

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ЛОШКОВ АРТЕМ ЮРІЙОВИЧ

УДК 780.616.432.071.1(477)"19/20"(092)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

025 Музичне мистецтво
Галузь знань – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Лошков А. Ю.

Науковий керівник: Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвознавства, професор

Харків–2026

АНОТАЦІЯ

Лошков Артем Юрійович. Поетика фортепіанної творчості Лесі Дичко. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

Дисертацію присвячено розкриттю фортепіанної творчості як однієї з найяскравіших граней репрезентації художнього світу видатної української композиторки сучасності, корифея національного музичного мистецтва Лесі Дичко.

Здійснено поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Л. Дичко, визначено її змістовні параметри, рівні та художні контексти.

Актуальність дисертації детермінована суттєвою розбіжністю між художньою значущістю фортепіанної творчості Лесі Дичко в національному мистецько-культурному просторі, її затребуваністю у виконавсько-піаністичній та педагогічній практиці та рівнем її науково-теоретичної аргументації в дискурсі сучасної музикології/

Фортепіанна творчість української мисткині осмислюється в системі індивідуального композиторського стилю як утілення мистецького світогляду, індивідуального музичного мислення та провідних концептосфер творчості. Визначаються духовно-аксіологічні та художні маркери авторської поетики Л.Дичко та розкриваються аспекти її музичної реалізації на рівнях архітектоніки, інтонаційної драматургії, фактурно-тембрового комплексу та мовної стилістики фортепіанних творів.

Здійснено термінологічну дескрипцію та визначено семантику концептотворного для дисертації терміну «поетика», розглянуто діапазон його конотацій в гуманітаристиці та музично-теоретичній сфері. Розкрито смислову амбівалентність концепта «музична поетика», простежено динаміку його смислорозгортання в музикології від метафори до категорії. На основі узагальнення та переосмислення наявних характеристик аргументовано та

запропоновано визначення поняття «поетика композиторської творчості», екстрапольоване на сферу фортепіанного самовираження Лесі Дичко.

Поетику фортепіанної творчості розглянуто як сукупність художніх прийомів, методів і принципів світомоделювання та музичного висловлювання, притаманних композиторській індивідуальності, які характеризують інтонаційний світ музики творця як цілісності, виявляють смисловий код творчості, утілюють специфіку композиційного розгортання й мовного втілення ініційованої автором художньої ідеї шляхом часопростірної, фактурної та мовно-музичної реалізації музичного матеріалу, та які корелюються із авторським стилем та технікою письма.

Висвітлення поетики фортепіанної творчості Л. Дичко здійснено на основі комплексної розробки поетологічної проблематики в дискурсах гуманітаристики і мистецтвознавства, зокрема музикознавства, а також досвіду вивчення проблематики української фортепіанної музики і композиторської творчості.

Визначаються теоретико-методологічні підходи до комплексного вивчення поетитки фортепіанної творчості Л. Дичко, надаються характеристики фортепіанного стилю мислення української композиторки.

Фортепіанна творчість Л.Дичко розкрита у системі індивідуального композиторського стилю та розглянута у більш широкому контексті, як явище української культури та мистецький феномен, обумовлений загальнохудожніми процесами доби та інтенціями композиторської творчості. Фортепіанний стиль Л. Дичко позиціонується як вираження універсалізму творчості особистості. Унікальність стилю композиторки є віддзеркаленням дихотомії традиції та новаторства, що на рівні фортепіанних творів виявляється у зверненості до художніх надбань різних епох (через концертний тип вислову і його жанрову стилістику, піанізм «лістівського» типу). Рисами фортепіанного стилю Л. Дичко убачено специфіку музичної мови, тематичного розвитку, фактурної багатоманітності (з акцентом на вільно трактоване поліфонічне багатоглосся

(фортепіанний цикл «Писанки») монодійно-поліфінчічі, монодійно-гармонічні та мікстові утворення, що досягають якості поліпластовості.

Маркером індивідуального стилю та чинником вираження поетики фортепіанної творчості Л. Дичко визначено фактуру, яка в єдності з гармонією, утворює фактурно-гармонічний комплекс. Виокремлено низку найважливіші функції фактури, що розкривають специфіку фортепіанної поетики – логіко-конструктивну, смислоутворювальну, формотворчу, жанротворчу, динамічну, фонічну, художню, пов'язану з нею програмною скерованістю. Окреслено роль фактури кластерно-сонорного типу з підкресленою репрезентацією її фонічних і колористичних властивостей та визначено специфіку графічної фіксації як уособлення програмно-асоціативних зв'язків фортепіанних творів з візуальними мистецькими прообразами.

Провідними ознаками фактурно-стильового комплексу у фортепіанних творах «фрескового жанру» («Замки Луари», «Алькасар...» Л. Дичко) визначено: опору на політональність та поліладовість як основу утворення звуковисотного простору, розширення ладогармонічного комплексу шляхом застосуванням пентатонічних та цілтонових звукорядів; звернення до серійного та сонорного принципів звукоорганізації; ускладнення вертикалі кварто-квінтовими структурами, поліакордовими співзвуччями, кластерно-сонорними нашаруваннями, що виконують асоціативну та колористичну роль та підсилюють просторово-фонічний ефект у втіленні монументальних архітектурних образів; репрезентація розмаїття типів фактурного викладу (з опорою на поліладовість та поліскладовість), зокрема монодійний, гетерофонічний, монодійно-гармонічний, поліфонічний, октавно-акордовий, акордово-гармонічний, гомофонно-гармонічний, мішаний, варіативно-фігураційний, а також звернення до поліпластової організації художньої тканини (з використанням трьохрядової фіксації музичного тексту); застосування низки специфічних засобів художньої виразності (зі сполученням сонорики, темпоритміки, звуковисотності, тембральності, а також агогіки, динаміки та артикуляції); залучення широкого комплексу фортепіанно-

виконавських засобів (широке регістрове охоплення клавіатури інструмента, переваження елементів октавно-акордової і репетитивної техніки, віртуозних пасажів та фігураційних прийомів), які застосовуються у відповідно реалізації найважливіших образно-сміслових та художньо-виражальних завдань.

На основі дослідження корпусу творів розкрито жанрову поетику фортепіанних творів Л. Дичко та визначено роль «фрески» як жанроутворюючого чинника і метажанру в системі її авторського самовираження та музично-художнього світомоделювання. Здійснено жанрову типологізацію фортепіанних творів Л. Дичко на засадах полікритеріальності.

Досліджено інтермедіальний контекст фортепіанної творчості Л. Дичко, прояви екфразису як свідчення інтегративних інтенцій авторської свідомості і діалогізму художнього мислення авторки. Розкрито своєрідність фортепіанної об'єктивації міжмистецьких паралелей і семантичних зв'язків (музика – архітектура, музика – живопис) на концептуальному, образно-смісловому, жанровому, архітектонічному, програмно-асоціативному, темброво-фактурному та мовностильовому рівнях.

Здійснено музично-теоретичний аналіз фортепіанних опусів Л. Дичко, раніше не висвітлених в дискурсі музикології. Окреслено концептосферу фортепіанного сегменту творчості композиторки, як складову вияву її творчого світу, Визначено своєрідність фортепіанного стилю мислення мисткині в контексті трансформаційних процесів музики кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. Розглянуто інтонаційно-семантичні взаємозв'язки фортепіанної царини з хоровою сферою вияву творчої індивідуальності композиторки.

На засадах компаративного аналізу виявлено варіантну множинність екзистенції творів Л. Дичко у різних авторредакціях і темброво-акустичних версіях та розглянуто їх специфіку в аспекті автоінтерпретативної поетики.

В музично-поетологічному аспекті розглядається фортепіанна реалізація інтерпретаційних властивостей художньої свідомості Л. Дичко, зумовлена її творчим інтересом до світу живопису, архітектури, природних ландшафтів, народно-ужиткового мистецтва, та їх композиторського прочитання,

спонукаючи до створення унікальних тембровозвукових та просторово-фактурних рішень, креативного застосування комплексу фортепіанно-виконавських засобів та артикуляційних прийомів, формування інтегральних виконавсько-піаністичних засобів з широким спектром можливостей.

Визначено звернення композиторки у фортепіанній творчості до музичного тезаурусу сучасного піанізму, усталених у фортепіанній практиці фактурних і виконавсько-стилістичних засобів та індивідуалізованих прийомів, розширених технік, які отримують в контексті її творів різноманітне функційно-семантичне і драматургічне навантаження (колеристичного фону, смислового підтексту, образної динамізації, звуконаслідування, експресії емоційного напруження, розсередженого тематизму, відтворення бравурної концертно-віртуозного стилістики тощо).

Фортепіанна творчість Л. Дичко усвідомлюється як наслідок семантичної еволюції фортепіанного мислення, творчо засвоєних та індивідуально переусвідомлених жанрово-стильових засад фортепіанного мистецтва, успадкованих традицій (класико-романтичних, імпресіоністичних, неокласичних, неофльклорних та ін.), імплементованих в авторську стильову систему. Водночас ця сфера постає виразом сучасного трактування образу фортепіано і його темброво-фактурних властивостей, а також утіленням мовностилістичних засобів і виконавських прийомів, властивих постмодерній добі.

Практичне значення отриманих результатів визначається можливістю їх застосування в аналітико-теоретичній, лекційно-просвітницькій, художньо-виконавській та методико-педагогічній сферах музичної діяльності, у подальших наукових розвідках проблем українського фортепіанного мистецтва, творчості Лесі Дичко та інших авторів. Результати дослідження можуть скласти основу навчальних курсів «Історія української музики», «Історії та теорії українського фортепіанного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Сучасна музика». Положення і висновки дисертації можуть бути використані у

творчій діяльності в процесі звернення до музично-поетологічної проблематики і творчого світу Лесі Дичко.

Ключові слова: Творчість Лесі Дичко, українська культура, музичне мистецтво, композиторська творчість, фортепіанна творчість, виконавство, інтерпретація, поетика, стиль, жанр.

Artem Loshkov. The Poetics of Lesia Dychko's Piano Creativity – Qualifying Scientific Work as a Manuscript.

The dissertation is devoted to the peculiarities of Lesia Dychko's piano works as one of the brightest facets of representation of the author's world of the outstanding Ukrainian composer of our time, a coryphaeus of the national musical art.

The conceptualization of L. Dychko's piano works in the aspect of its poetics is carried out and the parameters, levels and artistic contexts of this conceptualization are determined.

The piano sphere of the Ukrainian artist's expression of will is comprehended in the system of individual composer's style as an intonational embodiment of the artistic worldview, the author's picture of the world, expression of artistic self-reflection, individual musical thinking and leading conceptual spheres of creativity. The spiritual, axiological, and artistic dimensions of L. Dychko's poetics are defined, and aspects of its musical realization are revealed at the levels of architectonics and intonational drama of piano works, their composition, texture and timbre complex, and linguistic and musical vocabulary.

The relevance of the proposed work is multilevel and is not determined by the insufficient level of study of Lesia Dychko's piano opuses and is caused by the performing interest in contemporary Ukrainian piano music, works by the coryphaeus of national art, which present new systemic connections, interspecies artistic intersections and illustrate the wide associativity and originality of the means of instrumental embodiment of world images.

According to the logic of the study, the terminological descriptions and semantics of the conceptual term "poetics", which is the basis of the dissertation, are carried out, the range and specificity of its connotations in the humanities and music-theoretical sphere are revealed. The author defines the semantic ambivalence of the expression "musical poetics" and reveals the dynamics of its meaningful unfolding in musicology from metaphor to concept, category and concept. Based on the generalization and rethinking of the existing characteristics, the author's definition of the concept of "poetics of musical creativity" is argued and proposed, extrapolated to the musical and authorial sphere of Lesia Dychko's piano expression.

The poetics of musical (author's) creativity is defined as a set of artistic techniques, methods and principles of world modeling and artistic expression inherent in the composer's individuality, which characterize the intonational world of the author's music as a whole (the author's picture of the world), reveal the semantic code of creativity, and embody the specifics of the compositional unfolding and linguistic embodiment of the artistic idea initiated by the author, through its time-spatial, textural and linguistic-musical realization.

The specifics of the consideration of L. Dychko's work is seen as a comprehensive comprehension and synthesis of the experience gained by Ukrainian musicological knowledge in studying the problems of artistic, in particular musical thinking, author's consciousness, individual style, as well as world and Ukrainian piano music, the problems of piano texture, piano stylistics, piano sound, etc. and developments in other areas of the humanities (philosophy, cultural studies, phenomenology, aesthetics, psychology, including art psychology, art history, literary studies, and fine arts).

The dissertation defines the main theoretical and methodological approaches to the comprehensive study of piano music in the projection on the poetics and individual author's style of L. Dychko, characterizes the author's style of the Ukrainian composer in its piano representation. The piano works of L. Dychko are revealed in the system of individual composer's style and considered in a broader context as a phenomenon of Ukrainian culture and artistic phenomenon caused by the

general artistic processes of the present time and the intentions of culturalization of composer's creativity.

Author's style is characterized in terms of the manifestation of the universalism of L. Dychko as an expression of personal meaning and personification of the author's picture of the world. The author emphasizes the uniqueness (incomparability) of the composer's style and the presence of a strong connection with the tradition, which at the level of piano expression (piano style) is manifested in the appeal to the traditions of romantic pianism of the "Liszt" type, concert genre style. The features of the author's (piano) style of L. Dychko sees the specificity of musical language, thematic development, textural diversity (with an emphasis on freely interpreted polyphonic polyphony (the piano cycle "Pysanky"), monodic-polyphonic, monodic-harmonic formations that constitute the quality of polyphony.

Musical texture, in particular piano texture, is defined as a marker of individual style and a factor of the author's poetics expressed in the piano works of L. Dychko. The leading role in the works (the cycle "Alcazar...") of the sonorous and pictorial texture with emphasis on textural and phonic means of expression is revealed.

The leading features of the textural and stylistic complex in the considered piano works of the "fresco genre" ("Loire Castles", "Alcazar..." L. Dychko) are defined: reliance on serial and sonorous principles of sound organization; polyfunctionality and polyladicity as the basis for the formation of sound-pitch space, expansion of the harmonic complex by the use of pentatonic and whole-tone sound systems; complication of the vertical with quarto-quintal structures, polychordal consonances, involvement of cluster-sonorous layers that play a coloristic role and enhance the spatial-phonic effect in the embodiment of monumental architectural images; representation of a variety of texture types (based on polylogy and polysyllabicity), among which heterophonic, polyphonic, chordal-harmonic, mixed, variation-figurative dominate, as well as reference to the polyplastic organization of artistic fabric (with the visual use of three-line fixation of the musical text); the use of a number of specific means of artistic expression (with a combination of sonority, temporal rhythm, pitch, timbre, as well as agogic, dynamics and articulation)

involvement of a number of piano performance tools (wide register coverage of the instrument's keyboard, predominance of elements of octave-chord technique, virtuoso passages and figurative techniques), which are used in accordance with the realization of the most important figurative and semantic and artistic-expressive tasks.

The study of the corpus of piano works reveals the genre specificity of L. Dychko in the aspect of poetics and determines the role of the concept of "fresco" in the system of the author's artistic expression as a genre-forming, genre-generating mechanism of her work. The genre systematization of L. Dychko's piano works is presented in terms of poly- and mono-genre; genre traditionality (academic) and innovation; primary and secondary (according to the system of genres of "artistic translation", according to O. Zharkov); programmatic and non-programmatic; concert and chamber music.

The inherent characteristic of L. Dychko's inter-artistic context and intermediality, which manifest themselves at the level of programmatic and associative, are a manifestation of the author's intentions, dialogic artistic thinking, and evidence of ekphrasis. The specifics of the realization of inter-artistic parallels and semantic connections (music – architecture, music – painting) at the figurative and semantic, conceptual, textural, linguistic and genre levels are revealed.

The research topic required a systematic music-theoretical and performance analysis of L. Dychko's piano cycles as a component of her creative world, the creation of a periodization of the piano segment in the context of the composer's work, and the definition of the specifics of the piano style in the mirror of the transformational processes of music of the late twentieth century – early twenty-first century. In the course of developing the conceptual provisions, the specifics of the relationship between the composer's piano sphere and other areas of manifestation of her creative individuality, in particular, the choral sphere, are determined on the basis of a comparative analysis of numerous author's editions of works with the genre designation "fresco".

The work emphasizes the poetic and stylistic aspects of the piano self-representation of the artistic consciousness of L. Dychko's artistic intersections,

which are directly related to her artistic and creative interest in the world of painting, architecture, natural landscapes, folk art, and their compositional interpretation, and which encourage the creation of original timbre-sound and spatial-textural expressive possibilities, promote the use of specific piano performance and articulation techniques, and the formation of new performing and pianistic means.

The specifics of the composer's appeal to the musical thesaurus of modern pianism, textural and expressive means established in piano practice, as well as individualized performance techniques that receive a variety of functional and semantic load in the context of her works (coloristic background, representation of the dynamics of the sound element, growth of figurative and emotional tension, dispersed figurative themes, concert and virtuoso style) are determined.

It is emphasized that the piano music of L. Dychko is a logical consequence of the semantic evolution of the inherited classical-romantic and piano art traditions (creativity and performance), the specifics of piano thinking, and at the same time a carrier of the latest creative experience in this field, the embodiment of modern linguistic and stylistic techniques and the expressive palette of piano means of the postmodern era.

The practical significance of the obtained results is determined by the possibility of their application in the analytical and theoretical, lecture and educational, artistic and performing, methodological and pedagogical spheres of musical activity, in further scientific research on the problems of Ukrainian piano art, the works of Lesia Dychko and other contemporary authors. The results of the research can be used as a part of the courses "History of Ukrainian Music", "History and Theory of Ukrainian Piano Art", "Analysis of Musical Works", "Musical Interpretation", "Contemporary Music". The provisions and conclusions of the dissertation can be used in creative and pedagogical activities in the process of addressing the piano world of Lesia Dychko.

