишек (1814). Фортепіанні рапсодії Йоганеса Брамса та Ференца Ліста є доскональними взірцями жанру другої половини XIX сторіччя. З часом розповсюджується жанр оркестрової рапсодії, або рапсодії для оркестру та солюючого інструменту.

Еволюція жанру *рапсодія* поступово наближує твори до *романтичної* програмності, поемності, концертності, фантазійності. Поступово відбувається індивідуалізація виконавського складу. Від суто *інструментальної рапсодії* поступово відділяється *вокально-хоровий* варіант жанру, який повертає традицію до початкової традиції (згадаємо походження назви від давньогрецького *rapsodia* – «епічна *пісня*» або «пісня рапсода»). З однієї сторони, це – повернення до джерел жанру. З іншої, включення поетичного слова надає додатковий ресурс виразності.

Починаючи із другої половини XIX століття рапсодії отримують програмні назви («Угорські» та «Іспанські» рапсодії, «Думка-шумка» та ін.). Прослідкуємо за хронологією: *Ліст* – «Угорські рапсодії» (19 п'єс, 1847–1885 рр.) – для фортепіано; «Іспанська рапсодія» (1863 р.) – для фортепіано; *Брамс* – Дві рапсодії для фортепіано ор. 79 (№ 1 Рапсодія сі-мінор та №2 Рапсодія соль-мінор (1879); рік видання – 1880); *Лисенко* – Дві Українські рапсодії (№1, 2 – 1875, 1877 рр.); *Дворжак* – «Слов'янські рапсодії» (№1–3, 1878) – для оркестру; *Лало* – «Норвезька рапсодія» (1879) – для скрипки та оркестру; *Глазунов* – «Східна рапсодія» (1889) – для оркестру; *Рахманінов* – «Російська рапсодія» (1891) – для фортепіано,

«Рапсодія на тему Паганіні» (1934) – для фортепіано з оркестром; *Енеску* – «Дві румунські рапсодії» (1901) – для оркестру; *Равель* – «Іспанська рапсодія» (1907) – для оркестру; *Ляпунов* – «Українська рапсодія» (1907) – для фортепіано з оркестром; *Гершвін* – «Рапсодія в стилі блюз» («Rhapsody in Blue», 1924) – для фортепіано з оркестром, інші твори.

З другої половини ХІХ ст. набуває розвитку жанр *вокальної рапсодії*. Він яскраво представлений творами-шедеврами світової музики. Назвемо декілька: *Брамс* – «Рапсодія для альту (вокальний тембр), чоловічого хору та оркестру» (на текст І. В. Гете, 1869); *Пуленк* – «Негритянська рапсодія» для фортепіано, флейти, кларнету, струнного квартету та баритону-соло (1917 р.); *Ф. Мерк'юрі* – «Bohemian Rhapsody» групи Queen для вокаліста та рок-ансамблю (1975 р.) [12].

Картинність, етнічний колорит з залученням фольклорних джерел, цитування тематизму інших композиторів, контрастність епізодів, вільно побудована форма, програмність та яскраво виражені віртуозність і концертність у повній мірі притаманні жанру рапсодії. Це стосується широкого спектру композиторських реалізацій, стилів та епох: від епосу давнини – до джазового та рокового стильових варіантів (Дж. Гершвін та Ф. Мерк'юрі). Серед творів найбільшого поширення набули рапсодії для фортепіано та власне симфонічні. Жанр вокальної рапсодії залишається нечисленим.

Історичні аспекти розвитку жанру рапсодії в українській музиці. Залишаючи поза увагою суто фольклорну епічну традицію думи – споріднену стильову одиницю рапсодії, відмітимо межі розвитку жанру в українській професійній традиції. Особливим етапом в історії її розвитку стає ХІХ століття – час виникнення інструментальної поліепізодової композиції, в основі якої – цитати фольклорних зразків або мелодії, складені у «народному дусі». Вільний зміст та форма, здатність жанру відобразити яскраво-національний характер, вдало поєдналися із романтичним світоглядом.

Розквіт фортепіанної музики України, формування виконавської та композиторської традицій, веде до розгалуження жанрової системи фортепіанної музики, у яких рапсодія займає особливе місце. Перші зразки інструментальної рапсодії відносяться до початку ХІХ століття і пов'язані із творчістю чеських композиторів Я. Томашека та В. Воржишека. «Серед жанрових домінант в українській фортепіанній музиці окресленого періоду вирізняються такі жанри: ліричної мініатюри (ноктюрни, пісні без слів та елегії); танцювальні (вальси та мазурки); фортепіанної рапсодії. До них зверталися О. Лизогуб, Л. Ілленко, А. Барцицький, Т. Шпаковський, М. Завадський, Й. Витвицький, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Н. Нижанківський,

Я. Степовий, В. Косенко, С. Людкевич, Л. Ревуцький. Ці композитори орієнтувалися на сталі жанрові моделі у фортепіанній творчості європейських романтиків, а також на художні тенденції часу, сприймаючи їх крізь призму української ментальності» [7, с. 94]. Саме навчання М. Лисенка у Лейпцігській консерваторії, де існувала орієнтація на народно-національні слов'янські традиції у творчості чеських викладачів консерваторії та німецьких романтиків, заклало підвалини розвитку цього жанру в українській музиці. Протягом першої половини ХІХ століття відбувалося формування провідних структурних, драматургічних ознак, художньо-виконавського стилю, притаманних цьому жанрові. В основі образно-змістової концепції опиняється народно-національна тематика. Особливо виразне звучання вона набула у мистецтві народів країн, які боролися за свою державність (Чехія, Польща, Угорщина, Україна).