Key words: The works of L. Dychko, Ukrainian culture, musical art, compositional works, piano works, performance, poetics, interpretation, style, genre.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Лошков А. Ю. Творчість Л. Дичко у контексті стильових процесів розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2019. № 6. С. 40 – 46. DOI 10.33625/2409-2347-2019-6-40-46

2. Лошков А. Ю. Фортепіанна музика в системі індивідуального композиторського стилю Л. Дичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 49–52. DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-49-52

3. Лошков А. Ю. Фрески для фортепіано «Замки Луари» як репрезентація художнього мислення Лесі Дичко // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 18 (1). С. 50–64. DOI 10.33287/222017

4. Коновалова І.Ю., Лошков А.Ю. Контексти концептуалізації поняття «поетика» в дискурсі сучасної музикології // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. № 86. Том 2, 2025. С. 38–44. DOI 10.24919/2308-4863/86-2-6

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Loshkov A. Yu. The texture of piano works as an embodiment of Lesia Dychko's individual compositional style // European Journal of Arts : scientific journal. № 2. Vienna, Austria, 2020. Pp. 65–71.

6. Лошков А. Ю. Поетика фортепіанної творчості Л. Дичко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2017 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 86–87.

7. Лошков А. Ю. Мистецьке втілення ідей «неофольклоризму» в сучасній українській музиці // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 черв. 2017 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : «Друкарня Мадрид», 2017. С. 163–165.

8. Лошков А. Ю. Новаторство художнього мислення Лесі Дичко // Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі : матеріали III-ї міжнар. наук.-практ. конф., 18–20 квіт. 2017 р., ХНТУ. Херсон : ФОП Грінь Д. С., 2017. С. 85–86.

9. Лошков А. Ю. Фактурна репрезентація стилю фортепіанної творчості Л. Дичко // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 123–124.

10. Лошков А. Ю. Фольклор у композиторській творчості Лесі Дичко // Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали наук.-практ. конф., 21–22 червн. 2019 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 17–176.

11. Лошков А. Ю. Фортепіанна творчість у системі художнього мислення Л. Дичко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 346.

12. Лошков А.Ю. Фортепіанна музика Лесі Дичко в аспекті виконавської інтерпретації // «Ювілейна палітра 2019 (до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів)» : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2019 р. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С.Макаренка, Навч.-наук. ін-т культури і мистецтв. Суми : СДПУ, 2019. С. 104–106.

13. Лошков А.Ю. Мистецькі обрії творчості Лесі Дичко // Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого) : тези III наук.-практ. конф., 16 квіт. 2020 р. Харків : Право, 2020. С. 112–113.

14. Лошков А.Ю. Фортепіанні твори Лесі Дичко в проблемному полі виконавської інтерпретації // Культура та інформаційне суспільство XXI ст.» : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 60–62.

15. Лошков А. Ю. Композиторська реконструкція етнотрадиційного мелосу в творчості Лесі Дичко // Традиційна культура в умовах глобалізації : нові виклики та світові тренди : матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 18–19 верес. 2020 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2020. С. 137.

16. Лошков А. Ю. Втілення принципів творчого мислення у фортепіанній музиці Л. Дичко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 115.

17. Лошков А. Ю. Художньо-смісловий потенціал фортепіанних творів Лесі Дичко // Modern challenges to science and practice : II Міжнар. наук.-практ. конф. 24–26 січня 2022 / Варна, Болгарія. Варна, 2022. С. 69–70.

18. Лошков А. Ю. Утілення ознак національного в музичній творчості Лесі Дичко // Actual problems of practice and science and methods of their solution : IV International Scientific and Practical Conference, January 31 – February 02, 2022 / Milan, Italy. Milan, 2022. Pp. 74–75.

19. Лошков А. Ю. Жанрово-естетичні константи фортепіанної творчості Лесі Дичко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 87–88.

20. Лошков А. Ю. Фортепіанний цикл «Алькасар... дзвони Арагона» як утілення авторської поетики Л. В. Дичко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. 17–18 листоп. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 343–345.

21. Лошков А. Ю. Фортепіанний простір творчості Лесі Дичко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2-х ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. С. 348–350.

22. Лошков А. Ю. Феномен орнаментальності в музичному мистецтві // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р. У 2-х ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2024. С. 221–222.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ I. ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН І ОБ’ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	31
1.1. Композиторська творчість Л. Дичко в контексті українського музичного мистецтва другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст.....	31
1.2. Вектори теоретичного осягнення художнього світу Лесі Дичко у вимірах сучасної музикології.....	46
1.3. Теоретичні засади дослідження фортепіанної творчості Лесі Дичко.....	70
Висновки до розділу I.....	81
РОЗДІЛ II. ПОЕТОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО	84
2.1. Рефлексії категорії поезики в дискурсах гуманітаристики та мистецтвознавства.....	84
2.2. Концепт «музична поезика»: аспекти музикознавчої експлікації.....	98
2.3. Іntenції оновлення фортепіанної поезики в українському музичному просторі постмодерної доби.....	116
2.4. Поезика фортепіанної творчості Л. Дичко: художньо-аксіологічні, жанрово-семантичні та стильові детермінанти	128
Висновки до розділу II.....	157
РОЗДІЛ III. ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО В СОЛЬНИХ ТА ФОРТЕПІАННО-АНСАМБЛЕВИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ	165
3.1. Аспекти міжвидової мистецької взаємодії у фресках для фортепіано «Алькасар...Дзвони Арагона».....	165
3.2. Дві п’єси для фортепіано з циклу «Французькі фрески» як уособлення автоінтерпретативної поезики творчості Л. Дичко.....	208
3.3. Відтворення фортепіанно-ансамблевої поезики в циклі Л. Дичко «Київські ескізи» для двох фортепіано.....	222
Висновки до розділу III.....	237
ВИСНОВКИ	239
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	246
ДОДАТКИ	288

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На тлі глобальних культуротворчих процесів і духовних пошуків постмодерної доби, що визначають смислові контексти та аксіологічні маркери музичного мистецтва, пронизують авторську і виконавську творчість, зростає значення мистецтвознавчої рефлексії фортепіанної сфери авторського самовираження яскравих презентантів національного музичного мистецтва останньої другої половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст., які в умовах мультикультурального плюралізму збагачують художній простір особистісним досвідом, унікальними інтонаційними концепціями, оригінальними композиційно-драматургічними рішеннями, відкривають нові образні світи і змістові глибини, демонструючи евристичний потенціал авторського мислення, та водночас віддзеркалюють складні трансформаційні процеси в системі музичного стилю- і жанроутворення, технології звукотворчості, детерміновані ментальними та художньо-естетичними настановами доби.

Індивідуальним увиразненням художньої картини світу в метастильовому просторі музичного мистецтва постсучасності є фортепіанна творчість видатної діячки національної музичної культури, найавторитетнішої української композиторки Лесі Василівни Дичко – яскравої презентантки покоління мистців-шістдесятників, визнаної лідерки «неофольклористичного» руху у вітчизняній музиці 2-ої половини ХХ ст.

Яскрава образність, стильова самобутність та виняткова оригінальність фортепіанних творів української авторки, що є музичним уособленням універсуму її авторської особистості, та утіленням творчого мислення, зумовленого проявами синестезії, інтермедіального світосприйняття, привертають пильну увагу дослідників та виконавців, забезпечуючи їх активне концертне життя і розмаїття виконавських інтерпретацій.

Стійкий та незгасаючий музикознавчий інтерес до універсума творчої особистості Л. Дичко засвідчує надмасштабна дослідницька царина, що охоплює ґрунтовну розробку широкого кола науково-теоретичних питань,

презентованих у різножанрових розвідках вітчизняних дослідників, серед яких: Н. Белік-Золотарьова, О. Бенч-Шокало, О. Василенко, О. Васюта, Р. Гавалюк, М. Гордійчук, Н. Гречуха, С. Грица, Л. Грісенко, Т. Гусарчук, В. Драганчук, Г. Дзюбан, І. Драч, Т. Кирєєва, І. Коновалова, В. Клиш, К. Крепак, Т. Кривицька, Г. Луніна, К. Майбурова, У. Молочко, А. Нікітіна, С. Павлішин, Є. Панкова, Л. Пархоменко, Є. Пахомова, О. Письменна, М. Рудик, Н. Рябуха, О. Самойленко, М. Северінова, Л. Серганюк, Н. Степаненко, Л. Тарапата-Більченко, А. Терещенко, О. Фрайт, О. Шамонін, Л. Шегда, Л. Шумська, В. Щур та ін.

Об'єктом теоретичного розгляду і змістових узагальнень переважної більшості музикознавчих досліджень є вокально-хорова сфера творчості – домінуюча в авторському доробку української композиторки. Корпус праць з питань вивчення фортепіанної музики Л. Дичко в дискурсі музикології є нечисленним. Він представлений єдиним дисертаційним дослідженням М. Рудик, присвяченим розгляду питань циклоутворення фортепіанної музики композиторки, а також поодинокими розвідками українських аналітиків (Р. Гавалюк, Л.Тарапата-Більченко, У. Молочко), в яких висвітлені окремі грані цієї сфери творчості.

Попри мистецьку цінність і культуротворчу роль фортепіанного волевиявлення видатної української композиторки в національному художньому просторі, її суспільне визнання і затребуваність у концертно-виконавській та педагогічній практиці, дана сфера вияву творчого світу Л. Дичко повної мірою музикологічним знанням не відрефлексована, не розкрита в усіх її важливих ракурсах і художньо-сміслових контекстах, та дотепер залишається відкритою територією для наукових експлікацій.

В дискурсі сучасної музикології фортепіанна творчість Л. Дичко не отримала системного обґрунтування й не набула значення предмету спеціального дослідження в аспекті поетики, не розглянута як вираження авторської картини світу та специфіки інструментального (фортепіанного) типу мислення. Поза наукової інтерпретації залишається визначення аксіологічного

сенсу та семантичної ролі фортепіанної музики мисткині в цілісній системі її творчості і мозаїці складних художньо-інтеграційних процесів розвитку українського музичного мистецтва постмодерної доби.

Відсутність комплексної аналітики цих важливих питань, а також системного узагальнення сутності і специфіки фортепіанної творчості Л. Дичко як художньо цінної і значущої сфери її композиторського самовираження і об'єкта виконавської інтерпретації, складають проблемне поле наукового дослідження та детермінують вибір теми дисертації.

Актуальність обраної теми дослідження є багатоаспектною та детермінована декількома чинниками:

- суттєвою розбіжністю між художньою значущістю фортепіанної творчості Лесі Дичко в національному мистецько-культурному просторі, її затребуваністю у виконавсько-піаністичній та педагогічній практиці та рівнем її науково-теоретичної аргументації в дискурсі сучасної музикології;

- необхідністю системного вивчення фортепіанної творчості Л. Дичко як вагомий, художньо цінної і значущої, але найменш дослідженої в музичній науці царини вияву її композиторської індивідуальності, в якій відтворено інтегративні інтенції сучасного інструментального мислення в умовах постмодерного буття;

- відсутністю комплексного осягнення фортепіанної творчості Л. Дичко в аспекті поетики та специфіки фортепіанного стилю мислення;

- потребою у висвітленні фортепіанної музики композитрки як художньо-сміслової цілісності.

Актуальність теми дослідження посилюється необхідністю мистецтвознавчого узагальнення феноменів української фортепіанної музики в культурному просторі постсучасності, що виявляють ментально значущі художньо-семантичні зв'язки з традиціями національної та світової фортепіанної культури, інтенціями фортепіанного мислення, віддзеркалюють новаційні тенденції у сфері інтонаційно-художньої образності, жанровості, стилю і стилістики та виконавсько-піаністичної естетики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
 Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної теми науково-дослідної роботи ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109000511) та провідної наукової теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета та завдання дослідження.

Мета дослідження – здійснити поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Лесі Дичко.

Завдання дослідження:

- здійснити поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Лесі Дичко;
- розкрити зміст категорії поезики та визначити характер її рефлексії в дискурсах гуманітаристики та мистецтвознавства;
- обґрунтувати специфіку експлікації та категоризації концепта «музична поезика» в музикознавчому просторі;
- висвітлити культуротворчий сенс і значення композиторської творчості Л. Дичко в контексті українського музичного мистецтва 2-ої половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст.;
- окреслити вектори теоретичного осягнення художнього світу Лесі Дичко у вимірах сучасної музикології;
- виявити художньо-аксіологічні, жанрові-семантичні та стильові детермінанти поезики фортепіанної творчості Л. Дичко;
- осмислити семантичну роль музичної фрески у фортепіанній творчості Л. Дичко як складову її жанрової поезики;
- розкрити поезику фортепіанної творчості Л. Дичко на основі музикознавчої аналітики сольних та ансамблевих фортепіанних творів, зокрема фресок для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагона», Замки Луари»;

- здійснити аналітику Двох п'єс для фортепіано з циклу «Французькі фрески» як уособлення автоінтерпретативної поетики творчості Л. Дичко;
- розкрити особливості відтворення фортепіанно-ансамблевої поетики в циклі Л. Дичко «Київські ескізи» для двох фортепіано.

Об'єкт дослідження – творчість Лесі Дичко в контексті українського музичного мистецтва другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Предмет дослідження – поетика фортепіанної творчості Лесі Дичко.

Матеріал дослідження складають нотні видання та рукописи фортепіанних творів Л. Дичко, серед яких: поліфонічний цикл «Писанки», «Драматичний триптих» для двох фортепіано, фрески для фортепіано «Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагона», «Карпатські фрески», парафраз на теми з опери «Золотослов», «Урочиста Ода», Дві п'єси для фортепіано за «Францізькими фресками», «Київські ескізи» для двох фортепіано (за кантатою «У Києві зорі»), ілюстративні (фото- та відоматеріали), довідково-інформаційні джерела, аудіо- та відеозаписи виконавських прочитань фортепіанних творів Л. Дичко, матеріали особистісного походження (відеоінтерв'ю, виступи у пресі, автокоментарі Л. Дичко до власних творів), які презентують авторську особистість Л. Дичко та розкривають поетику її фортепіанної творчості.

Методи дослідження. Методологія роботи зумовлена її метою і завданнями, є комплексною та ґрунтується на поєднанні загальнонаукових підходів (історичного, культурологічного, системного) і методів (наукової дедукції, термінологічного аналізу та операціоналізації понять тощо) пізнання, а також спеціальних підходів (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) і системи методів, притаманних історичному, теоретичному та виконавському музикознавству, які забезпечують розкриття предмету дослідження та аргументації його концептуальних положень.

Базовими методологічними підходами в дисертації обрано:

- історичний – уможливує розглянути композиторську творчість Л. Дичко в контексті соціально-історичних та художніх трансформацій 2-ої

половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст. та розкрити вплив інтелектуально-духовної атмосфери доби 1960-х рр. на її авторську особистість;

- культурологічний – націлює на вияв духовних сенсів і культуротворчої ролі творчості Л. Дичко в українській та світовій музичній культурі;

- системний (структурно-функціональний) – дозволяє усвідомити кореляцію різних сфер авторського волевиявлення Л. Дичко та розглянути фортепіанну музику як вагому складову в структурі її композиторської творчості як цілісної системи; уможливує обґрунтувати поетику фортепіанної творчості авторки шляхом розкриття смислової ієрархії аналізованих фортепіанних взірців від усвідомлення їх мовнолексичних, фактурних, техніко-стилістичних елементів до художньо-сміслових, композиційно-драматургічних і жанрово-стильових закономірностей;

- міждисциплінарний – скеровує на комплексне досягнення універсуму творчої особистості Л. Дичко, а також поетики її авторської творчої в єдності естетичних, креативно-психологічних, світоглядних, ментальних, художніх та ін. аспектів, що зумовлюють її багатовимірність;

- мистецтвознавчий, екстрапольований у дисертації на сферу музикології, – спрямовує на визначення семантики міжмистецьких кореляцій, інтермедіальності у ціннісно-смісловій системі творчості і художнього мислення Л. Дичко, та їх впливу на фортепіанну поетику та авторську картину світу.

Найважливішими методами, застосованими в роботі, стали:

- дедуктивний, спрямований на дослідження поетико-стильових рис композиторської творчості Л. Дичко від виявлення їх загальних закономірностей до експлікації їх сутності у фортепіанному доробку;

- аксіологічний, що умовживив розкрити художньо-ціннісний сенс творів української авторки та їх роль і значення для розвитку сучасного музичного мистецтва, фортепіанної творчості, виконавства і педагогіки;

- феноменологічний, застосований для усвідомлення фортепіанного доробку Л. Дичко як унікального і багатогранного художнього явища;

- компаративний, спроектований на порівняння різних версій і редакцій творів Л. Дичко у фортепіанній та хоровій сфері авторепрезентації;
- термінологічного аналізу та операціоналізації понять, скерований на здійснення дескрипції та визначення категоріального змісту ключових для дослідження понять («поетика», «музична поетика»), екстрапольованих на сферу дослідження фортепіанного мистецтва;
- синтезу та узагальнення, застосований з метою узагальнення результатів дослідження та формулюванні висновків дисертації;
- стильового аналізу, націлений на розкриття індивідуальної художньої концепції у конкретно-мовному музичному вияві фортепіанних творів, детермінованої інтелектуально-духовними пошуками, пріоритетами, типом мислення композиторки, контекстом та жанровою комунікацією;
- жанрово-семантичного аналізу, використаний для усвідомлення жанрової специфіки фортепіанних творів Л. Дичко, трактування жанрів інтегративної природи (фреска, писанка), інспірованих проявами інтермедіальності, взаємодії музичного та візуально-мистецьких первнів (архітектури, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва сфери тощо);
- структурно-композиційного аналізу, застосований для виявлення композиційних закономірностей та характеру трансформації типової структури фортепіанних творів у нових історико-стильових умовах та в контексті творчості Л. Дичко;
- інтонаційно-семантичного аналізу, що скерований на осягнення мовної лексики і стилістики фортепіанних творів Лесі Дичко та осягнення семантики їх інтонаційної драматургії;
- фактурного аналізу, націлений на розкриття особливостей авторського стилю мислення, об'єктивованого в музичній тканині фортепіанних творів, з'ясування в них функцій фактури та віддзеркалення асоціативних візуально-просторового уявлень.
- музично-інтерпретологічного аналізу, спрямований на виявлення характеру композиторського тлумачення візуально-мистецьких явищ у

фортепіанному доробку Л. Дичко, а також осмислення автоінтерпретативних стратегій у цій сфері творчості;

– виконавського аналізу, що впроваджений з метою виявлення версій художньої реалізації фортепіанних творів композиторки у концертно-виконавській практиці сучасних піаністів.