В українській музичній традиції виникає самобутній різновид жанру рапсодії – «Думка-шумка». Внаслідок поєднання М. Завадським загальноєвропейських засобів музичного письма із художньою манерою українських музикантів, досить типовим стає поєднання двох контрастних частин: епічної, оповідальної, імпровізаційної першої частини, та народно-танцювальної, рухливої, запальної другої. Цей тип набуває композиційного розповсюдження – стверджує О. Лігус [7, с. 97]. Новаторством М. Лисенка є звернення у своїх *фортепіанних рапсодіях* до *стилістики думи*, яку він вважає символом української музичної самобутності. Він не обмежується відтворенням певних засобів виразності (арпеджований акомпанемент, стакато акордів у високому регістрі, вільна ритміка мелодії, цезурування контрастних епізодів), а вдається до переосмислення та перевтілення жанру думи у фортепіанній рапсодії. Твори Лисенка у рапсодичному жанрі – це сплав особливостей концертної фактури, музичної мови думи, структурно-драматургічних ознак рапсодії, загально-романтичних засобів композиторського письма та традицій фортепіанного виконавства другої половини ХІХ століття.

Леся Дичко наслідує лисенківські традиції, збагачуючи калейдоскопічне чергування частин високоекспресивним розвитком сюжету, поєднуючи їх за допомогою принципу монотематизму, підкреслюючи епічну генетику спорідненості жанрів (рапсодії та думи).

Тому композиторка використовує у назві власного твору *шевченківське* означення жанру вірша, що лежить в основі тексту Рапсодії Л. Дичко – *думка*.

Історичні аспекти розвитку жанру «думка» в слов'янській культурі. За означенням дослідників, думка – жанр медитативно-елегійного журливого вірша, поезії баладного змісту, який був поширений у творчості українських романтиків першої половини

XIX століття [14, с. 439–440]. У тогочасній традиції назва жанру запозичувалася письменниками та поетами на означення народних пісень такого ж змісту у тогочасних фольклорних збірниках. А. Азарова [1, с. 8–10] приводить такі приклади: перший розділ у «Русалці Дністровій» має назву «Думи і думки»; у творчості Тараса Шевченка декілька думок («Тече вода в синє море», «Думка» («Нащо мені чорні брови»)), у збірках А. Метлинського є «Думки і пісні та ще дещо», у М. Шашкевича – «Думка» («Нісся місяць ясним небом»), також є цикл поезій «Думи та співи» у М. Петренка. У літературі термін «Думка» через свою нечіткість з часом використовувався нечасто» – вказує автор словникової статті «Думка» Шевченкової енциклопедії Н. Чамата [14, с. 440].

Історичні аспекти розвитку жанру «думка» у слов'янській музиці.

Назва жанру «Думка» поширилася в Україні з XVIII століття завдяки контактам з польською літературою та існуванням в ній так званої «української школи». Згодом жанр думки сформувався й в музичному мистецтві. Спочатку це слово вживалося переважно як авторське жанрове визначення частин лірико-оповідних, музично-сценічних або інструментальних творів польських, українських та російських композиторів. «Деякі дослідники тлумачать думу й думку як різновиди одного й того ж жанру, що відрізняються епічністю або баладністю у чоловічому виконанні (думи), і сумними пісенними, або інтонаціями плачу – у жіночому (думки) [1, с. 9]. У музиці перші думки виникають у XVIII столітті та не мають чіткого виконавської орієнтації та спрямування. Історична жанрова панорама думок налічує: водевіль «Думка» польсько-словацького композитора М. Каменського (точна дата написання невідома, приблизно – кінець XVIII ст.); «Думки» з опер: Ю. Ельснера «Король Локетко» (1817–1819 рр.) та «Думка» з комічної опери К. Курпінського «Лісничий» (1822 р.); жанр думки в своїх операх часто-густо використовують польські митці (Ю. Дамсе, К. Курпінський, С. Монюшко).

Назвемо інструментальні твори: колоритна фортепіанна «Думка» до увертюри «Мазепа» (ор. 69) А. Совінського, у чеській музиці думки для камерно-інструментальних ансамблів писав А. Дворжак (їх 15), а в словацькій існує думка для симфонічного оркестру (композитор М. Шнайдер-Тарнавський). Наприкінці XIX століття 86 вокальних думок були видані окремими зошитами. Твори цього жанру були написані композиторами С. Монюшко, Любомирським, Завадським, Ф. Шопеном та іншими (на поетичні тексти польських романтиків); також у рукописах існувала велика кількість нескладних фортепіанних «Думок» для аматорського виконання.

Зі слов'янських творів назвемо фортепіанну концертно-віртуозну

п'єсу «Думка. Сцени з російського сільського життя» (1886 р., ор. 59) П. Чайковського, яку він присвятив французькому піаністу і педагогу А. Мармонтелю. Вперше «Думку» було виконано Ф. Блуменфельдом 2 грудня 1893 р. в Петербурзі (вже після смерті Чайковського). Цікавим є факт замовлення «Думки» у Парижі Ф. Маккаром, який викупив у П. Юргенсона право на видання творів Чайковського з метою їх популяризації. Як свідчать листи Ф. Маккара, він звернувся до композитора написати *концертну п'єсу-рапсодію* для фортепіано, що об'єднує декілька добре відомих фольклорних контрастуючих тем під жанровою назвою *думка* [14, с. 149]. Згодом у композиторів набуває поширення *інструментальна думка* для різних виконавських складів: для фортепіано (М. Завадський), для скрипки й фортепіано (С. Воробкевич, М. Ясинський), віолончелі з фортепіано (В. Барвінського, П. Сениці), фортепіанного секстету (В. Барвінський, у якого *думка* – це п'ята варіація з «Варіацій для 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано»), струнного оркестру (Л. Лісовський), симфонічного оркестру (П. Сениця – думка «Татарський полон»).