Теоретична база дослідження сформована на засадах вивчення і систематизації наукових праць з різних сфер гуманітаристики, зокрема філософії, культурології, загальної і музичної естетики, психології творчості, семіології, літературознавства, мистецтвознавства, а також теоретичного, історичного та виконавського музикознавства, які висвітлюють проблеми:

– філософії культури і мистецтва, культурології, естетики (Т. Adorno [385], Є. Ареф'єва [4], Г.-Г. Гадамер [38], В. Дубініна [80], П. Герчанівська [43], О. Берегова [17], Ю. Богуцький [20], В. Пенюк [244], В. Шейко [366], В. Шульгіна [371], І. Юдкін-Ріпун [376]);

– психології мистецтва і мистецтвознавства (С. Маценка [205], О. Самойленко [293; 294], М. Станкевич [307], М. Фока [333; 334]), літературознавства (Д. Наливайко [218], В. Хархун [340])

– української музичної культури і мистецтва, національної ментальності та її прояви в музиці (В. Белікова [16], О. Берегова [17], О. Верещагіна [34], О. Гнатишин [47], В. Дорофєєва [63; 74], І. Драч [77], В. Драганчук [75], Н. Завісько [83], О. Зав'ялова [84], О. Зинькевич [88; 89], В. Іонов [95], М. Калашник [99; 100], Л. Кияновська [111-113], Г. Конькова [132; 133], Л. Корній [137], І. Коханик [139-141], А. Кравченко [142-144; 146; 147; 398], О. Кушнірук [154], І. Легенький [156-157], С. Лісецький [164], І. Ляшенко [195-197], О. Маркова [203], А. Муха [215], О. Немкович [222], О. Овчарук [227], І. Польська [252-254], І. Пясковський [260-261], Н. Ревенко [262-267], В. Редя [268], М. Ржевська [270; 271], І. Романюк [272], О. Самойленко [291], М. Северинова [296], О. Сердюк [329], А. Сташевський [308], Б. Сюта [317-320], О. Уманець [329; 330], О. Ущипівська [331], Є. Харченко [338; 339],

Л. Холодкова [34], В. Храмова [341], М. Чернявська [356; 357], В. Шульгіна [371], І. Юдкін-Ріпун [377], М. Ярको [381; 382], Н. Яцук [383]);

– композиторської особистості, феноменології композиторської творчості, музичного мислення, музичної інтерпретації і художнього перекладу в музиці (В. Батанов [10], Р. Варнава [33], О. Гуркова [61], М. Дитиняк [71], І. Драч [78], О. Жарков [82], М. Калашник [99; 100], О. Каширцев [105; 106], Л. Кияновська [108-110], І. Коновалова [130-131], О. Котляревська [138], Т. Кумеда [152; 153], Д. Малий [201], О. Маркова [204], В. Москаленко [208; 209], А. Муха [214], Ю. Ніколаєвська [224], В. Ольшевський [229], О. Потоцька [258], І. Пясковський [259], Н. Савицька [286], О. Самойленко [292], Н. Семененко [298], М. Скірта [305], В. Степурко [314], В. Самітов [290], Н. Харнонкурт [337], О. Чайка [348], Ю. Чекан [349; 350], А. Чубак [360], Л. Шаповалова [362], Z. Lissa [402]);

– авторської особистості і композиторської творчості Лесі Дичко (Н. Белік-Золотарьова [15], О. Бенч-Шокало [14], О. Василенко [30], О. Васюта [32], О. Верещагіна [34], Р. Гавалюк [37], Н. Гречуха [52], Л. Грисенко [53], С. Грица [54; 55], М. Гордійчук [50], Т. Гусарчук [62], Г. Дзюбан [70], І. Драч [76], Л. Кияновська [109], Г. Конькова [132; 133], І. Коновалова [127-129], Т. Кіреєва [114], К. Крепак [148], Т. Кривицька [149], Т. Кумеда [152; 153], Г. Луніна [188], К. Майбурова [198], М. Маруняк [202], У. Молчко [207], А. Нікітіна [223], С. Павлишин [232; 233], Є. Панкова [235], Є. Пахомова [239-242], Л. Пархоменко [237; 238], О. Письменна [248], М. Рудик [273-279], О. Самойленко [292], Л. Серганюк [299-302], Н. Степаненко [309-312], Г. Степанченко [313], Б. Сюта [319], Л. Тарапата-Більченко [321], О. Фрайт [336], Л. Хіврич [53], О. Цуранова [346], О. Шамонін [361], Л. Шегда [364; 365], Л. Шумська [372], В. Щур [375], Яхуан Сюн [384] та ін.

– світового та українського фортепіанного мистецтва (Є. Басалаєва [9], А. Булкін [24], О. Бондаренко [21], Н. Василенко-Несіна [31], Л. Паньків [31], Гань Сяосюе [39], О. Грабовська [51], Н. Гуральник [59; 60], Ж. Дедусенко [64; 65], Т. Дубровний [81], К. Івахова [90], М. Калашник [99; 100], Т. Кальмучин-

Дранчук [101], Н. Кашкадамова [107], В. Клиш [116], В. Кіреєва [115], О. Копелюк [134-136], О. Кріпак [150], Лу Цзін [186], О. Лігус [159; 162], М. Оболенська [226], О. Перепелиця [245], І. Польська [253-255], О. Потоцька [258], Н. Пастеляк [236], Н. Ревенко [262; 263], Н. Рябуха [280; 283-285], І. Савчук [287], С. Салдан [289], Л. Свірідовська [295], О. Тимощук [323], В. Тимофєєв [322], Є. Харченко [338; 339], О. Цанк [343], Цао Шифунь [344], О. Чайка [348], М. Чернявська [357], О. Щербакова [374], J. McCalla [409];

– поетики в гуманітаристиці, в мистецтвознавстві, літературознавчій царині (Арістотель [5], Т. Бовсунівська [18; 19], Н. Глінка [44], С. Ковпик [119], М. Кодак [120], Г. Клочек [117; 118], М. Ласло-Куцюк [155], С. Маценка [205], Б. Мейлер [206], М. Нагорна [216], Д. Наливайко [218], О. Потебня [257], О. Пилип'юк [247], Н. Поліщук [251], А. Ткаченко [325], М. Фока [332]) та музикології (Є. Ареф'єва [4], А. Булкін [24], І. Вавшко [27], М. Гаркуша [40], Д. Гульцова [58], О. Дей [66], О. Зав'ялова [84], Ю. Каплієнко-Ілюк [102], Лю Цін [194], Д. Маклюк [200], А. Муляр [213], Ю. Ніколаєвська [224], Нань Лю [219], Пан Тінтін [234], А. Поліщук [250; 251], Н. Рябуха [281; 282], О. Самойленко [294], Н. Степаненко [310; 311], Чень Сяо [351], М. Черкашина-Губаренко [352], М. Чернявська [356], М. Фока [332], О. Фрайт [335], Ює Цюнь [378], О. Aleksandrova [386], J. Burmeister [387; 388], Н. Loesch [403], Н. Eggebrecht [393], J. Kristeva [400], I. Stravinsky [412], O. Frajt [415]);

– музичного стилю і жанру, музичної мови і музичної семантики, програмності, форми і змісту в музиці та їх специфіки у фортепіанному мистецтві (Н. Беліченко [11], О. Бондаренко [21], А. Івко [91], В. Іонов [95], О. Коменда [124; 125], О. Катрич [103; 104], О. Козаренко [121-123], О. Котляревська [138], О. Козаренко [121-123], О. Лігус [160], М. Ілечко [94], Л. Кияновська [110], В. Москаленко [209], Я. Олексів [228], І. Пясковський [260; 261], Н. Ревенко [262], І. Романюк [272], Б. Сюта [317-319], В. Тимофєєв [322], О. Тимощук [323], О. Тиха [324], І. Тукова [326-328], О. Фрайт [335], А. Хотюн [342], А. Чубак [360], С. Шип [367-369], І. Юдкін-Ріпун [376; 377], J. Herokoski [397], K. Lipka [405], L. Meyer [410]);

– музичної фактури, зокрема фортепіанної (О. Бурська [26], Г. Виноградов [35], О. Гнатишин [47], Г. Ігнатченко [92], І. Денисенко [67], В. Москаленко [209], Т. Омельченко [230], Н. Ревенко [262], І. Цурканенко [347], М. Чернявська [357], А. Черноіваненко [353; 354], С. Школяренко [370], Ян Цзін [380]);

– звукоорганізації, музичної мови і технік письма ХХ ст. (Л. Гармель [41], Н. Герасимова-Персидська [42], І. Годіна [48; 49], І. Коновалова [130; 313], І. Коханик [139-141], К. Майденберг-Тодорова [199], Н. Науменко [220], В. Пенюк [244], А. Сташевський [308], Б. Сюта [318-320], І. Тукова [326], І. Юдкін-Ріпун [376]);

– стильових процесів в українській музиці 2-ї половини ХХ ст., тенденцій постмодернізму та новаційного засвоєння фольклору в композиторській практиці в контексті ідей неофольклоризму (О. Бенч [13], Т. Боднарчук [22], С. Грица [54], О. Дей [66], О. Дерев'янченко [68], О. Зинькевич [88; 89], Н. Ревенко [263], С. Садовенко [288], Л. Сидоренко [304], Л. Кияновська [110-112], О. Кушнірук [154], Є. Панкова [235], Є. Пахомова [243], Є. Харченко [339], J. Lyotard [401]);

– інтермедіальності, синестезії музичної свідомості, відтворення візуальних мистецьких феноменів, пленерних явищ, просторових ефектів у музиці (Т. Бовсунівська [18], І. Довжинець [73], Т. Каблова [98], А. Кравченко [145], К. Лозенко [165], Н. Мочернюк [210], М. Наєнко [217], Є. Пахомова [239; 243], В. Редя [269], Н. Степаненко [310], О. Тиха [320; 324], О. Ущипівська [331], Е. Циховська [345], О. Шамонін [361]).

Наукова новизна отриманих результатів дисертації полягає в тому, що в українській музикології *вперше*:

– здійснено поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Л. Дичко;

– категорія поезики отримала конкретизацію та узагальнення в музикознавчому дискурсі в проєкції на фортепіанну творчість;

– розкрито художньо-сміслову сутність фортепіанного доробку Л. Дичко та осмислено його значення в цілісній системі її авторської творчості та українському музичному мистецтві;

– сформовано науковий погляд на фортепіанну творчість Л. Дичко як вираження авторської картини світу;

– дослідити інтенції оновлення фортепіанної поетики в українському музичному просторі постмодерної доби;

– виявлено художньо-аксіологічні, жанрові-семантичні та стильові детермінанти поетики фортепіанної творчості Л. Дичко;

– осмислено семантичну роль музичної фрески у фортепіанній творчості Л. Дичко як складову її жанрової поетики;

– розкрито поетику фортепіанної творчості Л. Дичко на основі музикознавчої аналітики сольних та ансамблевих фортепіанних творів;

– висвітлено поетику фресок для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагона» в аспекті міжвидової мистецької взаємодії та визначити їх інтонаційно-стильову і фактурну специфіку;

– здійснено аналітику Двох п'єс для фортепіано з циклу «Французькі фрески» як уособлення автоінтерпретативної поетики творчості Л. Дичко;

– розкрито особливості відтворення фортепіанно-ансамблевої поетики в циклі Л. Дичко «Київські ескізи» для двох фортепіано;

– визначено жанрові пріоритети фортепіанної сфери музики композиторки, окреслено її кореляції із іншими царинами авторського волевиявлення;

– виявлено формотворчу, композиційну та фактурну специфіку фортепіанних творів Л. Дичко як утілення авторської поетики;

– до наукового обігу музикології уведено раніше не висвітлені фортепіанні твори Л. Дичко («Київські ескізи» для двох фортепіано» (за кантатою «У Києві зорі»), Дві п'єси для фортепіано за «Французькими фресками» (2016) та здійснено їх аналітику;

уточнено:

– зміст і категоріальну сутність концепту «музична поетика» в системі музикологічного знання;

Набуло подальшого розвитку:

- уявлення про композиторську творчість Л. Дичко;
- розробка поетологічної проблематики у сфері музикології;
- вивчення аспектів фортепіанної фактури;
- дослідження жанрово-стильових процесів в українській фортепіанній музиці 2-ої половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю їх використання в різних сферах професійної музичної діяльності: науково-дослідній, музично-критичній, лекційно-просвітницькій, методико-педагогічній, а також концертно-виконавській, зокрема піаністичній. Концептуальні положення і висновки дисертації можуть бути застосовані в подальшій науковій розробці проблем українського фортепіанного мистецтва, а також у процесі звернення до авторського світу Л. Дичко і творчості інших сучасних українських композиторів.

Результати дослідження можуть бути впроваджені в навчально-педагогічний процес ЗВО України мистецько-культурологічного профілю в якості складових освітніх компонент: «Історія української музики», «Історія та теорія фортепіанного мистецтва», «Музична естетика», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Сучасна українська музика», «Гармонія».

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Основні положення роботи оприлюднено і викладено у доповідях на 24 науково-теоретичних, науково-практичних та науково-творчих конференціях, серед яких 12 – міжнародні, 10 – всеукраїнські, 2 – регіональні.

Міжнародні конференції: III міжнародна науково-практична конференція ХНТУ «Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі» (Херсон, 2017); міжнародна науково-теоретична конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2019; 2020; 2022), міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та ХХІ

сторіччя: європейській простір мистецької освіти» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020); міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020); міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020; 2021); IV міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми науки та практики і методи їх вирішення» (Мілан, Італія, 2022) («Actual problems of practice and science and methods of their solution», International Scientific and Practical Conference, January 31 – February, Milan, Italy 02, 2022); III міжнародна науково-практична конференція «Сучасні виклики науки і практики» (Варна, Болгарія, 2022) «Modern challenges to science and practice III International Scientific and Practical Conference (Varna, Bulgaria, January 24 – 26, 2022); міжнародна науково-теоретична конференція «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2023); III міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2023).

Всеукраїнські конференції: II Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка, Суми, 2017); III Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК, 2019); III Всеукраїнської науково.-практичної конференції «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка, 2019); Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна культура України перед викликами часу» (Харків, Національний юридичний університет ім. Ярослава Мудрого, 2020; 2021); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2017; 2019; 2021–2024).

Регіональні конференції: науково-практична конференція «Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини» (Харків, 2017); «Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. (Харків, 2019); науково-практична конференція з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації : нові виклики та світові тренди» (Харків, 2020 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено в 22 публікаціях, з яких: 4 статті у фахових виданнях категорії Б, що затверджені МОН України, з них 1 стаття – у співавторстві з науковим керівником (авторський внесок дисертанта становить 50 %: обґрунтовано актуальність і рівень вивчення досліджуваної проблематики на засадах узагальнення останніх публікацій, сформульовано методологічну стратегію та висновки); 1 стаття – в європейському науковому виданні (European Journal of Arts, Відень), а також 17 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних, всеукраїнських та регіональних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг – 305 сторінок, з яких основного тексту – 245 сторінок. Список використаних джерел містить 415 найменувань, з яких 30 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН І ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Композиторська творчість Л. Дичко в контексті українського музичного мистецтва другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Українське музичне мистецтво постсучасності є віддзеркаленням складних і різноспрямованих тенденцій, які визначають характер буття національної художньої культури. Суттєву роль у формуванні розмаїтої картини української музики в динаміці парадигмальних змін і стильових трансформацій доби посідає діяльність корифеїв вітчизняного мистецтва, які своїм особистісним досвідом, вагомими здобутками і оригінальними концепціями збагачують художній континуум сьогодення.

Тенденції духовного відродження в національній культурі та посилення ролі особистісного начала в мистецтві сучасності сприяють «актуалізації персонологічних міждисциплінарних практик <...>, збільшенню інтересу до постаті автора, універсальної творчої особистості» [361, с. 244], яка впливає на сучасні культуротворчі процеси, ініціює нові мистецькі напрями, пропонує сучасні жанрові рішення, експерименти в мовній царині.

У цьому аспекті однією з центральних і масштабних постатей вітчизняної музичної культури 2-ї половини ХХ – 1-ї чверті ХХІ ст., мистецькі досягнення якої мають значний художньо-аксіологічний сенс, є українська композиторка сучасності, народна артистка України, лауреат національної премії імені Т. Г. Шевченка Леся Василівна Дичко [54], [207].