Дослідниця жанру *думка*, А. Азарова вказує: «Зацікавленість жанром у вокальному варіанті виявляли композитори С. Монюшко, В. Заремба, Ю. Зарембський, О. Завадський, В. Барвінський, М. Вербицький, С. Воробкевич, Д. Бонковський, В. і С. Заремби, П. Сениця, К. Липинський» [1, с. 10]. Відомими є пісенні думки «Ой поїхав Ревуха» Тимка Падурри, дві камерно-вокальні думки Ф. Шопена «Нема чого треба» («*Niema czego trzeba*») і «Подвійний кінець» («*Dwojaki koniec*») – обидві на слова Ю. Б. Залеського, думки парубка й Парасі з опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», думка Йонтека з опери «Галька», Ядвіги з опери «Страшний двір».

Серед творів «Музики М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка» є два номери з підзаголовком «думка» – «Чого мені тяжко» для сопрано, тенора в супроводі фортепіано й «Нащо мені чорні брови» для сопрано та фортепіано. Інструментальні думки писали М. Балакірев, А. Дворжак, Л. Яначек, В. Амброз, а також неслов'янин Ф. Ліст. Тобто *думка* була поширена переважно в українській і польській, чеській, словацькій, російській та угорській професійній музиці.

А. Азарова відмічає здатність думки органічно поєднуватись з іншими жанрами: *шумкою* (В. Зентарський, М. Лисенко М. Завадський, В. Заремба), *коломиїками* (С. Воробкевич та фортепіанні думки поляків К. Піотровського, Ф. Тимольського), *фуріантом* (А. Дворжак) [1, с. 12].

У двадцятому сторіччі жанр стає все більш масштабним та продовжує свій розвиток: у 1925 році написана «Думка для гобоя і малого симфонічного

оркестру» Г. Дяченко; 1941 рік М. Мкртчян – «Думка для віолончелі й симфонічного оркестру»; 1962 р. – В. Овчаренко «Думка пам'яті Лисенка для струнного оркестру» Також назвемо дванадцять творів «Українські думки» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного, О. Москвичіва. «У жанрі хорової музики думки Т. Шевченка представлено у творчості українських композиторів М. Ластовецького («Тече вода в синє море») і Б. Фільц («Вітре буйний!») та композиторки російського походження, яка тепер мешкає в Італії, М. Романової (думка на слова «Тече вода в синє море»)» [1, с. 13]. Особливе місце у цьому списку «шевченківських думок» належить рапсодії «Думка» Лесі Дичко.

Враження Лесі Дичко від прослуховування вокально-симфонічної Високої рапсодії Брамса ор. 53 (для солюючого альту, чоловічого хору і оркестру, на текст Гете, 1869 рік), почутої нею у 1964 році, стали поштовхом для написання власного твору у подібному ключі. Обидва твори споріднюють виконавський склад – поєднання чоловічого хору із нетиповим жіночим тембром (альт у Й. Брамса, колоратурне сопрано у Л. Дичко), романтичне змалювання долі та почуттів самотнього героя, знесиленого у боротьбі з фатумом [3]. Але, якщо у Брамса спостерігається поглиблення образу за допомогою споріднених тембрів (низькі голоси), то Дичко, навпаки, ніби протиставляє життєві ідеали, надії, щастя (високий регістр соло) та безжальну, сувору реальність (чоловічий хор). Новація композиторки – майже рівноправне використання хорових та оркестрових епізодів, самостійне існування кожної виконавської групи, що об'єднуються у кульмінаційних епізодах. Натомість, Брамс вводить хор лише як елемент супроводу у заключній, третій частині, де хорал – додаткова жанрова основа, певний знак [3, с. 15]. «Цікаво, що на час написання творів (вірша Шевченком і рапсодії Дичко) вік митців був майже однаковий – 24–25 років» – стверджує Ю. Калініна [5, с. 59].

Літературна основа рапсодії пов'язана з образом української жінки, що у творчості Тараса Шевченка та Лесі Дичко набуває особливого значення. Образні сфери, використані Шевченком – найрізноманітніші. Найбільш уживана тематика – героїчна боротьба українського народу, змалювання історичних осіб, які її очолювали. Але поряд із цим, постає героїзм буденний, щоденні подвиги, здійснювані тими, хто мусить вести неспинну боротьбу не із зримим ворогом, а з важким кріпацьким існуванням. Поет вболіває за долі тисяч нещасних матерів, дівчат, сестер, коханих, самотніх у своєму горі. Для нього, що рано залишився без матері, чий сестри тратили свої літа у наймах; чий особистій долі не судилося скластися щасливо, жіноча доля була згустком болю, що запікся в його

серці. Найулюбленіший образ митця у живопису – матір із дитям на руках. Але материнське щастя – це лише ідеал, а не реальність. У дійсності існують саме трагічні долі матерів-покриток («Наймичка», «Катерина»), долі матерів, від яких єдину дитину забирають на службу у рекрути, матерів, змушених працювати на панів у той час, коли власні діти помирають від голоду («Сон»)… Шевченкова героїня, щасливою бути не може взагалі. Виключенням з правил є малочисленні жартівливі поезії про веселу українську жінку («Утоптала стежечку», інші). Широко висвітлена доля дівчат, що страждають від нещасного кохання (вірші і балади «Причинна», «Тополя», «Лілея», «Утоплена», «Русалка»). Тут можна знайти підтвердження жанровому первню поетичного тексту Шевченка: перші дослідники до думок зараховували «переважно жіночі пісні, що позначаються «буйною гарністю і зажегними чувствами, пов'язаними з журбою і тугою» (Русалка Дністровая у Будимі, 1837, с. XVI)» [14, с. 440].

У творчості поета поєднуються відображення драми конкретної людини і народної недолі, особливо виразно – у його «Думках» кінця 30-х років ХІХ століття. Назвою «Думка» тут об'єднано чотири вірші: «Тече вода в синє море...», «Вітре буйний, вітре буйний!..», «Тяжко-важко в світі жити...» і «Нащо мені чорні брови...».