Л. Дичко – сучасний класик української музики, творчість якої визнається національною і світовою мистецькою спільнотою як видатне надбання музичної культури і яскраве художнє явище. Активна і багатогранна культуротворча діяльність цієї пасіонарної творчої особистості (авторська, музично-суспільна, мистецтвознавця, педагогічна) та енергійної організаторки мистецького життя,

її вагомий внесок у розвиток української композиторської школи, вітчизняного музичного мистецтва, передусім хорового, є неоціненим [14], [54]

Композиторська творчість Лесі Василівни знаходиться в епіцентрі суспільної та науково-теоретичної думки як взірць авторського прагнення «сягнути до первинних архетипів національного світовідчуття» (О. Бенч) [13], здійснити переосмислення народнопісенної й сакральної-музичної спадщини, інтонаційно узагальнити художні й мистецько-культурні явища згідно реалій сьогодення. Українській авторці «...притаманний метаісторичний погляд на сучасність та на історію культури, <...> культурософічність, яка виражається ... через культурну відкритість» (Л. Серганюк), глибинну духовність змісту та стильову оригінальність [301], [302], [182].

Музика української композиторки постійно звучить у концертних програмах у виконанні кращих хорових і оркестрових колективів, солістів та ансамблів. Її з великим успіхом виконують у багатьох країнах Нового і Старого світу [207], [188-190]. Мистецькі досягнення талановитої і плідної української авторки високо оцінені на державному рівні, відзначені почесними званнями, орденами, державними преміями, які засвідчують величезний масштаб її особистості та вагомий внесок у духовну скарбницю вітчизняної культури. [158].

Композиторка з яскраво вираженою індивідуальністю і проявами особистісного універсалізму, Леся Дичко посідає особливе місце у вітчизняній культурі як творець хорових, інструментальних, камерно-вокальних, симфонічних та музично-сценічних творів, мистецький світ яких характеризується глибиною образного змісту, емоційною виразністю, відзначається оригінальним стилем, барвистістю гармонічної палітри, витонченістю письма та високопрофесійною майстерністю техніко-композиційного вирішення [189]. Своєю творчістю композиторка збагатила художній простір мистецтва, увиразнила картину музики новими творчими гранями та розширила сферу авторської поезики [127].

Масштабна та різножанрова композиторська творчість Л. Дичко характеризується новаторством і художньою своєрідністю авторського світовідчуття. У контексті складних соціокультурних та художніх трансформацій українського музичного мистецтва останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. вона складається в «авторизовану стильову парадигму та є взірцем «синтезу традиційного і авторського мовостилів» та віддзеркаленням «позитивно-оцінних рис у плюралістичному постмодерному мисленні» [292, с. 188-189]. З позиції сьогодення евристичний потенціал творчості Л. Дичко вбачається в «реінтерпретації жанрово-стильових елементів, зокрема у хоровій музиці» [293, с. 188].

Уже сам перелік творів мистецького надбання¹, що охоплює майже всі жанр, свідчить про невичерпну багатогранність духовного світу композиторки, поява та виконання опусів котрої є значною культурною подією в Україні та за її межами [237].

У своїй творчості авторка звертається до різноманітної тематики та образності, демонструє надширокий діапазон творчих інтересів і жанрових орієнтацій, який простягається від вокальних, інструментальних і хорових мініатюр – до масштабних вокально-симфонічних і органних фресок, хорових симфоній та інструментальних циклів, від лаконічних фольклорних обробок і дитячої пісенної лірики до парафраз, кантатно-ораторіальних полотен, балетів і сакрально-літургійної музики, сповненої філософської глибини і духовної рефлексії. Суголосна індивідуальним інтенціям, і характеру світовідчуття, музика української мисткині відображає одночасне тяжіння до фрескової масштабності звуковираження, яскравої концертності, з характерним для діалогізмом музичного вислову, типом жанрової стилістики, і фактурною насиченістю (що сягає поліпластовості), та камерної сфери музики, образи якої

¹ складається з 3-х хорових опер, 4-х балетів, 3-х симфоній, симфонії-кантати, 2-х ораторій, 14 кантат, 4-х хорових концертів, 2-х поем, 4-х Літургій, вокальних циклів для голосу і камерного оркестру, 45-ти пісень на слова українських та інонаціональних поетів, а також значної кількості різножанрових творів симфонічної, камерно-вокальної, камерно-інструментальної музики (сюїт, фантазії й ін. творів) для різних інструментальних складів (оркестру, ансамблів, органу, скрипки, флейти, фортепіано), кіномузики та мультиплікаційних робіт [214, с. 91–92],

пройняті особистісним лірико-філософським сприйняттям світу і людського буття, віддзеркалюють емоціно-психологічну заглибленість у царину почуттів, в якій Л. Дичко розкривається як майстер «...тонкий, проникливий і пристрасний лірик» [50].

Переважну більшість опусів у цілісному корпусі музичних творів авторки складають масштабні і концептуальні за сутністю циклічні композиції, побудовані за принципом драматургії контрасту.

Композиторська творчість Л. Дичко в усіх її жанрових і темброво-виконавських складових є яскравим підтвердженням феноменальної здатності мисткині вживатися в особливості різних культур, оригінально віддзеркалювати в музичній царині своєрідність національних та інонаціональних мистецьких традицій, художніх явищ, переусвідомлених крізь призму глибоко особистісного світосприйняття та оригінального мислення. Особливістю репрезентації творчого образу мисткині є специфічне сполучення в її композиторському доробку світського і духовного, індивідуально-авторського і фольклорного, етнотрадиційного, інтеграція професійно-академічних, духовно-канонічних і фольклорних жанрів, з властивою їм психологією і принципами драматургії, інтонаційним тезаурусом. Широке залучення «сакральної-релігійної тематики і синкретизму обрядовості» збагачує твори Л. Дичко філософською сутністю обряду як засобу реконструювання «космогонічної рівноваги людини, роду, спільноти із Всесвітом» [302, с. 103].

Музика Л. Дичко вражає оригінальністю мислення та є особистісним художнім послання сучасного креатора інтонаційних смислів та ідей, яка має глибино-семантичні зв'язки із засадами національної ментальності, християнської духовності, фольклорними джерелами вітчизняної культури та професійним досвідом. Інтонаційна виразність, вишукана темброва колористичність та винахідливість композиційної техніки, властива творам авторки, скеровані на вирішення вищого художнього завдання – створення багатогранної звученневої реальності, пронизаної духовністю, кордоцентризмом, наповненої світом краси, пантеїстичним світовідчуттям, та

відзначеної спадкоємними зв'язками з глибинними традиціями національної і світової культури.

Українська діячка є однією з найзначніших представниць знакової для вітчизняної музичної культури генерації митців-шісдесятників, пов'язаної з яскравими іменами видатних композиторів майстрів Новітнього часу – В. Бібіка, Б. Буєвського, Я. Верещагіна, В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Губи, Л. Дичко, В. Золотухіна, Ю. Іщенко, О. Киви, Г. Ляшенко, М. Скорика, Е. Станковича, В. Сильвестрова та ін., творчість яких становить «національний фонд» української музичної культури [192], [193]. Ці автори створили онтологію нової модерної української музики, та в постмодерній ситуації змінили «саму траєкторію шляху вітчизняного музичного мистецтва, вписавши його в європейський та світовий художній контекст» [192], [193]. Багатогранна мистецька діяльність та музична творчість представників славнозвісного покоління «визначає сучасний стан української музичної культури та її світове визнання» [34, с. 205].

Естетична та технічна відкритість, можливість індивідуального підходу до вирішення художнього синтезу усталеного і сучасного досвіду «у відповідності із конкретним задумом і стилем даного композитора» сприяла стильовій модернізації українського музичного мистецтві 2-ї половини ХХ ст. [111, с. 297]

Інтелектуально-художні пошуки митців у 2-у половину ХХ ст. здійснювалися різноспрямованими шляхами, мали індивідуальний характер, та визначалися інтенцією на інновації, експериментальність, модернізацію та індивідуалізацію музичного простору. Це знайшло прояв у двох полярних векторах творчості, що вплинули на поезику авторських творів: 1) авангардному, сформованому на підставі художнього осмислення радикальних західноєвропейських музичних новацій у сфері технік письма, звукоорганізації тощо (В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Сильвестров); 2) неостилістичному, орієнтованому на оновлення традицій, в опору на фолькорну архаїку, докласичний досвід (Л. Дичко, М. Скорик, Л. Колодуб, Є. Станкович) в єдності

із сучасною композиторською мовою [18, с. 168]. Іntenція на пошуковість, новаційність, розширення художніх горизонтів на тлі нових можливостей мистецької самореалізації спричинила поштовх до оновлення усіх ланок національного музичного мистецтва, розширення його мовностильового тезаурусу, жанрового спектру, образно-тематичних сфер, лексики і стилістики.

З огляду на амбівалентність стильових процесів в музиці другої половини ХХ ст., Леся Дичко належить до тих діячів генерації митців-шістдесятників, які зберегли семантичний зв'язок з традиціями та у зверненні до норм сучасної звукоорганізації не втратили власну ідентичність та національно-ментальні орієнтири творчості, оригінально поєднували новітні принципи композиції і фольклорний досвід при спиранні на індивідуальне світовідчуття і власні авторські принципи [54].

Авторка узагальнює й одночасно індивідуалізує характерні тенденції часу, репрезентуючи причетність до одного з найзначніших векторів стильового розвитку музики ХХ ст. загалом та української зокрема – неофольклоризму, пронизаного пафосом мистецького осягнення сутності і специфіки національної музичної культури через її прадавні фольклорні джерела і ментальні основи.

Розмаїтий за образним змістом, тематикою, жанрово-стильовими орієнтирами, мистецький доробок композиторки ілюструє ментально-семантичні зв'язки з традиціями української національної культури, характеризується різножанровою стилістикою й відзначається індивідуалізацію музичного відтворення образності [127]. Звертаючись до світу музики Л. Дичко, сучасні музикологи (С. Грица, Г. Луніна та ін.) визначають багатогранність художніх уподобань авторки та окреслюють різні тематичні вісі, які утворюють її мистецький портрет: любов до старовини, фольклору і міфології, живопису й архітектурних споруд, рідного міста Києва та світової географії, природи і подорожей, глибинний інтерес до сакральної сфери [190, с. 283–284]. Мисткиня апелює до фольклорної та духовно-релігійної образності, стародавньої народної та церковної обрядовості, етнотрадиційної, сакральної (християнської та язичької) символіки і знаковості, звертається до художнього

досвіду національної та світової культури, втілює ідею синтезу мистецтв і нової програмності, ілюструє новітні грані композиторської інтерпретації архітектурних, живописних, поетичних творів при опорі на сучасні технології та способи звукоорганізації.

У своїй поліжанровій творчості, що охоплює різні сфери (вокальну, симфонічну, камерно-інструментальну, музично-театральну), Л. Дичко віддає перевагу хоровим жанрам і визнається хоровим композитором, адже її авторська особистість «...вкорінилася у культурній свідомості з творами хорової музики у нерозторжимій синонімічній єдності» [190, с. 283]. У цій царин найвиразніше відчувається утілення гармонії, духовність, ліризм – найзначніші стильові риси творчості композиторки [173].

Вокально-хорова домінанта творчості Л. Дичко, співочість та «інтонаційна пластичність вислову», властиві її музиці, вплинули на поетику та фактурну специфіку інших жанрових сфер творчості, та проникли в її інструментальну музику [53].

Леся Василівна відкрила особливу парадигму авторського стилю, який вписує її музику у світовий та національний художній контекст, та презентує оригінальну композиторську поетику, яка виражена глибиною художніх задумів, оригінальною образністю, потужним мистецьким інтелектом, заснованим на глибинних знаннях у сфері культури і мистецтва, складною інтеграцією емоційно-чуттєвого та раціонального, широкою опорою на мистецький тезаурус різних художніх мов культури та майстерність музично-професійної реалізації.

Композиторський стиль Л. Дичко характеризується яскраво вираженою індивідуальністю, що походить з «комплексної формули» (А. Луніна) естетичних позицій її творчості, принципів мислення й світоуявлення [192], та презентує специфіку сучасного бачення національно-фольклорних традицій. Він формувалася в контексті художніх процесів 2-ої половини ХХ ст., зумовлених переоцінкою ціннісних орієнтацій та трансформацією культурних парадигм, стверджувався в піднесеній духовній атмосфері доби

«шістдесяництва», під впливом нових світоглядних орієнтирів та інноваційних ідей, скерованих на модернізацію вітчизняного музичного мистецтва.

Композиторка здійснює стилізацію «музично-фольклорних жанрів, моделювання їх ознак на підставі семантичних рис без прямого цитування, створення за допомогою новітніх стилістичних засобів певного «автентизованого» середовища як своєрідного заміщення первинного, де інтерпретація фольклорних мотивів відбувається в контексті обрядовості або міжвидових зв'язків» [303, с. 106].

У ньому в складній кореляції співіснують опора на глибинні пласти національної історії і культури – християнську духовність, автентичну прадавніх джерел, пантеїстичне ставлення до природи, враження від подорожей тощо. Акцентуючи широту образно-сміслового діапазону музики Л. Дичко, усебічне охоплення композиторкою народно-художніх і сакральних сфер, мистецьких царин, Луніна відмічає еволюційний шлях стилю її творчості від «імпресіоністичних і пантеїстичних образів до духовно-соборної тематики» [192]. Музиколог С. Грица вбачає важливими віхами індивідуально-стильової динаміки української авторки рух «від імпресіонізму ранніх творів до експресіонізму зрілих» [54].

Свій власний стиль Л. Дичко характеризує як сучасний класичний, позбавлений радикальних новацій і музичних технологій, та відкидає причетність до експериментально-новаторських, модерністичних течій [14].

Музика мисткині є справжнім художнім відкриттям і «природно виростає з надр національної традиції, кореспондуючи зі «звуковим континуумом сьогодення, й відповідає світовим тенденціям» [13], [14]. Їй властиві емоційність у сполученні з інтелектуалізмом висловлювання, раціо-началом, яскравий мелодизм, що поєднується з мелодекламацією й речитативністю.

Поетика музичної творчості Лесі Дичко спирається на ментальні засади, архетипи й духовні символи національної культури як системного явища, що формує колективну культурну пам'ять нації, є образно-сміською маніфестацією національного тлумачення картини світу та ілюструє

глибинність її індивідуального бачення та інтонаційного відчуття у плюралістичному просторі сучасного мистецтва. Створений мисткинею музичний світ приваблює естетикою краси, інтонаційною свіжістю, новаційністю і водночас чистотою звучення космосу, вражає стрункістю звукоорганізації та сприймається як справжній феномен у царині сучасної композиторської поетики.

Багатогранна за природою, інтертекстуальна за змістом, тематикою і образністю, музика мисткині пронизана широкими діалогічними зв'язками, розгорнутими у синхронії та діяхронії культури, характеризується етичною скерованістю, опорою на світовий та вітчизняний духовний досвід, національні художні надбання, живиться національними та інонаціональними фольклорними традиціями, сповнена етичним сенсом, сакральними (християнськими) ідеями, символами і духовними смислами, міжмистецькими паралелями, художніми аналогіями та асоціаціями, які засвідчують універсальність творчого мислення композиторки.

Із авторською особистістю Л. Дичко як творця глибоко самобутньої музики з яскраво вираженим індивідуальним стилем, уособлюють «сміливість новаторського пошуку, самобутність творчого експерименту, освоєння незвіданого в образності, стилістиці, сфері жанрових модифікацій, виразовості» [302, с. 101].

Цієї позиції дотримується і М. Гордійчук, на думку якого найхарактернішими рисами, які визначають феномен особистості Л. Дичко, специфіку її художнього мислення та окреслюють її стильову унікальність, є новаторство та оригінальність [50, с. 5]. Ці якості корелюють із світоглядними константами творчості Л. Дичко, що полягають у художньо-поетичному сприйнятті реальності, порушенні стереотипів мислення, гострому відчуттю сучасної епохи, «дихання» якої прослідковується в тематиці, типі музичного мислення і мовній стилістиці її творів. Вони знаходять прояв у синергійному мистецькому підході до образотворення, що відбиває злиття видових меж між музикою, театром, живописом, архітектурою, літературою, поезією, зумовлюючи інтертекстуальний

контекст творів, складну інтонаційну та фактурну тканину опусів Л. Дичко, їх композиційно-драматургічні параметри, як своєрідний авторський мікрокосм.

Важливим джерелом розуміння стильових засад композиторської поетики Л. Дичко слугують її вербальні висловлювання. Підґрунтям власного музичного світу Л. Дичко вбачає національну ментальність (вітчизняний фольклор різних пластів в його сучасному творчому усвідомленні, з погляду митця ХХІ ст. та давніх, вже не існуючих культур минулого; бачення музичних образів у кольоровому й архітектурному переломленні; патріотизм; духовне начало» [190, с. 298].

Спираючись на вищезазначене, зацентруємо увагу окреслених особливостях, які утворюють парадигми творчості композиторки, зокрема: нефольклористичну, синестезійну, громадянську (національно-патріотичну), духовно-сакральну, які віддзеркалюють філософсько-естетичні орієнтири, засвідчують щироту діалогічних зв'язків та інтертекстуальних перетинів, які розкриваються на рівнях семантичних опозицій: «автор – традиція», «людина – світ», «митець – час», «загальне – особливе», «світське – духовне».

Вагомою парадигмою авторської творчості Л. Дичко – лідерки руху «нової фольклорної хвилі» в українській музиці 2-ї половини ХХ ст. – є неофольклористична, що відбиває опору на національно-ментальне, фольклорне начало, народний мелос, фольклорно-жанрову стилістику, які в поєднанні з професійною композиторською технікою, заснованою на західноєвропейських і вітчизняних традиціях, сприяють формуванню засадничих рис її авторської поетики. Як зауважує С. Павлішин, – «багатство і глибина людської думки приваблюють композитора в народній пісенності... їй властива й проточна віра в сили добра та краси, духовну міць людей» [233, с. 5].

Композиторка апелює до особливої мистецько-асоціативної форми взаємодії фольклорного та професійного типів мислення, виявляє національно-ментальну сутність фольклорних зразків, спираючись не лише на певні ладоінтонаційні будови, проте опосередковано через тип емоцій, жанрові коди [303], [237]. Новаційність використання народного начала в творчості Л. Дичко дослідники (О. Бенч, Л. Серганюк та ін.) [13] пов'язують зі стилізацією мелосу у

фольклорному дусі, ґрунтуючись на національну та етнорегіональну систему інтонаційно-ритмічних зворотів і жанрових формул, а також реконструкцією мелотипів, манери та атмосфери народного виконання, відтворених з психологічною та історичною достовірністю поза прямої цитації фольклорного тематизму [192].

У дзеркалі ідеї переосмислення мистецького досвіду з орієнтацією на традиції, виникають умови щодо креативного відтворення у композиторській творчості фольклорного доробку, принципів народного музичного мислення як ментального підґрунтя оригінальних авторських концепцій та індивідуально-стильових систем. Ігрові інтенції, актуалізовані в постмодерній культурі ХХ ст., переосмислення етнотрадиційного та музично-історичного досвіду з нових естетичних позицій, на ґрунті фольклору зумовили у 2-гу половину ХХ ст. появу новітнього стильового синтезу («нову фольклорну хвилю»), який набув в українському музичному мистецтві особливої художньої якості та індивідуальної своєрідності [318]. Тенденція до вільної розробки, переінтонування, моделювання і реконструкції фольклорних джерел та праїнтонацій та їх імплементація в авторський контекст супроводжувалася активним зверненням митців до сучасних композиторських технік відносно власних стилістичних уподобань. Провідною інтенцією композиторській творчості у цей час є «органічне поєднання модерних засобів виразності з архаїчним мелосом, мелодико-інтонаційними та метроритмічними особливостями фольклорних зразків» [4, с. 10].

Специфічне відтворення в музиці Л. Дичко набуває авторський тип реконструювання фольклорного мелосу на основі аутентичних народно-петичних текстів, комплексу модально-ладових і ритмічних зворотів, обраних в якості першооснови [14], [50].

Смислоутворювальним вектором у творчості авторки стає національна (героїко-патріотична та історична) тематика, яка виражає її етичний імператив, патріотичний дух, і підтверджується висловленої нею позицією: «Я... не загальнонаціональний... композитор, а національний – український» [190].

Унаочненням опанування цієї тематики, що пронизує доробок мисткині, є монументальні вокально-симфонічні твори у кантатно-ораторіальному жанрі, а також «Драматичний триптих» для двох фортепіано.

У системі авторського мислення української композиторки вагому роль відіграють образи природи, котра сакралізується, виступає в гармонійній єдності з образом людини [169]. Пантеїстична спрямованість, етнонаціональний дух, відтворений Л. Дичко за аналогіями з людським життям та річним природним циклом, що символізує безперервність оновлення та вічність життя, простежується у різножанрових творах, насамперед кантатах, хоровій опері «Золотослов» та її тембрових версіях, зокрема для двох фортепіанній. За особливе відчуття єдності природи і національною орієнтацією музиці Г. Луніна називає Лесю Василівну «Червоною калиною», метафорично ототожнюючи ім'я авторки з однойменним твором, що вже понад пів сторіччя слугує художньо-символічним уособленням особистості композиторки, її «авторським знаком» [189, с. 283].

Ліричні настрої музики композиторки, тематичні звернення до історичних подій, фольклорної архаїки, інонаціональних сюжетів, пронизані індивідуальним художнім світосприйняттям та переломлені в творчій свідомості сучасної майстрині.

Цариною вияву філософсько-етичної парадигми композиторської творчості Л. Дичко та її авторської поезики слугує духовно-хорова сфера, що є інтонаційно-художнім відображенням індивідуально-собистісного світосприйняття та християнського світогляду композиторки, центрованого на духовно-етичні та національно-ментальні пріоритети [76]. Л. Дичко вважають першою в Україні авторкою духовної музики серед вітчизняних жінок-композиторок. Духовно-музичний доробок, презентований масштабними композиціями в жанрі Літургії, займає значну частину її творчості (зі слів самої мисткині) [190, с. 298]. Звернення до сакральної образності й безпосередню працю над Літургіями Л. Дичко вважає найщасливішими днями у своєму житті і бачить у цій справі «божественне й природне призначення виразити найсокровенніше прохання про милість о спасінні

душ, Божих церков, за єднання <...> в час найбільших переживань за долю світу, за збереження життя і духовності» [311].

Рефлексуючи над своїми духовно-музичними композиціями, Леся Васиївна висловлює власне розуміння сенсу духовності. За її словами, – «духовність, – це найбільший скарб людини, його божественне Єстество. Чудо народних інтонацій, котре тисячоліттями відпрацьовував український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла б з'єднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина» [311]. Відбиваючи в літургійних творах авторське переусвідомлення онтологічної єдності «народного і культового мелосу», Л. Дичко ініціює появу «...нової музично-співочої форми співснування традицій і новаторства» [346, с. 77] та відтворює в духовно-музичних композиціях інтеграцію канонічних текстів православної Служби Божої з новаціями сучасного музичного мислення і специфікою часо-просторової організації хорової музики [114, с. 113]. Емоційна забарвленість, експресія музичної мови і драматургічна насиченість, притаманні цим творам (і зумовило хвилювання авторки щодо сприйняття її музики у християнському світі), дають підстави трактувати їх на межі «криласних і концертних» форм [346, с. 78].

Орієнтацію на розкриття долі митця та його величезної духовної місії презентують у творчості композиторки балети «Метаморфози», «Натхнення», «Пісня про Катерину Білокур» та «Фрески», написані для скрипки і органу.

Особливу ланку в творчості Л. Дичко становить дитяча тематика й образність – чарівний світ, який вдалося розкрити композиторці «з усією безпосередністю та натхненністю дитячого бачення природи і життя» [112, с. 257]. У хорових композиціях, зокрема «дитячих» кантатах, фортепіанних творах (цикл «Дитячий альбом»), скерованих на дитяче сприйняття та виконання, композиторка відчуває темброво-колеристичні особливості та виконавські можливості дитячих співочих голосів.

Однією з детермінант стилю та чинників унікальності авторської поетики Л. Дичко, що походить із властивостей її художньої свідомості, Є. Пахомова вбачає синестезійність, яка набуває парадигмальних ознак творчості

композиторки, уособлює своєрідну «модель творчого мислення, в основі якої поєднуються природні, вроджені якості й набутий досвід осягнення реальності» [241, с. 102].

Синестезійність мислення авторки пов'язана з її інтегративними мистецькими інтенціями, екстрамузичними зв'язками, широтою захоплень Лесі Василівни (не лише музичною сферою, але й іншими царинами: національною і світовою архітектурою, образотворчим та народно-ужитковим мистецтвом, іконописом, природою, театром, історією, літературою і поезією, мистецтвом різних країн та народів світу), що відбивають в її музичній творчості нерозривний зв'язок слова, кольору, дії, архітектурної форми та вокальної інтонації тощо.

Підтверджуючи своєрідність образного сприйняття мистецьких явищ, що формує інтермедіальний дискурс творчості, композиторка акцентує своє бачення архітектури у музичному переломленні, як джерела музики, і об'ємне (як архітектурний макет) та кольорове сприймання мелосфери. За словами авторки, – «Коли дивлюсь на... будову, то відразу бачу її у певній музичній формі, будь то... рондо або тричастинна контрастна, окрім того, у фарбах і тональностях... І навпаки – будь який образ можу представити у вигляді архітектурного зображення» [190, с. 286].

Таким чином, яскраво емоційна складова музичного самовираження Л. Дичко презентована крізь призму об'єктивних образів – візуальних і слухових, оточується широким асоціативним полем, в якому співіснують картини дійсності, пейзажі, твори літератури і мистецтва (архітектури, живопису, графіки тощо), театр, дійство, ритуал, обряд.

У пошуках сфер індивідуальної самореалізації, пов'язаних з проявами екфразису, й творчого висловлення на міжмистецьких засадах, що підкреслюють інтертекстуальну скерованість творчості, Л. Дичко звертається до суміжних художніх царин – зображального мистецтва, засвоює мову живопису, скульптури та архітектури, цікавиться театральним та кіномистецтвом, явищами українського народно-ужиткової творчості та ін. В орбіту інтересів авторки потрапляють художні традиції європейського Середньовіччя та українського бароко, японська

поезія і слов'янська міфологія, релігійні традиції різних конфесій (православ'я, ісламу, буддизму) та ін.

Особливу зацікавленість світовою культурою, європейськими мистецькими шедеврами (пізніше музично інтерпретованими в творчості композиторки) Л. Дичко підкреслює в інтерв'ю, відзначаючи: «Іспанія не сходить зі сторінок моїх творів. Вона приваблює екзотикою, особливою темпераментністю. Франція – витонченістю архітектури. Швейцарія – красою природи» [190, с. 323].

Маючи специфічне образне світовідчуття і синестезійне художнє бачення, що стає складовою її способу мислення широку мислення, Л. Дичко яскраво демонструє у своїй музиці асоціативність, мальовничість, мистецький паралелелізм [239]. Авторка реалізує через музичні образи й транслює мовою музики, засобами музичної поетики (через архітектоніку, ладотональну систему, гармонію, фактуру, її фігураційні елементи тощо) візуальні і просторові (образотворчі і архітектурні) мистецькі явища, озвучує, й тим самим, матеріалізує в звукообразах зображувальні предмети (замкові споруди, картини, зразки народно-ужиткового мистецтва тощо).

Панораму художніх вражень композиторки і знаково-символічний зв'язок між різними мистецькими сферами віддзеркалює низка різножанрових творів², що апелюють до quasi-романтичного концепту мандвів, інонаціональної тематики.

Окреслені позиції слугують підтвердженням стійкої позиції, що Л. Дичко є одним з найзначніших й багатогранних митців за своїми художніми інтересами і жанровим діапазоном творчості, яскраво вписаної в постмодерний стильовий контекст. Мистецький доробок композиторки, розмаїтий за образним змістом і тематикою, жанрово-стильовими і техніко-композиційними орієнтирами, ілюструє ментальний зв'язок з традиціями української національної духовності й відзначається активністю пошуків їх сучасного музичного відтворення.

² ораторія «Індія-Лакшмі», хорові концерти «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органу та ударних (1995), «Іспанські фрески» для хору та ударних (1996–1999), «Швейцарські фрески» для двох читців, мішаного хору, органу та ударних (2002), а також цикли фресок для фортепіано, органу та ін.

Вплив фольклорного типу мислення, глибоко вкорінений у творчій свідомості Лесі Дичко, прослідковується в усіх жанрових сферах її композиторської самореалізації. Найвиразніше він виявляється в хоровій царині музики – пріоритетній в доробку композиторки, яка складає сутність і специфіку її індивідуально-авторського стилю та визначає риси авторської поетики, які увиразнюються також і в інших царинах, зокрема фортепіанній.

Творчість Л. Дичко, розгорнута в динаміці художньої еволюції другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст., засвідчує послідовні естетичні переконання авторки, тяжіння переважно до вокально-хорового типу висловлювання й утілення широкого кола образності. Осягаючи фольклорний мелос, європейські здобутки попередніх епох і сучасності, мисткиня творчо узагальнює, індивідуалізує й інтонаційно перевтілює їх на національному ґрунті відповідно до ментальних засад, традицій української духовності.

Інтенція до пізнання нового й відтворення атмосфери різних часів, важливих національно-історичних фактів і подій, світу природи, вітчизняних і світових мистецьких надбань (українських писанок, живопису, архітектури, книжкової графіки) спонукають Л. Дичко до розмаїття художнього вислову, політембрового забарвлення, яскравого звукопису, застосування техніко-технологічних ресурсів сучасного музичного мистецтва, що помітно збагачують авторську поетику та оригінальну авторську концепцію.

1.2. Вектори теоретичного осягнення художнього світу Лесі Дичко у вимірах сучасного музикології

Особистість і творість Лесі Василівни Дичко – видатної діячки національного музичного мистецтва, яскравої презентантки творчої генерації митців-шістдесятників, однієї з наймасштабніших композиторських особистостей сучасної України, «...чия творчість істотно вплинула на перебіг культурних процесів України, чий доробок суголосний із найсміливішими технічними засобами та наймодернішими стильовими тенденціями, зберігає

яскраво національне обличчя, вражає свіжістю першовідкриттів, неповторною самобутністю...» [302, С. 100], викликає значний, постійний та незгасаючий науково-дослідницький інтерес.

Осмислення творчості Лесі Дичко складає масштабну дослідницьку царину, розгалужену за тематичними спрямуваннями. Константна актуальність та інтенсивність наукових звернень до творчого світу композиторки підтверджується розширенням дослідницьких горизонтів та збільшенням кола авторів, які вивчають дивовижний світ її музики.

Розкриття предмету дослідження – фортепіанної творчості Лесі Дичко, як прояву інтенцій авторської свідомості і художнього мислення мисткині, потребує з'ясування ступеня обґрунтованості проблемного поля та визначення пріоритетних векторів його осягнення в науковому дискурсі. Означена ситуація детермінує звернення у роботі до джерельного кола, відзначеного множинністю ракурсів та розмаїттям осягнення проблематики.

Доцільним вважаємо включення до наукового апарату дисертації науково-теоретичних джерел за декількома напрямками, які розкривають концептуальне поле дослідження і виявляють:

- змістовні вектори і рівні осягнення феномена особистості і творчості Л. Дичко в дискурсі сучасної музикології;
- характер і ступінь осмислення фортепіанного доробку композиторки;
- специфіку музикознавчої рефлексії питань українського фортепіанного мистецтва;
- розробку комплексу теоретичної проблематики, пов'язаної з питаннями музичної творчості, музичного мислення, музичної композиції, стилю і жанру, форми і змісту, а також музичної фактури і мовної стилістики.

Композиторська творчість Лесі Василівни Дичко, що увібрала в себе найважливіші тенденції розвитку вітчизняного музичного мистецтва, накреслені представниками генерації митців-шістдесятників, і демонструє духовно-сміслову глибину, національно-ментальні орієнтири та інноваційно-

стильові пошуки в музичному мистецтві сьогодення, знаходиться в епіцентрі уваги музикознавчої думки.

Осягнення особистості і композиторської творчості Л. Дичко утворює масштабну за обсягом та різноманітну за змістом дослідницьку сферу в українській науці про музику, та охоплює широке коло принципово значущих для музичної культури і мистецтва аспектів розгляду, які виходять далеко за межі суто музичної проблематики, включені у концептосферу культурології і мистецтвознавства, та складають основу гостро актуальних теоретико-методологічних і творчих дискусій.

До аналітики різних граней авторської творчості Л. Дичко, виразу інтенцій її художньої свідомості і композиторського мислення звертаються Н. Белік-Золотарьова [15], О. Бенч-Шокало [14], О. Василенко [30], О. Васюта [32], Р. Гавалюк [37], О. Верещагіна [34], М. Гордійчук [50], Н. Гречуха [52], С. Грица [54; 55], І. Драч [76], Л. Грисенко [53], Л. Хіврич [53], Т. Гусарчук [62], Г. Дзюбан [70], Л. Кияновська [109], Г. Конькова [132; 133], І. Коновалова [127-129], Т. Кіреєва [114], К. Крепак [148], Т. Кривицька [149], Т. Кумеда [152; 153], Г. Луніна [188], К. Майбурова [198], В. Маруняк [202], У. Молчко [207], А. Нікітіна [223], С. Павлішин [232; 233], Є. Панкова [248], Є. Пахомова [239-242], Л. Пархоменко [237; 238], О. Письменна [248], М. Рудик [273-279], О. Самойленко [292], Л. Серганюк [299-302], Н. Степаненко [309-312], Г. Степанченко [313], Л. Тарапата-Більченко [321], О. Тиха [320; 324], О. Фрайт [336], О. Шамонін [361], Л. Шегда [364; 365], Л. Шумська [372], В. Щур [375] та ін. вчені.

Музикознавці характеризують Лесю Дичко як «найзначнішу українську композиторку» (С. Павлішин) [233], видатне «явище в українській музиці» (Н. Степаненко) [311], метафорично називають «берегинею національної духовності» (О. Шамонін) [361], «українським музичним Куїнджі» [192], а також уособлюють із символічним образом «Червоної калини» (Г. Луніна) [189] – за аналогією з ім'ям її найвідомішого твору, що стає знаком її творчості,

аналогом авторської особистості та засвідчує семантичний зв'язок з знаково-символічним образом української національної культури.

Феномен творчості Л. Дичко почав привертати увагу науковців з кінця 1960-х років – на етапі становлення її композиторської індивідуальності та мистецького самовираження. Концептуальні підвалини теоретичного осягнення життєтворчості видатної української композиторки сучасності, розуміння своєрідності її художнього світовідчуття і стилю мислення, а також національні засади її композиторської творчості та характеру відтворення в ній вітчизняних і світових мистецьких традицій в українській музикології заклали такі авторитетні дослідники, як М. Гордійчук – автор «творчого портрету» мисткині, опублікований у 1978 році [50], а також Г. Конькова [132; 133], в роботах якої розглянуто хорові твори композиторки у контексті питань традиції та новаторства в розвитку жанрів сучасної української музики.

Інформація щодо творчості української майстрині концентрується в українських енциклопедичних і довідково-словникових виданнях, зокрема міститься у відомому словнику «Композитори України та української діаспори» А. Мухи [214, С. 91–92].