Особливості інтерпретації шевченківського тексту Лесею Дичко. У «Кобзарі» 1860 року твір «Вітре буйний, вітре буйний!» надрукований під назвою «Думка», що є його жанровим визначенням [15]. «Вірш пройнято романтичною експресією. Особливості його структури зумовлені змаганням впливів „<...> тогочасного романсу, українського і російського, із народнопоетичною, фольклорною течією” – стверджує М. Т. Рильський у дослідженні „Жіноча лірика” Шевченка <...>. Народнопісенна стихія виразно виявилася передусім в образному мисленні, у стилістичній системі твору. На пісенні джерела окремих мотивів і образів вірша (такі, як апострофа до вітру, „образ калини на гробі коханців”) вказував Філарет Колесса <...> Фольклорне походження мають і інші образи і стилістичні фігури, зокрема численні персоніфікації, метафоричні конструкції „втоплю своє горе, / втоплю свою недоленку”, постійні епітети „буйний вітер”, „синє море”, „червона калина”. Шевченко, за спостереженням Д. Чижевського, „вживає, як і народна пісня, самі епітети, щоб визначити предмет: <...> буйнесенький (вітер), чорнобривий (парубок)” <...>, а впливи літературного походження позначилися на композиції твору й особливостях драматичного розвитку ліричної теми» [10, с. 442].

Особливого значення, за твердженням В. Мовчанюк, набуває «мовленнева організація вірша: звернений ліричний монолог героїні-

дівчини. Її пристрасні, сповнені то надії, то відчаю, звертання до «вітру буйного» вибудовують тематичний рух тексту, формують його насичену різноваріантними анафоричними повторами висхідну інтонацію. У творі поєднано притаманні Шевченковим романсним поезіям «типи образної композиції – нагнітання ліричного почуття та динамічної зміни різних думок і почуттів» (Чамата Н.), що відтворює стихійність плину думок і поривань героїні, що втілюють її душевну драму. Героїня не розповідає про свої душевні муки, не скаржиться на долю, сподіваючись на співчуття, а цілком віддається переживанню екзистенційної ситуації, напружуючи всі сили, бореться з відчаєм, шукає надію. Її звертання до вітру, моря, морської хвилі звучать як магичні заклинання й переходять у певні уявні дії, спрямовані на возз'єднання з коханим (*«піду шукать миленького, / втоплю своє горе, / втоплю свою недоленьку, / русалкою стану, / пошукаю в чорних [хвилях], / На дно моря кану. / Найду його, пригорнуся, / На серці зомлію»*) [15]. Цей потік благань, запитань, уявних вчинків складає цілісний психологічний драматичний акт і становить власне сюжет твору, який поділяється на кілька епізодів, організованих навколо варіантів можливої долі „чорнобривого” сироти» [10, с. 443].

Така літературна наповненість, кінематографічна опуклість та насиченість образами-діями, пригортає увагу композиторки. Захоплення нею образотворчим мистецтвом, знайомство з архаїчними фольклорними зразками, що передбачали синкретизм, стали імпульсом до синтезування кількох видів мистецтв у власних творах Дичко, насамперед, у рапсодії «Думка». Композиторка жанрово посилює епічну наповненість та «народність» сюжету, додаючи елементи думи, балади.

Для шевченкової поезії є досить характерним використання коломийкової ритмоформули 4+4+6 (у літературі – чергування чотиристопного та тристопного хорею; до речі, саме ця формула використана і у трьох інших «Думках»). У імпровізаційних епізодах Дичко переінакшує цей поділ, змінює фразування, наближуючи музичну мову до так званої «думної строфи», але у драматичних кульмінаційних епізодах з новою силою застосовуються періодичні побудови.

Композиторка вносить певні зміни і до композиційної структури вірша: використовуючи оригінальний текст повністю (48 строф), вона розподіляє їх наступним чином: вступ – строфа 1–4; I частина – 5–13; II ч. – 14–32; III ч. – порушується послідовність: 41–44; IV ч. (Кульмінаційна) 33–40; V ч. – 44–48 строфи.

Загальна послідовність порушується у третій частині. Дичко перериває наскрізний розвиток, увівши завершальні строфи з IV частини.

Текстова повторність драматизує головну кульмінацію (IV ч.). Сам Шевченко створює змістову арку між початком та завершенням віршу: *чотиривіри «Вітре буйний, вітре буйний! / Ти з морем говориш. / Збуди його, заграй ти з ним, / Спитай синє море!»* – повторений двічі. За значенням у композиції текстовий фрагмент можна прирівняти до прологу та епілогу. Дичко зберігає таку побудову у своїй інтерпретації.

Аналіз музичної складової рапсодії «Думка». Одночастинну композицію рапсодії можна умовно поділити на п'ять розділів із вступом. Розділи перериваються інструментально-хоровими епізодами епіко-трагічного характеру, що імітують награвання рапсодів. Вступ та заключна частини стилістично наближені до дум (інструментальний супровід – імітація гри бандури, basso ostinato у струнних, змінний розмір, різна тривалість фраз). Їхнє значення можна порівняти із прологом та епілогом. Дичко ніби створює певну арку, цементує форму. До речі, таку ж арку можна спостерігати і у шевченківському оригінальному тексті: перші та останні чотири строфи повторюються. Умовно одночастинну композицію рапсодії можна поділити на п'ять розділів із вступом, що межуються інструментально-хоровими епізодами.

Вступ змальовує моторошну, сувору картину темних високих морських хвиль, повітряну стихію; його роль – підготовча. У партії англійського ріжка вперше експонується коротка поспівка з нисхідною направленістю руху, імпровізаційна, схожа на кобзарницькі награвання; вона звучить одночасно з реплікою хору «Вітре буйний». Поспівка є інтонаційно наближеною практично усім темам рапсодії. Поступове регістрове зниження (англійський ріжок – фагот – віолончелі+контрабаси; низхідні хорові акорди), хорал у низькому регістрі, елемент фригійського ладу у передостанньому такті вступу (II низький ступінь) занурюють у недобрі передчуття, віщуючи трагічне завершення. Це – лейтмотив «буйного вітру», що вирішений у стилістиці думної заплачки.

Перший розділ (два такти до цифри [1]) починається невеликим діалогом між ніжним, дещо стриманим звертанням сопрано соло, мелодія якої є близькою до ліричної пісні, та «думною» поспівкою флейти. Партія солістки, більша частина якої охоплює другу октаву, тут сягає регістрово найнижчої точки (мі першої октави); надалі (навіть наприкінці твору) ця частина діапазону використана не буде. Хвилеподібний рух мелодичної лінії викликає асоціації із перекочуванням хвиль. Перемінний розмір додає певної нестійкості; воно підсилюється ладовою перемінністю – у думній поспівці чергуються мінор, де VI, IV підвищені, із натуральним ладом. Виникає відчуття відчуженості, пустоти, спричинене розірваністю

регістрів (майже чотири октави), моторошним органічним пунктом у нижньої групи струнних. Більше схвилювання солістки, поява надії («Збуди його, заграй ти з ним, спитай синє море») підтримується мерехтливим тремоло скрипок при найтихішому нюансі, вимкненням нижнього регістру; в кларнетів виникає «сповзаючий» підголосок. Із цифри [2] розмір стає сталим (4/4). Рівномірна «оквадратнена» думна поспівка проникає до партії скрипок, вона супроводжується ламентозними інтонаціями кларнетів та віолончелей. Напруга зростає, триває поступове завоювання регістру солісткою. Пронизлива здогадка дівчини («Може милого втопило») знов викликає нові хвилювання, породжує сумніви. Солістку супроводжує лише шурхотіння верхнього регістру струнних із *divisi*. У кульмінаційному моменті репліки («Піду шукати миленького») знов з'являється сповзаюча «репліка» кларнета. Прийняття рішення героїнею веде до загального заспокоєння.

Інструментально-хоровий епізод розпочинається із затакту: з'являється думна поспівка, що імітаційно проводиться у гобоя, флейти та кларнета; вона варіюється (зміни у мелодичній будові, ладу та структурні). Півтоновий підголосок фагота, навпаки – висхідний. Вперше вступає валторна (витриманий звук). Сталі підголоски ніби протиставляються рухливим низхідним імітаціям. Знову з'являється і хор – дві одноголосні репліки, що взаємодоповнюються за емоційною характеристикою: надія, сподівання, висловлені тенорами, швидко змінюються згасанням, знесиленням, визнанням фатуму (баси). Епізод в цілому підсумовує розповідь солістки, уводить до світу почуттів героїні, змальовує її внутрішню боротьбу з собою. Єдиний вихід дівчина починає вбачати у самогубстві. Відчайдушні репліки «Втоплю свою недоленьку», повторювані тричі, підтримка потужним унісоном всієї струнної групи, постійним органічним пунктом віолончелей та контрабасів, вступ литавр, динамічний «вибух» за короткий проміжок часу призводять до значної драматизації образу. У момент найвищої напруги знов з'являється інструментально-хорова зв'язка: дві репліки хору, засновані на думній поспівці (знов регістровий спуск тенора – баси) змінюються хроматичними акордами валторн *divisi* у поєднанні з ударами тарілок.

Другий розділ чітко відмежований від першого тонально-ладово (зміна *e-moll* – *E-dur*), метроритмічно. Це – картина таємничого, мерехтливого підводного світу, потойбіччя. Казкові акорди у дерев'яно-духових схожі на коливання хвиль у товщі води (октавний органічний пункт фаготів, відсторонене *arco* струнних). Героїня ніби у забутті; вона уявляє себе русалкою, милується цим. Фантастичний колорит поглиблюється

досить несподіваним зіставленням далеких мажорних тональностей (E-dur – Cis-dur), появою тембру челести, скрипками *con sordino* у надвисокому регістрі. Виникає певний «мотив пошуків» – різнонаправлені акорди скрипок та альтів, ламана партія солістки. Під час короткого завмирання (темпові та метроритмічні зміни – розмір 5/4, уповільнення темпу), знов з'являється діалог солістки і флейти, флейтова поспівка накладається на сопранові репліки. Дуже точно відтворені найтонші зміни почуттів дівчини: «Найду його» – мажорна флейтова відповідь, «пригорнуся» – такий самий варіант поспівки, але мінорний, «На серці зомлію» – ствердження мінору, завмирання флейти, значне уповільнення руху. І – знов повернення темпу, періодичності (4/4), поява думної поспівки у скороченому вигляді. Рішуча, наростаюча фраза «Тоді, хвиле, неси з милим, куди вітер віє» – відчайдушна відповідь утоплениці – фатуму, переростає у ридання, голосіння. Розпочинається експресивний імпровізаційний інструментальний епізод, повністю заснований на хроматизованій думній поспівці, до якої часто починають додаватись секстольні та квінтольні «злети» шістнадцятими. Вперше вона з'являється у скрипок, найбільш наближених до людського голосу, імітує стогін. Емоційний накал значно зростає. Знову виникає діалогічність: запитання скрипок і дещо відсторонена відповідь флейт, повторювані двічі. Постійні сумніви, неспокій, страждання, сум'яття. Припиняють питання виникнення синкоп у фаготів, валторн, та нижньої групи струнних; збій призводить до короткочасного уповільнення, регістр знижується. Контрабаси та віолончелі сягають тоніки; виникає квінтовий органний пункт (низькі струнні і валторна). Уривчасті, надто схвильовані репліки солістки підтримуються короткими мотивами скрипок. Героїня ледь може говорити; після минулих думок вона боїться цілком повірити у реальність своєї надії. У дерев'яно-духових знову з'являється думна поспівка, але її мелодична лінія значно змінена: у кларнета вона висхідна, а у флейти – ламана. Знову зростає роль інтонаційного ілюстрування словесного тексту музикою: під час тексту «Коли плаче, то й я плачу» у солістки з'являються нисхідні терції, що нагадують плач, схлипування, а під час слів «Коли ні – співаю» – радісна квінтова інтонація із глісандуючим стрибком униз на септиму, трелі у скрипок; «То й я погибаю» – відчайдушні висхідні стрибки, діапазон солістки сягає межі другої октави (звук «сі²»). У найбільш драматичний момент знову вривається короткочасний інструментальний імпровізаційний епізод. Вперше поспівка проводиться у партії труб. Чотири дисонуючі акорди валторн та труб, раптовий миттєвий зліт струнних та дерев'яно-духових підводять до кульмінації розділу. Цікаво,