Суттєву роль в усвідомленні сутності і специфіки творчості Л. Дичко відіграють оглядово-тематичні розділи у виданнях музично-історичного спрямування, де надається панорамний огляд жанрових царин та висвітлюються творчі досягнення найрепрезентативніших діячів української музичної культури в загальній динаміці історико-художнього розвитку, а також розкривається специфіка сучасного буття національного музичного мистецтва в його образно-тематичних, техніко-композиційних і жанрово-стильових репрезентаціях.

Розгляд різножанрових творів Л. Дичко (хорових, камерно-вокальних та інструментальних) включений до різних тематичних розділів музично-історичного видання з «Історії української радянської музики» [96]. Так, Л. Грисенко, Л. Хіврич у межах розгляду хорової творчості 1960-1980-х років апелюють до кантатних творів Л. Дичко [53], К. Майбурова звертається до

камерно-вокальної сфери, визначаючи художні особливості романсової лірики композиторки [198].

Доцільним є звернення до праць з історії української культури і мистецтва, українського музичного мистецтва, в яких панорамно висвітлюються соціокультурного процеси, впливові на розвиток фортепіанної творчості. Серед них, зокрема роботи О. Афоніної [6], О. Берегової [17], Ю. Богуцького [20], Л. Кияновської [], І. Легенького [157], О. Овчарук [227], В. Пенюка [244], М. Чернявської [356; 357], В. Шульгіної [371], В. Шейка [366] та ін.

Значне місце посідає аналітика творів мисткині в музично-педагогічних виданнях: підручниках, навчальних посібниках і хрестоматіях з історії української музичного культури і мистецтва, серед яких: «Українська музична культура» Л. Кияновської (у 2-х виданнях) [111; 112], «Історія української музики ХХ століття» О. Верещагіної, М. Холодкової [34], «Українська музична культура: від джерел до сьогодення» О. Сердюк, О. Уманець, Т. Слюсаренко [329], «Музична культура України другої половини ХХ століття» О. Уманець [330], «Історія української музики» В. Белікової та ін. «Українська музична культура. Погляд крізь віки» Л. Корній, Б. Сюті [137].

Теоретичний інтерес до музичної авторепрезентації композиторки в музикознавчій думці є константним та не згасаючим. Новаторські ідеї композиторки у жанровій сфері, стилістиці, часопростірній та звуковисотній організації породжує інтенсифікацію наукових пошуків та відкривають нові дослідницькі вектори і горизонти розуміння її музики.

Розкриттю феномена особистості і життєтворчості Л. Дичко присвячена монографія С. Гриці [54], в якій ґрунтовно розкрито духовно-світоглядні орієнтири і переконання композиторки, її творче кредо й мотиви художнього самовираження, а також розглянуто кореляцію музичної творчості із «зовнішніми» чинниками, зумовленими складними соціокультурними процесами і викликами доби глобалізації.

Авторка монографії системно розглядає різні іпостасі мисткині: як активної діяльної людини, яка прагне розмаїття життєвих подій, широкої людської і творчої комунікації, нових вражень, подорожей; як унікальної авторської особистості, яскравого музиканта і художника, творця яскравої музики, наділеної індивідуальним стилем; як громадської діячки з принциповою позицією, а також лідерки неофольклористичного руху – одного з панівних в українському музичному континуумі сучасності.

Дослідниця висвітлює сутність хорової та інших царин творчості композиторки та розкриває роль креативної особистості Л. Дичко в музичній культурі України [54]. С. Грица, характеризуючи творчість Л. Дичко, акцентує увагу на стильових властивостях музики авторки та комплексі змістотворних аспектів, які формують мову її опусів. Серед них дослідниця, зокрема відзначає: модерну гармонію, оперту на модальне ладове мислення, розширену тональність та дванадцятитоновість, використання складних вертикалей, кластерних співзвуч, а також поліфонічної фактури. Дослідниця звертає увагу на широту застосування мисткинею еліптичних модуляцій, тембрової й ритмічної винахідливості, фактурної варіантності, а також інтонаційної й тембрової драматургії [55, С. 620-621].

Питання фортепіанної творчості окреслені в цій роботі у комплексі розгляду загальної проблематики та спеціально не досліджуються. Представлені музикологом узагальнення та здійснений аналіз творчого доробку Лесі Дичко, досягнутого на різних етапах її життєтворчості, базується на власних спостереженнях дослідниці та висловлених самої композиторки.

Висвітленню творчих проявів унікальної особистості композиторки, аргументації свідчень її мистецької рефлексії в контексті стильових процесів, властивих українській музиці останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст., присвячені різножанрові публікації, серед яких: фундаментальні праці, зокрема дисертації Гречухи [52], Т. Кривицької [149], О. Письменної [248], М. Рудик [274], Є. Пахомової [241], Л. Серганюк [310], монографії М. Гордійчука [50], С. Грици [54], розділи в колективних монографіях [302], навчально-педагогічній

літературі, численні наукові розвідки, надруковані в періодичних виданнях, а також публікації у пресі, зокрема представлені статтями А. Луніної [188; 189; 191; 192; 193] та ін. авторів.

В означених джерелах засвідчується семантична роль творчої особистості й мистецької діяльності композиторки в контексті українського національного мистецтва, а також відзначається широкий суспільний резонанс та міжнародне визнання її авторського доробку.

Принципову значущість набуває звернення у контексті дисертації до дисертаційної праці М. Севериної, в якій досліджено художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст., віддзеркалені в музиці Л. Дичко, створеній у даний період [266]

У мистецтвознавчій літературі стійким є погляд на формування творчої своєрідності Л. Дичко в атмосфері 1960-х рр., у контексті тенденцій стильового оновлення та художніх інновацій в національній музичній культурі ХХ ст., зумовлених засвоєнням фольклорного досвіду та західноєвропейських відкриттів у сфері композиторських технік ХХ ст. Авторське ім'я Л. Дичко згадують у зв'язку з культуротворчою діяльністю представників генерації митців-шістдесятників, які нині є корифеями українського музичного мистецтва, сучасними класиками [34]; [88; 89].

У зв'язку з цим, теоретико-аналітичні аспекти праць багатьох вчених зосереджені навколо висвітлення стильових особливостей творчості Лесі Дичко, осягнення специфіки відбиття у творах майстрині жанрових, техніко-композиційних, мовностилістичних новацій у мистецькому дусі «шістдесятництва» [34]; [96]; [227]; [156; 157].

Для розуміння художнього сенсу творів Л. Дичко суттєвим є звернення до кола теоретичних джерел, що апелюють до глибинних фольклорних засад її мислення, є ментальною опорою творчості мисткині, джерелом натхнення, як і для більшості українських митців різних генерацій, а також звертаються до питань специфіки осягнення у творчості композиторки етнотрадиційного

надбання та інтерпретації фольклорних явищ, що усвідомлюються у смисловій цілісності, синкретичній єдності та жанровій різноманітності.

У цьому аспекті дисертація спирається на теоретичні положення фундаментальних праць з осягнення національно-ментальних засад української музичної культури, проблем музичного фольклору, що постає утіленням національного культурного коду й мистецького досвіду. особливостей національної музичної мови, сформульовані в роботах таких авторитетних вчених, як О. Бенч [13; 14], О. Дей [66], Г. Джулай [69], В. Драганчук [75], О. Козаренко [121–123], М. Ярко [381; 382], Н. Яцук [383].

Втілення ознак фольклорного мислення та етнотрадиційної образності у творчості Лесі Дичко та розкриття характеру інноваційного засвоєння етнотрадиційних першоджерел, включених у контекст її різножанрових творів, розглядають О. Бенч [13; 14], О. Верещагіна, М. Холодкова [34], Н. Гречуха [52], С. Грица [54], І. Коновалова [], Н. Степаненко [311], Л. Шумська [372] та ін.

Вітчизняні дослідники фіксують вже в ранніх творах Л. Дичко ознаки кристалізації провідних художніх неотенденцій епохи ХХ – поч. ХХІ ст, зокрема неофольклоризму, неосакральності, які згодом стануть важливими рисами композиторського стилю авторки. Показовим у цьому плані є розкриття неофольклористичного спрямування мистецьких пошуків композиторки 1960-х – 1970 рр.

Для розкриття смислоутворювальних чинників художньої творчості Л. Дичко, пов'язаних із засвоєнням національного народнопісенного досвіду, та особливостями його втілення в музично-авторській практиці, значущими є питання композиторського фольклоризму та неофольклоризму, порушені в багатьох науково-теоретичних працях.

Неофольклористичний модус, що є наскрізним у музиці Л. Дичко, відзначають у своїх працях більшість дослідників її творчості. Концептуальне поле неофольклоризму як стильового явища ХХ ст., естетика якого вплинула на творчу свідомість Л. Дичко, та набула віддзеркалення в її музики, розглянуто в

дисертації на основі вивчення праць О. Бенч [13], О. Дерев'янченко [68], О. Козаренка [121–123], Є. Панкової [235], Б. Сюті [318], Л. Шумської [372] та ін.

Осягненню неофольклористичних орієнтирів творчості Л. Дичко, розглянутої на матеріалі хорової та інструментальної музики, присвячені праці Л. Шумської [372]. Неофольклористичний контекст оперної поетики творів Лесі Дичко проакцентовано у розвідці Є. Панкової під час розгляду опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство» [235]. Згадані твори також слугують предметом дослідження Є. Пахомової, скерованого на розкриття в них фольклорних засад та міжмистецьких зв'язків, що є проявом синестезійного мислення, властивого Л. Дичко [240].

Важливим модусом наукового осягнення мистецького доробку Лесі Дичко в музикознавчому дискурсі є висвітлення генезису, національно-фольклорних детермінант її творчості, специфіки авторського звернення до архетипів національної культури, міфопоетичних джерел, образного світу національного фольклору, народно-поетичних взірців, артефактів народно-ужиткового мистецтва, народної символіки, орнаментики й обрядовості в їх специфічній єдності.

У зверненні до творчості Лесі Дичко науковці окреслюють низку образно-тематичних і жанрових пріоритетів творчої репрезентації. Серед принципово значущих аспектів розгляду творчості української композиторки, які постають об'єктом музикознавчої рефлексії – виявлення сутнісно-сміслових інтенцій творчості, ознак універсалізму художнього мислення і стильової специфіки її музики, розкриття особливостей індивідуального стилю та новаторських пошуків у жанровій сфері, образній системі, засобах мовно-художнього самовираження. Визначенню цих питань, специфіки індивідуального композиторського стилю Л. Дичко, розкриттю національно-ментальних детермінант і комплексу його складових, а також розкриттю універсальності креативної діяльності видатної особистості крізь призму розгляду хроносу її життєтворчості (Н. Савицька) [286], присвячені статті О. Берегової [127], І. Коновалової [127; 129], К. Крепак [148], Л. Пархоменко [239].

Осмислюючи ці проблемні аспекти, К. Крепак [148] акцентує увагу на втіленні в творчості видатної сучасної авторки найхарактерніших рис української національної ментальності, серед яких, «ліричність, щирість, ... емоційна схильованість поривання до дії» [148]. Універсальність музичної діяльності Л. Дичко музиколог пов'язує з гостротою відчуття композиторкою часу, її активною позицією до суспільних процесів сучасності, інтересом «до всіх духовних відтінків оточення та <...> граней втілення естетичного», а також долаанням «стереотипів сприйняття», що зумовлюють комплекс новацій, об'єктивованих в образній та мовностилістичній системі творів [148].

Осягаючи своєрідненість художнього світовідчуття та авторської картини світу мисткині, філософію і психологію її музикотворення, вчені засвідчують новаційність творчих пошуків авторки, суголосних духовним інтенціям доби, та відповідних актуальним тенденціям, що підтверджується не лише усім жанровим, образно-тематичним спектром творчості, виразовим комплексом і технікою письма, обраними авторкою для втілення художніх ідей, але й інтегративним підходом до творення інтонаційних образів, «де стираються грані між театром, музикою, архітектурою» [312].

Відповідність творів Л.Дичко настановам інтегративного мистецько-художнього мислення сучасності, ідеям пошуковості й експериментування при опорі на гнучке застосування широкого арсеналу актуальних мовно-виразальних і техніко-композиційних засобів висвітлюються в наукових розвідках Р. Гавалюк [37], В. Маруняк [202], Є. Пахомової [241], В. Щур [375], О. Шамоніна [361], Л. Шумської [372] та ін. авторів.

Широту художньої рефлексії, інтертекстуальне підгрунття її творчості та мистецько-мовний плюралізм самовираження мисткині більшість науковців вбачають у зверненості Л. Дичко до світів архітектури, живопису, графіки, народно-ужиткового мистецтва (писанкарства, гончарства, малярства, архаїчної фольклорної орнаментики), що виявляється, за судженням Л. Пархоменко, «майже фаховим» [237].

У зв'язку з цим, суттєву роль у розкритті поетики фортепіанної творчості Л. Дичко відіграють праці з проблем синестезії музичної свідомості, відтворення просторових явищ у музиці, проявів інтермедіальності. До розробки цих питань в музикології зверталися І. Довжинець [73], Т. Каблова [98], А. Кравченко [145], Н. Мочернюк [210], Є. Пахомова [239–243], В. Редя [269], Л. Серганюк [300], Н. Степаненко [310], О. Тиха [320], О. Ущипівська [331], Е. Циховська [345], О. Шамонін [361].

Особливість музичного відтворення картини світу дослідники пов'язують з поєднанням у творчості Л. Дичко філософських категорій Простору і Часу, об'єктивованих на сучасному рівні мистецької рефлексії в інтеграції музики (часового різновиду мистецтва) та візуально-просторових (живописно-архітектурних) художніх сфер [72, с. 7].

Багатовимірність духовних проявів та універсалізм художнього світогляду Л. Дичко, зумовлений особливою здатністю її авторської свідомості гармонічно єднати у творчості музично-інтонаційний та позамузичні мистецькі первні (образотворчий, архітектурний тощо), знайшли прояв у публікаціях, присвячених досягненню різних жанрових сфер авторського волевиявлення композиторки. Спрямованість на розкриття мистецького синтезу в творчості української мисткині засвідчують вже самі назви розвідок, присвячені вивченню її авторського світу: «Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко)» (Р. Гавалюк) [37], «Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»)» (Є. Пахомова) [241] та ін.

Переважає більшість досліджень у сфері сучасної «дичкіани» зосереджена на розкритті специфіки хорової музики Л. Дичко, яка, за визначенням самої авторки, є провідною сферою вияву її авторської індивідуальності. Крізь призму теоретичного вивчення хорової музики композиторки та пов'язаною з нею проблематикою (композиторської творчості та виконавства) дослідники здебільшого визначають особливості творчої самореалізації Л. Дичко.

Питання сутності і специфіки хорової творчості видатної української майстрині у різноманітні ракурси розгляду (інтонаційної драматургії, образного змісту, жанрової стилістики тощо) порушуються у фундаментальних дисертаційних дослідженнях й окремих розвідках сучасних авторів, серед яких: Н. Белік-Золотарьова [15], Л. Грисенко [53], Т. Гусарчук [62], Г. Дзюбан [70], І. Драч [76], Т. Кіреєва [114], Т. Кривицька [149], О. Письменна [248], Л. Серганюк [299-302], Н. Степаненко [309-312], О. Цуранова [346], Л. Шумська [372] та ін.

Учені підкреслюють жанрову та стилістичну багатоманітність, властиву хоровим творам композиторки, визначають наявність в ній оригінального авторського прочитання й індивідуального переусвідомлення фольклорних першоджерел, а також звернення до духовно-християнської тематики і образності, відповідно неосакральним тенденціям розвитку сучасного українського музичного мистецтва як маркеру її національно-духовного відродження.

У дослідженнях Л. Серганюк хорова творчість Л. Дичко усвідомлюється як «оригінальний концепт мистецького новаторства» [302, с. 100] і жанрова сфера, позначена національною ментальністю, що засвідчує «суголосність із тенденціями у світовій музичній практиці другої половини ХХ ст.» в аспекті «поглиблення національних акцентів» та шляхів «...до розробки архетипів різних рівнів» [302, с.110].

Особливу лінію досліджень сфери волевиявлення авторки становлять праці, спрямовані на осягнення її духовної хорової музики. Висвітленню особливостей авторської інтерпретації канонічного тексту в літургійній творчості Л. Дичко, розкриттю просторово-часових закономірностей її хорових опусів з опорою на сакральну тематику й образність присвячені дослідження Т. Кіреєвої «Просторово-часовий вимір духовної музики» [114], І. Драч «Інтерпретація канонічного тексту у Другій Літургії» Л. Дичко [76], а також О. Цуранової, яка висвітлює мовно-стильові особливості духовно-музичної творчості української мисткині [346].

Важливим ракурсом теоретичного розгляду хорової творчості Дичко є осмислення інонаціональних явищ, залучених авторкою до мистецького простору, що розширюють інтонально-семантичні горизонти національної музики. Саме цей аспект порушує Г. Дзюбан, скеровуючи свій науковий пошук на осягнення специфіки композиторської інтерпретації жанра хоку, імплементованого Л. Дичко в хоровому диптиху «Поява місяця» і «Сонячний струм» [70].

Серед хорознавчих праць, в яких розглянуто характеристику творчості Л. Дичко, набуває значення посібник О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів: актуалізація звичасвої традиції» [14], скерований на осягнення генетичних засад феномену українського хорового співу, розглянутого у зв'язку зі специфікою усної обрядової культури, регіональних пісенних традицій, які «живлять композиторську та виконавську творчість» [14, с.2]. Музиколог розглядає хорову творчість Л. Дичко в контексті явища композиторського фольклоризму, неофольристичних пошуків й актуального напрямку «реконструкції глибинних рівнів української пісенної традиції» [14, с.126]. Сенс композиторської майстерності Л. Дичко дослідниця вбачає у розмаїтті фактурного викладу її хорових творів, застосуванні різних типів хорового інтонування, тембрової драматургії й широкому використанні принципів алеаторики та сонористичного звукопису [14, с. 128].