що у найбільш напружений момент Дичко не використовує мідно-духову групу. Поєднання у єдиному русі струнних та дерев'яно-духових, ритм, подібний до пунктирного у флейти та постійна важка метрична пульсація викликають відчуття похоронної ходи, траурного маршу. Нестримна жага опинитися поруч із коханою людиною, зберегти, сягають апогею. Дівчина уявляє, як полегшить його страждання; звучність оркестру трохи «теплішає». Розділ завершується інструментально-хоровим епізодом. Думна поспівка – у одноголосного хору (у партитурі – баси); її супроводжують мідно-духові інструменти; стрімкі септолі кларнетів та скрипок. Вперше лунає удар там-таму. Еліптична низка акордів мідно-духових та фаготів приводить у a-moll, з якого починається третій розділ.

Початок третього розділу повністю відповідає першим тактам вступу, але у субдомінантовій тональності. Але далі струнна група повністю вимикається. Вперше з'являється флейта-пікколо (із думною поспівкою), що переключається із гобоєм; далі тему перехоплюють кларнети *divisi*, і, нарешті, вона спускається до віолончелей та контрабасів. Інструментальний вступ до третього розділу завершується так само, як і вступ до першого розділу (нижній тетракорд фригійського ладу); повернена основна тональність. Із цифри [11] розпочинається тонкий і тремтливий епізод усієї рапсодії – тиха кульмінація. Саме тут Дичко порушує текстову послідовність, використовуючи чотиривірш, що у Шевченка зазначений дещо пізніше. Репліка солістки викладена у другій октаві на *pp* (що, до речі, є досить складним для виконання); відчуття тихого відчаю, безвиході, прихований, притиснений біль; ледь чутний супровід (скрипки *con sordino* із легким миготінням трелей) додають особливого щему: «Увечері посумую, а вранці заплачу. Зійде сонце – утру сльози, – ніхто й не побачить». Розділ розімкнений, завершується домінантою основної тональності.

Четвертий розділ розпочинається у однойменному E-dur хоралом без супроводу, у якому стверджується триольність (розмір змінюється із 4/4 на 12/8). Використовуються терцові зіставлення тональностей (E-dur і C-dur), еліптичні послідовності. Після хоралу – побудова на кшталт фугато, але з невідповідним тональним планом (h-moll – h-moll – h-moll – fis-moll); партії басів дублюються фаготами, тенорів – кларнетами; одночасно супроводжуються кружлянням шістнадцятих у скрипок та альтів. У партії хору знову устаюється хорал, і струнні перестають звучати. Із слів «І квіткою, й калиною» до хору приєднується солістка: її репліки – уривчасті, знервовані, вони подібні до швидкого говору, фактично, це мелодекламація; їх ритмічний малюнок дуже нерівний. Звучність хору підтримується підголосками струнних. Напружений висхідний хід (дуолі у

партії солістки, у скрипок та флейт), передує головній кульмінації твору – жакливій траурній ході (знову повертається розмір 4/4 і рівний рух, як і у кульмінації другого розділу). Текстова повторність («Я в неділю посумую, а вранці заплачу») поряд із оспівуванням збільшеної секунди, утвореної підвищеним четвертим ступенем мінору, додають особливої напруги. Драматизм сягає свого найвищого рівня – мелодія солістки перетворюється на вокаліз і набуває *жанрових ознак голосіння*. Напруженість досягається надвисоким для сопрано регістром (до-дієз³), мелодичний і ритмічний рух стає подібним до плачів (декілька хвиль, що охоплюють більш витриманий високий звук і досить швидке спадання після нього, ламентозні інтонації); до підвищеного IV ступеню додається VI підвищений. Знову у контрабасів з'являється тонічний органний пункт. Баси контрапунктують з солісткою репліками «Вітре буйний», у яких інтонаційно варіюється *думна поспівка*. Використання майже всього оркестрового складу (лише неповно задіяна група мідно-духових) створює надвисоку звучність. Головна кульмінація зміщена ближче до кінця твору, що надає йому особливої трагічності; це кульмінація – злам, кульмінація – катастрофа. Далі – дві унісонні репліки басів, що супроводжуються фаготами, валторнами та моторошним рухом на одному звукові струнних. Вони змінюються дисонуючими акордами мідної групи *con sordino*, додаються литаври. Звучність никне, сягає найменшого нюансу *pp*. І раптом, серед цілковитої тиші – страшний, самотній удар там-таму (1 такт до цифри [15]). Це момент смерті надій героїні, прощання з усіма світлими сподіваннями.

Останній п'ятий розділ є сумним епілогом. Тут вперше до партитури *уведена бандура* – головний інструмент українських мандрівних співців-сказителів. Залишилися лише солістка, хор та бандура. Хорова тема «Вітре буйний» передається від однієї групи голосів до іншої, зберігаючи плавність мелодичної лінії. Малорухлива вокальна партія солістки фактично свідчить про її перехід у потойбічний світ: це протяжний, тихий стогін, слабе прохання про полегшення. Стверджується романтична ідея «смерть як єдине можливе позбавлення від страждань». Плагальні гармонії надають епізодові трагічне просвітлення. Останній раз *думна поспівка* виникає у флейти – останній промінь світла перед суцільним мороком. Далі ж поспівка інтонується низькими басами у супроводі моторошного органного пункту (мі великої октави у струнних), тихого тремоло литавр – відчуття пустоти, покинутості, відсутності життя. Останні секунди твору – суворий колорит фригійського ладу; страшний унісон у низькому регістрі на *ppp*. Якщо у тексті Шевченка ще є якийсь слабкий проблиск надії, то у Дичко він зовсім відсутній.

Розмежовуючи музичний матеріал за жанровими ознаками, можна зробити висновок щодо поліжанровості: окрім провідних жанрів *рапсодії та думи*, частково – камерної кантати, епізодично постають *плач, голосіння* (низхідні інтонації, ламенто-форшлаги, особливо у партії солістки), *балада* (другий розділ – відтворення потойбічного світу, казковості), *хорал* (у розділі три – хорал без супроводу як уособлення горя, ствердження ідеї самопожертви, у п'ятому – підсумок земного життя, своєрідна епітафія), *похоронний марш* (кульмінаційні епізоди у другій та четвертій частинах).

Образи-символи поезії та їх музичне відтворення. Символічний рівень у творчості Т. Шевченка є визначальним, центральним. Поет орієнтується на фольклорну традицію українського народу. Центральні образи-символи вірша відіграють визначальну роль у побудові музичного матеріалу рапсодії, отримуючи додаткові значення. У «Думці» Шевченка-Дичко два провідних образів-символів: це Вітер – символ надії, життя, у партіях дерев'яно-духових та у хору, та Море – образ фатуму, смерті, незбагненої долі (звукообразальність у струнних інструментів). Є епізодичні символи: це образ Русалки – уособлення дівчини-утоплениці, представниці таємничого потойбічного світу; Квітки – символ молодого дівчини, кохання; Калини – оберегу, національного символу вірності рідній землі, самопожертви заради її свободи.

Отже, стародавня *рапсодія* в епоху романтизму відроджується. Рапсодія додатково забарвлена національним колоритом, у якому акцентується її традиційно український фольклорний аналог – *дума (думка)*. В контексті музики композиторів України ХХ ст. вони природньо поєднуються, продовжуючи тенденцію ХІХ ст. Синтез *рапсодії та думки* (інструментального та вокального) набуває унікального статусу. Пластичність та рухомість двох складових національного жанру надає можливість поєднати засоби виразності різної площини. Як *інструментальна* жанрова традиція, що реалізована наприклад, у фортепіанній творчості Лисенка, рапсодія «Думка» наближається до романтичної віртуозної рапсодії концертного характеру, як традиція *вокально-поетичної музики – до епічної думи*.

Поліжанровий склад *рапсодії-думки*, якій сформувався на протязі сторіччя, у творі Лесі Дичко має відповідне стильове та формотворче вираження. Це значущий твір у мистецькому просторі концертного жанру, його відрізняє масштабний задум, віртуозна партія солістки, барвисте темброве вирішення (хор, оркестр з солюючими тембрами), виразний тематизм, риси вільної багаточастинної композиції, наскрізний тематичний розвиток. Особливими у творі Л. Дичко є романтичні риси рапсодії-думки. «Поемність, картинність, програмність – три загальні риси, що наявні у

<...> генезі жанру концертної Рапсодії» [16, с. 95]. У їх атрибуції, як «конструктивної ознаки романтизму» ми спираємось на дослідження літературознавця Ю. В. Манна [9], який виявляє три опорні пункти романтичної поеми: по-перше, автобіографічність; по-друге розповідальність та сповідальність; по-третє, перевтілення наскрізної теми-образу (монотематизм). Перший пункт пов'язаний із загальною організацією музичної фабули, що підкреслює паралелізм доль авторки та головного персонажу твору. Другий проявлений сюжетно: у п'яти епізодах рапсодії розгортається трагічна історія долі дівчини. Основний принцип тематичного розвитку у «Думці» – монотематизм: майже вся музика заснована на розвитку невеликої теми (вперше експонується у третьому такті в партії англійського ріжка), яка «становить „згусток” думних поспівок і ритмів» [цит. за: 5, с. 60]. Це думна поспівка солістки та окремих інструментів симфонічного оркестру, що «мандрює» партитурою та контрастує з хоровим рефреном «Вітре буйний». В інтонаційній спорідненості тем-символів (вітру, моря, калини) та симфонічному драматичному протиставленні їх – монотемі, набуває перевтілень епіко-лірична тема думки. Так конструється «повість життя» Рапсодії «Думка», «що функціонально близька сповіді в романтичній поемі» [9, с. 230].

Рапсодія «Думка» майстерно демонструє синтез фольклорного та романтичного, що відрізняє стиль Лесі Дичко, та декларує основні композиторські принципи, які осяяли її майбутню творчість. Серед важливих – «стилізація» власних мелодій у дусі українських фольклорних жанрів – дума, плачі та голосіння, лірична пісня тощо; зацікавленість архаїчними жанрами українського фольклору, інтелектуальне осмислення та широке використання їх генетичних коренів у композиторській практиці; синестезія - картинність, звукозображальність, тісний зв'язок із візуальними образами; особлива увага до поетичного тексту, підсилення та повне розкриття його змісту. Особливо відмічаємо тонке, чутливе відношення Лесі Дичко до *тембрових ресурсів*: до інструментальної барвистості, вишуканих тембрів челести, бандури у симфонічній партитурі. Концертна партія колоратурного сопрано наближена до народного вокалу за рахунок глісандування, вібрато довгих звуків, мелізматика та імітації голосіння, схвильованого говору, подібного до речитації, що вдало втілює цілісний образ з поглибленням драматизму.