Важливим аспектом теоретичних розвідок є визначення ролі та суспільної ваги діяльності мисткині в процесах культуротворення й духовного відродження, пов'язаних з тенденціями неоренесансу духовної музики, переосмислення національної фольклорної традиції, творче засвоєння яких сприяло оновленню вітчизняного музичного мистецтва.

Значний пласт розвідок скерований на виявлення своєрідності музично-сценічного мислення Лесі Дичко, досягнутого крізь призму музичної драматургії музично-сценічних жанрів її творчості (оперної та балетної), семантично пов'язаних з хоровою цариною. Так, обґрунтуванню жанрової єдності новаційної за сутністю хорової опери «Золотослов» та характеристиці сюжетної

основи ораторії «І нарекоша ім'я Києв», створених українською авторкою, присвячені наукові розвідки Н. Степаненко [309].

Художньо-семантичні, жанрові та композиційно-драматургічні особливості в хоровій акапельній опері «Золотослов» – етапному для творчості Лесі Дичко опусі мікстової природи – виявляють Л. та Ю. Серганюк. За твердженням науковців, в якості чинника композиційно-драматургічного розвитку в оперно-хоровій царині авторепрезентації українська авторка спирається на міфологеми, архетипи й символічні національної культури в їх «ментально притаманних значеннях» на підставі «варіативності й вписаності» у сюжетне розгортання [302, с.119].

Осягаючи специфіку адаптації національно-фольклорних первнів та семантичних засад фольклорного мислення композиторки в новаційному жанровому різновиді (хорової опери), цілісного порозуміння нею архаїчної народної обрядовості та образності, вербальної основи, інтонаційної природи та драматургічного підґрунтя прадавніх фольклорних дійств, дослідники характеризують його як значне новаторське явище в аспекті прояву тенденцій «неоміфологізму» та долучають до художніх відкриттів в українській сучасній музиці [302, с. 101-103].

Увагу аналітиків творчості Л. Дичко привертає камерно-вокальна царина її художнього самовираження, осягнута в дзеркалі загального розвитку цієї жанрової сфери та в індивідуально-стильовому втіленні. Розкриттю сутності вокальної творчості композиторки та питань виконавської інтерпретації камерно-вокальних образів її музики присвячені розвідки К. Майбурової [198], Яхуан Сюн [384] та ін. авторів.

Внаслідок інтенсифікації інтегративно-художніх процесів та синестезійних явищ у сучасному мистецько-культурному просторі, проявів інтертекстуальності в музично-авторській практиці, в науковій царині актуалізується дослідницький вектор на розкриття специфіки віддзеркалення художніх проявів полімодальності світосприйняття. У даному сенсі, досвід творчості Л. Дичко є яскравим підтвердженням актуальних тенденцій у сфері

сучасного мистецтва і музичного мислення щодо плюралістичності світосприйняття, інтемедіальності та складної інтегративності засобів мовно-художнього моделювання дійсності.

Глибокий художній інтерес до світу архітектури, живопису, різножанрових репрезентацій народно-ужиткової творчості (гончарства, писанкарства, ткацтва тощо), системне вивчення й занурення в мовні коди різних мистецтв, їх особливі форми утілення, виражальні системи з подальшою екстраполяцією позамузичних чинників (просторовості, кольору тощо) на інтонаційний світ є характерною рисою творчості Лесі Дичко, свідченням її унікальності. Утворений композиторкою інтегративний мистецько-художній контекст її музики з «подвійним кодуванням» [7] (візуально-інтонаційним), породжує науково-теоретичні рефлексії щодо її розуміння.

Звернення до семантики міжмистецької художньої інтеграції, загальнотеоретичних питань синестезії, інтемедіальності здійснювалось дослідниками різних царин гуманітаристики (філософії, психології, естетики, культурології, мистецтвознавства тощо).

Сучасна музикознавча думка, знаходячись в постійному діалозі з мистецтвознавчо-культурологічними напрацюваннями в сфері дослідження синестезії як феномену творчого мислення, ілюструє множинність граней осягнення цієї проблематики у зверненні до художнього доробку Лесі Дичко. Міжвидова мистецька кореляція, синестезійне сприйняття реальності як прояв діяльності свідомості і творчого мислення Лесі Дичко, оперування різними художніми мовами у її творчості відзначаються багатьма вітчизняними дослідниками. Ці аспекти частково відрексовані в монографічних дослідженнях С. Грици [54; 55], М. Гордійчука [50] та докладно висвітлюються в дослідженнях сучасних науковців, спеціально присвячених опануванню даної проблематики.

Суттєву роль у розкритті інтегративного художнього сенсу творів Л. Дичко відіграють теоретичні праці, скеровані на розкриття інтемедіального дискурсу творчості композиторки, екфразису і синестезії як невід'ємної

складової її творчого мислення та музичної репрезентації його універсальних властивостей.

Вияву принципів синестезії в системі творчого мислення й жанровій палітрі музики Лесі Дичко, кореляції візуально-художньої (живописної, архітектурної, народно-ужиткової та інших мистецьких царин тощо) й музичної сфер як важливих первнів формування авторського світу мисткині, присвячені розвідки Р. Гавалюк [37], В. Маруняк [202], Л. Серганюк [300], Н. Степаненко [309-312], Є. Пахомової [239-242], О. Шамоніна [361] та ін.

Комплексному осягненню символічних систем, проявів екфразису, що інспірують музично-авторську творчість Лесі Василівни Дичко та посилюють її інтертекстуальність, присячена стаття Л. Серганюк [300], в якій розглянуто синопсію як властивість творчого психотипу композиторки й осягнуто моделі її проєкції на авторську музику.

У полі уваги науковиці знаходяться жанрові різновиди візуальних мистецтв та їх мовно-виразові властивості, трансформовані шляхом музично-виразової системи [300, с. 144]. Л. Серганюк доводить, що «інтертекстуальна семантика полівидового синтезу в доробку Лесі Дичко фігурує на рівні комплексу символічних формул мистецьких категорій» [300, с. 143]. На думку музиколога, застосування жанрових моделей візуальних мистецтв та їх технічно-виразових засобів, трансформованих через виразову систему музики, досягає «...оригінальних творчих результатів на рівні філософського узагальнення історично-стильових, іонаціональних, архаїчно-обрядових, індивідуально-образних систем, які стають засобом самопізнання й національного самоусвідомлення» [300, с. 143].

Специфіку художнього сприйняття світу, прояви синестезії у творчості Л. Дичко, аспекти звукокольорової семантики її творів, осягнуті «крізь призму» оперно-хорової царини творчості, ґрунтовно вивчає в своїй дисертаційній праці та окремих публікаціях Є. Пахомова [239–243]. Дослідниця визначає прояви синестезії, тенденцію до інтеграції у творчості Л. Дичко різнорідних феноменів та видів мистецтв в якості іманентних ознак художнього мислення та

домінантних рис авторського стилю композиторки. Важливим є твердження Є. Пахомової щодо використання у творах Л. Дичко системи засобів і окремих технічних прийомів візуальних мистецтв (живопису й архітектури) з подальшою їх екстраполяцією на музичну царину, з властивою їй системою виразових засобів [Пахомова, 240; 241].

Розглядаючи мікстову природу опери «Різдвяне дійство» та «Золотослов» Л. Дичко, що сполучають видові ознаки ораторії та містерії, Є. Пахомова доходить висновку про смислоутворюючу роль синестезійного чинника в музиці Л. Дичко загалом. Наковиця підкреслює особливу значущість семантико-образного змісту ладотональної сфери її музики як індивідуально-стильової риси, що характеризує стиль творчого мислення композиторки [241].

За твердженням Є. Пахомової, властиве Л. Дичко кольорове бачення тональності як змістовної сфери в музиці, що визначає інтонаційний шар опусів, їх звученнєву палітру, специфічне візуально-кольорове тлумачення-забарвлення тонального плану, свідомо «запрограмоване» авторкою та вкорінено у художньо-сміслову систему її творів, здійснене у синтетичній єдності з іншими засобами музичної мови, і є «одним з найважливіших джерел для формування художньої образності, емоційно-виразового навантаження музичного тексту» [241]. Аналітику синестезійних проявів художньо-авторської свідомості Л. Дичко Є. Пахомова скерує на розкриття візуально-просторових концептів і проявів кольорової драматургії, втілених музичними засобами, та підкорює її загальній меті – визначенню семантики «кольорового мислення» композиторки [241].

Для дисертації, скерованої на концептуалізацію поетики фортепіанної творчості Л. Дичко, важливою є теза науковиці про взаємоперетини між інтонаційним світом музики композиторки та візуально-художніми уявленнями (архітектурою, іконописом, фресковим живописом та ін.), що опредмечені у творах-паралелях різних видів мистецтв на емоційно-образному, композиційному й фактурному рівнях. Суттєво значущою є також акцентуація Є. Пахомовою послідовного віддзеркалення в оперно-хорових творах Лесі

Дичко універсальних алюзії щодо звуко-візуальних образів, а також впливу архітектурних мистецьких чинників на якість звучання: утворення її «стереофонічності, рельєфності, об'ємності» [241].

В усвідомленні параметрів міжмистецької взаємодії в музиці Л. Дичко та особливостей застосування образно-сміслових можливостей тональності сфери (в її кольоровій інтерпретації) значну роль відіграє стаття Н. Степаненко, присвячена розкриттю кольорової семантики у масштабних хорових творах – кантаті «У Києві зорі» та ораторії «І нарекоше ім'я Київ» [310].

Серед теоретичних розвідок, присвячених системним взаємозв'язкам музики Л. Дичко із суміжними мистецько-художніми явищами, заслуговують увагу розвідки Р. Гавалюк [37], М. Рудик [273; 277] і Л. Тарапати-Більченко [321], в яких осмислюється специфіка інтонаційного віддзеркалення візуальних образів у фортепіанних творах композиторки.

Дослідження проявів синестезії в творчості Л. Дичко яскраво ілюструє стаття Р. Гавалюк, присвячена вивченню конвергенції візуально-художнього і музичного первнів у творчості української мисткині [37].

Орієнтацію на образи українського народно-ужиткового мистецтва, утілені Л. Дичко в поліфонічних варіаціях «Писанки», висвітлює Л. Тарапати-Більченко [321],

Аспекти музично-візуальної інтеграції у творчості Лесі Дичко розглядає М. Рудик у статті, присвяченій принципам музичного утілення композиторкою фрескового живопису. Означений ракурс імплементований дослідницею в контекст вивчення проблем структурно-композиційної організації сютного циклу у творчості української композиторки [277].

До формуванню системи уявлень щодо специфіки кореляції музичного й візуального сегментів у творчості Л. Дичко наближає стаття В. Маруняк, присвячена розгляду проблем втілення музики в ракурсі графічного (віддзеркаленого в системі нотографії). На підставі здійсненого аналізу, матеріалом котрого слугувала п'ята частина з Фресок для фортепіано Л. Дичко «Алькасар... Дзвони Арагону», відома під назвою «Франсіско Гойя. Серія

«Капрічос» (Танець)», дослідниця констатує можливість залучення методів і особливостей техніки графіки в якості універсального інструментарію візуального висловлення, презентованого «у різноманітних виявах музичного» [202, с. 158]. Розкриваючи специфіку мистецьких взаємодій графіки і музики, авторка вважає графічну техніку «органічною для відображення емоційно-образного наповнення твору [202].

Інтермедіальний дискурс в творчості Лесі Дичко стає об'єктом дослідження О. Шамоніна [361]. У пошуках ключа до порозуміння художнього сенсу творчості Л. Дичко та розкриття універсалізму її мислення в аспекті проявів складної міжмистецької взаємодії, науковець апелює до концепту інтермедіальності (термін О. Хакзен-Леве), що перебуває в сучасній теорії мистецтва, за його твердженням, у стані самодетермінації. Вчений висвітлює детермінанти кристалізації інтермедіального дискурсу в доробку Л. Дичко, а також окреслює чинники його художнього вираження, що зумовлюють появу інноваційних образів в царині музичного волевиявлення «Берегині національної духовності». В ході аналітики О. Шамонін визначає провідні універсали творчості Л. Дичко, зокрема «усвідомлення ідей всеєдності життя, мікро і макросу людини, органічний зв'язок з культурою, природою, суміжним мистецтвом, фольклором», на яких, за його твердженням, вибудовується «філософія інтермедіальності композиторки» [361, с. 246].

Важливою для розуміння унікальності художнього світу Лесі Дичко є констатована вченим стрімкість еволюції інтермедіального дискурсу творчості в межах її авторського стилю, що спостерігається від інтонаційного втілення живописних образів (у межах традиційного типу програмності) до концептуально нового художнього узагальнення, презентованого індивідуалізованими формами в контексті реалізації ідей «тотального синтезу», жанрового міксування, складної інтегративності й втілення образного світу одного мистецтва засобами іншого (поза відвертої музичної ілюстративності та стилізації візуальних першоджерел) [361, с. 246].

У розкритті «музично-зримих звукообразів» О. Шамонін вбачає багатоманіття «мистецьких кодів цілісного метатексту культури» [361, с. 246]. За думкою аналітика, Л. Дичко, як яскрава композиторська індивідуальність, виступає співучасником «постмодерної полімедіальної гри», демонструючи здатність спілкування художніми мовами різних мистецтв на основі усвідомлення їх законів, лексики й технік письма, перекодованих «семантико-стилістичними засобами музики» [361].

Фортепіанна творчість Л. Дичко як цілісне та самобутнє явище, що розкриває нові смисли, інтонаційні ідеї та образи, виявляє актуальні жанрово-стильові тенденції та значний художній потенціал, за виключенням дисертації М. Рудик «Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Л. Дичко: стабільні та варіативні риси» [274; 275], не стала предметом окремого і системного вивчення в сучасній музикології.

Фортепіанні опуси Л. Дичко згадуються вітчизняними дослідниками більшою мірою в контексті жанрового розвитку фортепіанної музики другої половини ХХ ст. у розділах музично-історичних та музично-педагогічних видань з української музики (підручниках і посібниках) з акцентуацією уваги на окремих найпоказовіших творах, в яких увиразнюються поліфонічні принципи, застосовані авторкою.

Характерною тенденцією, яка склалася в українській музикології щодо фортепіанних творів Лесі Дичко, є їх позиціонування як уособлення міжмистецького синтезу, втіленого в художній структурі, що походить з проявів інтегративного звукокольорового мислення, властивого творчій свідомості композиторки. Унаочненням такої позиції є дослідження А. Кравченко (дисертація та окремі розвідки), в яких фортепіанні твори Л. Дичко згадуються як приклад виразу інтермедіальності у музичній сфері на шляху семіологічного осягнення камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Детельно ці твори не розглядаються [143; 144; 145].

Звернення до фортепіанних опусів Лесі Дичко та спроби музикознавчої аналітики окремих її творів у вітчизняному музикознавстві репрезентовано в

наукових публікаціях Р. Гавалюк [37], У. Молочко [207], М. Рудик [273-277], Л. Тарапати-Більченко [321].

Принципову значущість для концепції дисертації набувають низка положень, сфокусованих у роботах М. Рудик (вищезгаданій дисертації та окремих розвідках), скерованих інтенцією на розкриття принципів циклоутворення, які є показовими в українській фортепіанній музиці (передусім в жанрах сюїти і партити) останньої третини ХХ ст. Авторка характеризує особливості циклізації на матеріалі музики Л. Дичко [273 –279].

В оптиці розгляду музиколога опиняються поліфонічні варіації «Українськи писанки» [273], «Драматичний триптих» [279], а також цикл «Замки Луари», розглянутий в аспекті міжмистецької взаємодії та утілення засад фрескового живопису в сюїтній композиції [277].

Показовим є факт множинного звернення науковців до музикознавчої аналітики поліфонічних варіацій «Писанки», що увійшов до концертного і педагогічного репертуару сучасних піаністів, та є найвідомішим фортепіанним твором української авторки.

Традицію наукової експлікації цього поліфонічного твору заклав у вітчизняній музикології В. Клін, який першим здійснив аналітику «Писанок» Л. Дичко в запровадженому ним ґрунтовному дослідженні української фортепіанної музики [116]. Фортепіанний цикл «Писанки» Лесі Дичко згадується в монографічних нарисах С. Грици [15] та М. Гордійчука під час загального огляду інструментальної музики композиторки. Цей поліфонічний цикл привернув теоретичну увагу Н. Рябухи в контексті дослідження жанру фортепіанної мініатюри в українському фортепіанному мистецтві [284].

Докладний аналіз циклу «Писанки» як оригінально вирішеного поліфонічного взірця фортепіанної творчості української композиторки запропоновано в наукових публікаціях М. Рудик [273] і Л. Тарапати-Більченко [321], які осмислюють даний твір з різних дослідницьких позицій. Так, М. Рудик осягає поліфонічний опус, виходячи з погляду на особливості

авторського трактування варіаційного циклу [273], Л.Тарапата-Більченко – зі специфіки інтонаційної семантики і символіки писанкових взірців [321].

На основі семантичного аналізу фортепіанного циклу «Писанки» Лесі Дичко, Л. Тарапата-Більченко [321] доходить висновку, що його музика «...корелює з містично утаємниченим мистецтвом писанкарства, озвучує національні архетипи та ментальні знаки, через символіку яких передається сутність речей» [321, с. 122].