Вокальна рапсодія «Думка» Лесі Дичко є унікальним концентратом національних музичних рис, які органічно поєднують романтичні та фольклорні засади стилю композиторки. Водночас твір збагачує жанрову палітру сучасної музики.

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно/голов. ред. Г. Скрипник. НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. Чис. №3–4 (43/44). К., 2013. С. 8–13.*
2. Азарова А. І., Булат Т. П. Вокальна музика (наук. ред.. В. В.Кузик)//*Історія української музики. В 6-ти тт. Київ: Наукова думка, 2009. Т. 2. С. 316–354.*
3. Андрієць В. «Йоганнес Брамс. «Рапсодія для альту, чоловічого хору і оркестру». До питань інтерпретації тексту//*Київське музикознавство. К., 2000. вип. 5. С. 11–16.*
4. Грица С. *Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.*
5. Калініна Ю. Рапсодія «Думка» Лесі Дичко як приклад унікальної жанрової традиції української музики//*Тези XVI Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України». Київ, 2014. С. 59–60.*
6. Корній Л. П. *Історія української музики: у 3 ч. К., Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 479 с.*
7. Лігус О. Рапсодії М. Лисенка в контексті еволюції цього жанру в епоху романтизму//*Українське музикознавство. К, 2003. Вип. 32. С. 86–95.*
8. Луніна Г. Магнетизм червоної калини ... Інтерв'ю з Л. Дичко//*«Українська музична газета» №3/73 (липень-вересень, 2009 рік).*
9. Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма. М.: Аспект-Пресс, 1995. 377 с.*
10. Мовчанюк В. Думка «Вітре буйний, вітре буйний!»//*Шевченківська енциклопедія: в 6 т. К., 2012. т. 2. С. 441–443.*
11. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». *Питання поетики: Автореф. дис. ...канд. мист-ва. К., 1996. 19 с.*
12. Хоуген П. К. *Полный путеводитель по музыке Queen/Пер. с англ. А. Малаховского. Локид, 1997. 178 с.*
13. Чайковский и зарубежные музыканты: *Избранные письма иностранных корреспондентов. Л.: Музыка, 1970. 238 с.*
14. Чамата Н. Думка//*Шевченківська енциклопедія. К., 2012. т. 2. С. 439–441.*
15. Шевченко Т. *Зібрання творів: у 6 т. К., 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847. С. 598–599.*

Василенко Ольга. Специфика жанрового синтеза рапсодии и думки в вокально-хоровом творчестве Леси Дычко. Проблематика жанра и стиля современной музыки раскрывается в процессе анализа рапсодии «Думка» на текст Тараса Шевченко. Произведение раннего этапа композитора органично сочетает достижения национального романтизма и фольклорные основы её творчества. Историческая глубина жанровых составляющих произведения – рапсодии и думки рассмотрена в пространстве мировой и украинской культуры. Указаны причины изначальной способности думки к синтезу жанров в исторической ретроспективе. Раскрыты особенности инструментального и вокального типов рапсодий, найдены точки их пересечения в эпической плоскости. Прослежены уровни синтеза жанров в произведении Л. Дычко, очерчены традиции украинских композиторов и дан анализ особого типа вокальной рапсодии концертного типа в творчестве Леси Дычко.

Ключевые слова: романтизм, музикальний фольклор, жанр, синтез, рапсодія, епос, дума, думка, Шевченко, Дычко.

Василенко Ольга. Специфіка жанрового синтезу рапсодії та думки у вокально-хоровій творчості Лесі Дичко. Проблематика жанру та стилю сучасної музики розкривається у процесі аналізу рапсодії «Думка» на текст Тараса Шевченка. Твір раннього етапу органічно поєднує здобутки національного романтизму та фольклорні засади творчості композиторки. Історична глибина жанрових складових твору – рапсодії та думки розглянута у просторі світової та української культури. Проаналізовано причини органічної здатності жанру думки до синтезу жанрів у музичному часопросторі. Розкрито особливості інструментальної та вокальної рапсодій, знайдено точки їх перетину в епічній площині. Простежено рівні синтезу жанрів у творі Л. Дичко, знайдено підґрунтя цієї традиції та надано аналіз особливого типу вокальної рапсодії концертного типу.

Ключові слова: романтизм, музичний фольклор, жанр, синтез, рапсодія, епос, дума, думка, Шевченко, Дичко.

Vasylenko Olha. Characteristics of genre synthesis Rhapsody and epic Dumka in Lesja Dychko's choral music. The study examines the genre and style of the Rhapsody «Dumka» Lesia Dychko (poetry Taras Shevchenko). This music belongs to the early stage of the composer. Combines the types of national Ukrainian romanticism and folklorism. The history of genres Rhapsody and Dumka are the component parts considered in the space of world and Ukrainian culture. Analyses causes organic genre Dumka ability to synthesize genres in historical retrospective. Described the features of the Rhapsody instrumental and vocal Rhapsody. Provided their points of intersection in an epic plane. Traced the levels of synthesis of the genres in the music composition of L. Dychko and mentioned traditions of Ukrainian composers. The analysis of a special *vocal Rhapsody concert type* in the music of Lesia Dychko.

Key words: romanticism, musical folklore, genre, synthesis, Rhapsody, epos, Duma, epic Dumka, Shevchenko, Dychko.

Євгенія Пахомова

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС ЯК ПРОЯВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО)

Наукова думка останніх десятиліть віддзеркалює *актуальні* тенденції взаємодії та синтезу мистецтв, які можна прослідкувати у світовій культурі нашого часу. Дослідники, застосовуючи міждисциплінарні стратегії,