Грунтовну музикознавчу інтерпретацію «Драматичного триптиха» для двох фортепіано Л. Дичко здійснюють М. Рудик [279] та У. Молочко [207], порізно висвітлюючи художні властивості твору. На основі компаративного аналізу теоретичних підходів до вивчення цього унікального фортепіанно-ансамблевого твору Лесі Дичко, та здійсненої вченими музикознавчої аналітики, можна деяких висновків. Так, М. Рудик у своїй музикознавчій розвідці акцент теоретичного розгляду переносить на типові структурні моделі циклу і принципи конструювання його цілісності, а також спрямовує дослідницький вектор на розкриття семантики драматизму в площині тематизму даного опусу [279]. Дослідниця У. Молочко зосереджує аналітичну увагу на розкритті емоційного сенсу і специфіки музичної мови частин циклу, вивчає фольклорні засади тематизму даного твору та засобах їх авторського переінтонування, відповідно сучасним тенденціям [279, с. 90].

Виконавсько-інтерпретаторські аспекти розгляду фортепіанних творів Л. Дичко частково окреслюються в роботах Н. Ревенко [265; 266].

В аналітичному просторі мистецтвознавства фортепіанні твори Л. Дичко розглядаються переважно у дзеркалі осягнення іншої, більш загальної проблематики, зокрема у ході висвітлення віх життєтворчості мисткині в монографічних дослідженнях (М. Гордійчук, С. Грица), розкриття художньо-світоглядних детермінант її музики (М. Северинова), у зв'язку з осмисленням синестезії як концептуальної засади художнього мислення композиторки (Є. Пахомова), інтермедіального дискурсу творчості (О. Шамонін) та його проявів у камерно-інструментальній сфері (А. Кравченко).

Фортепіанні взірці осягаються в аспекті кореляції музичного й візуального сегментів у творчості Л. Дичко, залучення методів і техніки графіки в якості інструментарію візуального висловлення (В. Маруняк) [202], типологізації принципів втілення візуальних образів музично-мовними засобами з позиції психології творчості (Р. Гавалюк), осягнення засад програмності (О. Фрайт) і особливостей циклізації творів (М. Рудик), а також у контексті розвитку фортепіанної творчості українських композиторів (В. Клиш), зокрема в музичній культурі 80–90-х рр. ХХ ст. (Н. Ревенко).

У ході розгляду фортепіанних творів Л. Дичко вчені підкреслюють багатоманітність семантичних взаємовпливів інтонаційного й візуального (кольорово-живописного, архітектурного, декоративно-прикладного) первнів, виявляють множинність мистецьких аналогій й паралелей.

Показовими в цьому аспекті є розвідка Р. Гавалюк [37], а також стаття В. Маруняк, скерована на розкриття специфіки мистецької взаємодії музики і графіки як «органічної для відображення емоційно-образного наповнення твору» [202, с.162].

Характер означеної взаємодії висвітлюється на компаративних засадах та розглядається на основі вивчення однієї з частин фресок для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагону» Л. Дичко – «Франсіско Гойя. Серія «Капрічос» (Танець)» [202]. Проводячи аналогії музики і техніки графіки у згаданій частині, В. Маруняк відмічає пріоритетність у ній наскрізної ідеї ритму, «яка є основою руху, ... переходить на різні рівні та сприяє інтенсифікації енергії, пульсації й ... напруги» [202, с.162].

Наведені позиції вчених складають важливий сегмент наукових здобутків на шляху висвітлення специфіки креативного мислення Л. Дичко, та наближають до комплексного осягнення її авторської індивідуальності та питань поетики. Представлені теоретичні рефлексії проявів синестезії в системі мислення Л. Дичко корелюють з множинністю векторів наукового осмислення феномена особистості та авторського світу композиторки.

Порівняння музичних образів, інтонаційного тезаурусу творів Л. Дичко з мовними елементами та виразовими засобами різних видів мистецтв (живопису, архітектури), осмислення семантичних кореляцій музики авторки з народно-ужитковим мистецтвом, акцентоване науковцями в ході дослідження стильової проблематики, а також окреслення питань жанрового оновлення, фольклорних засад творчості в єдності з характеристикою мовностилістичного комплексу опусів мисткині, слугують підтвердженням інтертекстуальних парадигмальних ознак в системі мислення композиторки як складової її авторської поетики.

Отже, здійснений огляд науково-теоретичної наукової літератури, присвяченої вивченню творчості Л. Дичко, дозволяє констатувати широту охоплення українською мистецтвознавчою думкою проблематики, що пов'язана з розкриттям художнього світу композиторки. Цей факт засвідчують численні наукові публікації сучасних вчених: О. Василенко, О. Гавалюк, М. Гордійчука, Н. Гречухи, С. Грици, Л. Кияновської, І. Коновалової, Т. Кривицької, Є. Пахомової, О. Письменної, Л. Серганюк, Н. Степаненко, О. Шамоніна та ін., присвячені дослідженню різних царин творчості Л. Дичко, насамперед оперної і хорової, частково фортепіанної.

Осягаючи специфіку творчості Л. Дичко, сповненої яскравих інтонаційних образів, українські мистецтвознавці розгортають широку панораму асоціацій, зв'язків порівнянь і характеристик, необхідних для порозуміння художнього сенсу музики композиторки й розкриття її художньої індивідуальності.

Натомість, попри константу актуальність звернення мистецтвознавчої думки до художнього світу Л. Дичко та інтенції щодо досягнення її творчості у різних сферах, й досі чимало ракурсів залишаються повною мірою вченими не відрефлексованими. Серед них – фортепіанна музика, яка порівняно з хоровою цариною (домінуючою в системі мислення авторки) меншою мірою вивчена та не розкрита в єдиній науковій концепції.

Розглянуті праці дослідників за проблематикою дисертації сприяли охопленню системи явищ, що наближають до порозуміння смислоутворюючих, стилеутворюючих чинників фортепіанної творчості Л. Дичко, проте не надають повного розкриття заявленої теми.

На підставі огляду наукових джерел можна констатувати, що цілісного дослідження феномену фортепіанної творчості Лесі Дичко в українській музикології дотепер не створено. Проблема поетики фортепіанної творчості композиторки у вітчизняній культурі на системному рівні не досліджувалася. Здійснений аналіз джерельної бази дозволяє дійти висновку про актуальність запропонованої дисертаційної теми та доцільність її системної розробки. Утворена ситуація спонукає до комплексної наукової розробки фортепіанної творчості Л. Дичко як однієї з найяскравіших сфер вияву мистецької особистості української майстрині та самобутніх царин сучасної репрезентації української інструментальної музики

1.3. Теоретичні засади дослідження поетики фортепіанної творчості Лесі Дичко

Осмислення поетики фортепіанної творчості Лесі Дичко, як вагомої складової авторського доробку композиторки, що демонструє суголосність мистецько-культурним процесам доби, та ілюструє багатоманітну новаційність художнього бачення картини світу, зумовлює звернення до сучасних досліджень української фортепіанної культури і мистецтва, досвіду музикознавчого вивчення феноменів фортепіанної творчості та виконавства, а також загальнотеоретичних аспектів (композиторського мислення, жанру і стилю, фактури і музичної мови, питань композиційної організації тощо), пов'язаних з проблемним полем пропонованого дослідження, та важливих для розбудови концептуальних положень роботи.

Українська музикологія накопичила значний досвід теоретичної експлікації проблематики фортепіанного мистецтва, пов'язаної з аспектами

авторської творчості, виконавства, інтерпретації у цій сфері тощо. В музикознавчій думці узагальнено шляхи історичної детермінації та еволюції світової та української фортепіанної школи, відрефлексовано атрибутивні для цієї інструментальної галузі складові: фактурну організацію, систему виконавсько-виразових засобів і колористичних прийомів (традиційних та новітніх), які збагачуються в контексті пошуків художнього відтворення сучасного світовідчуття.

Згідно методологічних позицій дисертації, доцільним є звернення до питань розвитку українського фортепіанного мистецтва в історико-культурному контексті, апелювання до яких уможливить визначити роль фортепіанної творчості Л. Дичко в динаміці національних художньо-еволюційних процесів. Висвітленню цих аспектів присвячене дослідження Г. Ніколаї «Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття» [225], а також дисертації Н. Ревенко «Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки)» [266], що складають важливе теоретичне підґрунтя роботи.

У контексті розгляду питань фортепіанної поетики набуває значення дослідження феномену української фортепіанної школи ХХ ст., здійснені Н. Гуральник в історичному контексті української музичної культури доби [59] та в аспекті розвитку теорії і практики музичної освіти [60]. Важливими у цьому сенсі є також опора на праці Ж. Дедусенко, спрямовані на осягнення явища виконавської школи у мистецтві [65] та розкриття сутності піаністичної школи як роду культурної традиції [64].

Проблемне поле дослідження детермінує звернення до наукових розробок, присвячених вивченню фортепіанної творчості видатних персоналій українського мистецтва ХХ ст., осмислення яких сприяє усвідомленню специфіки фортепіанного доробку Л. Дичко. У науковому дискурсі багатогранного висвітлення зазнала фортепіанна творчість корифеїв української музичного мистецтва, серед яких В. Бібік, В. Задерацький,

А. Караманов, М. Колесса, М. Скорик, В. Сильвестров, І. Карабиця, Б. Фільц та ін.

Для розбудови теоретичної концепції дисертації важливими стали напрацювання Т. Кальмучин-Дранчук з осягнення фортепіанного доробку М. Колесси, розглянутого в контексті проблем інтерпретації [101], теоретичні праці К. Івахової щодо вивченні фортепіанної творчості М. Скорика [90], роботи Т. Дубровного з питань осмислення фортепіанного спадку А. Кос-Анатольського [81], дослідження О. Гуркової, присвячене розкриттю фортепіанної творчості І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ ст. [61].

У контексті дисертаційної проблематики пильну увагу привертають розвідки В. Клима – дослідника української радянської фортепіанної музики, в роботі якого уперше було висвітлено особливості циклу поліфонічних варіацій «Писанки» Л. Дичко [116],

Значне місце в дослідницькій царині посідають розвідки з питань жанрової поетики і стилістики фортепіанної творчості українських композиторів 2-ої половини ХХ ст. Духовні інтенції сучасних українських композиторів та їх мистецький доробок у фортепіанній сфері є центром пильної уваги А. Булкіна [25], О. Копелюка [131–136], О. Кріпак [150], Н. Рябухи [280-285], В. Кияновської [108].

Розкриття предмету дослідження, матеріал якого охоплює сферу художнього буття української фортепіанної музики в історичному просторі 2-ої половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст., детермінувало усвідомлення сучасного тлумачення звукового образу інструмента, представленого в роботах Н. Рябухи [280; 285], в яких підкреслюється наявність важливих для сучасної практики звукообразних концепцій.

Розгляд заявленої проблематики передбачає усвідомлення специфіки сучасної фортепіанної семіології, що досліджуються в історико-стильовому та теоретичному ракурсах у роботах Лу Цзін [186].

Осягнення фортепіанної поетики передбачає звернення до сучасних розробок питань структурно-композиційної організації, циклоутворення і жанрової специфіки фортепіанних творів. Ці питання розглянуті в роботі на основі вивчення напрацювань Д. Гульцової (з розгляду жанрової поетики фортепіанного етюдів в європейській музиці XIX – XX ст.) [58]; праці М. Ілечко, націленої на вияв особливостей української фортепіанної сюїти [93]; дослідження В. Тимофєєва, націленого на висвітлення жанрових особливостей фортепіанного концерту [322].

Значущими для дослідження є праця О. Тимошук, в якій фокусується увага на особливостях фортепіанних циклів для дітей у творчості українських композиторів [323]; положення дисертації та статей А. Булкіна, в яких становлено питання жанрової поетики фортепіанного дитячого альбому [24; 25]; теоретичний досвід вивчення генези та шляхів жанрової трансформації токати в українському фортепіанному мистецтві, сконцентрований у дисертації О. Бондаренко [21].

У ході музикознавчої розробки досліджуваної теми набувають значення теоретичні праці С. Салдан, що висвітлюють специфіку репрезентації жанрово-стильових моделей у фортепіанній творчості митців львівської композиторської школи XX ст. [289], а також праці Цао Шифунь, скеровані на розкриття моцартіанства як стильової парадигми фортепіанної творчості XIX-XX ст.) [344].

У контексті розгляду стильових процесів сутнісним є звернення до розвідки Н. Пастеляк Н., в якій розглянуто специфіку поємності як принципу художнього мислення, та розкрито характер його віддзеркалення в українській фортепіанній музиці 1-ї половини XX ст. [236]. Принцип поємності як наскрізний в музичній культурі Новітнього часу набуває особливого значення в мистецтві сьогодення.

Для розкриття феноменології фортепіанної творчості і виконавства, вияву видової природи останнього, важливими є положення ґрунтовних праць І. Польської, присвячені осмисленню жанрової специфіки і типології фортепіанного виконавства [252], жанрових властивостей фортепіанного дуету в системі фортепіанного ансамблю [253], та характеру репрезентації

фортепіанного і камерного ансамблю в музичній творчості, зокрема Фридерика Шопена [254].

Розумінню сутності музично-творчих процесів у фортепіанній царині, що презентує інструментальну, у тому числі камерно-інструментальну галузь, сприяє звернення до фундаментальних теоретико-культурологічних і мистецтвознавчих концепцій феномена камерного ансамблю, запроваджених І. Польською [252], а також розробок сфери камерно-інструментального мистецтва, здійснених А. Кравченко [142–147].

Для розбудови наукового апарату дослідження та здійснення музикознавчої аналітики фортепіанних творів Л. Дичко до дисертації було залучено значний корпус праць вітчизняних та зарубіжних дослідників з висвітлення загальних проблем музичного стилю, музичного жанру, музичної мови і музичної семантики, а також питань форми і змісту в музиці та їх специфіки у фортепіанному мистецтві.

Комплекс цих питань у сучасній музикології порушують Н. Беліченко [11], О. Бондаренко [21], А. Івко [91], В. Іонов [95], О. Коменда [124; 125], О. Катрич [103; 104], О. Козаренко [121-123], О. Котляревська [138], О. Лігус [160], М. Ілечко [94], Л. Кияновська [110], В. Москаленко [209], Я. Олексів [228], І. Пясковський [260; 261], Н. Ревенко [262], І. Романюк [272], Б. Сюта [317-319], В. Тимофєєв [322], О. Тимощук [323], О. Тиха [324], І. Тукова [327-328], О. Фрайт [335], А. Хотюн [342], А. Чубак [360], С. Шип [367-369], І. Юдкін-Ріпун [376; 377], J. Nerokoski [397], K. Lipka [405], L. Meyer [410].

Виняткову роль у розкритті фортепіанної творчості композиторки слугують теоретико-методологічні концепти загальної проблеми стилю і жанру, розроблені у вітчизняній та зарубіжній музикології на різних історичних етапах. Сучасні концепти стилю, стильової проблематики, розглянутої у зв'язку з питаннями жанру, презентовані в низці праць таких авторів, як В. Іонов [95], О. Катрич [103; 104], І. Коханик [139-141], О. Кужелева [151], О. Лігус [160; 161], В. Москаленко [208], Б.Сюта [319], С. Шип [369], М. Оболенська [226], І. Тукова [327; 328]

Вагоме теоретичне підґрунтя в осмисленні поетики фортепіанної творчості, усвідомленні авторського стилю Л. Дичко склали дослідження проблем музичної фактури, зокрема фортепіанної, які здійснили О. Бурська [26], Г. Виноградов [35], О. Гнатишин [47], Г. Ігнатченко [92], І. Денисенко [67], В. Москаленко [209], Т. Омельченко [230], І. Цурканенко [347], М. Чернявська [357], А. Черноіваненко [353; 354], С. Школяренко [370], Ян Цзін [380] та ін.

Суттєве значення для пропонованого дослідження має розвідка Н. Ревенко «Принципи роботи над фортепіанною фактурою в процесі інтерпретації творів сучасних українських композиторів», яка націлює на розуміння специфіки прочитання фактурного комплексу фортепіанної музики [264].

З метою формування концептуальних підвалин дисертації щодо розкриття смислоутворюючих чинників поетики фортепіанної творчості Л. Дичко суттєво важливим вважаємо звернення до сучасної експлікації питань музичного мислення, передусім композиторського, дослідження властивостей якого складає вагому частку теоретичної музикології.

Проблемі музичного мислення присвячені масштабні розробки та окремі публікації вчених різних поколінь та науково-теоретичних шкіл. Феномен художнього мислення осягнутий у різних дискурсах, зокрема психології мистецтва, музичній психології (з акцентом на виявленні креативних складових) осягається в дослідженнях О. Гнатишин [46], В. Москаленка [208], О. Самойленко [294], І. Пясковського [261], Д. Малого [201] та ін.

Розглядаючи феномен композиторського мислення на художньому матеріалі, що віддзеркалює «специфіку індивідуального творчого досвіду представників музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.» [201, с. 4], Д. Малий пропонує авторську дефініцію категорії «композиторське мислення». Відштовхуючись від розуміння музичного мислення як багаторівневого процесу, складові механізми якого зумовлюють утворення й оперування «компонентами музичного мови-мовлення», дослідник пропонує визначення композиторського мислення – в широкому сенсі – «діяльності

свідомості, що являє собою багаторівневу та багатокомпонентну систему». Конкретизуючи надану дефініцію, Д. Малий характеризує композиторське мислення як «...інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухацької оцінки) і який включає в себе множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом» [201, с.8].

Важливим вектором для формування концепції роботи є музикологічні дослідження феномена композитора, композиторської особистості та індивідуальності, а також феноменології композиторської творчості, презентовані в українській музикології у різножанрових роботах І. Драч [76], М. Калашник [99; 100], Н. Савицької [286], В. Степурка [314] О. Коменди [126], І. Коновалової [127; 129]; Т. Кумеди [152; 153], І. Тукової [326], А. Чубак [360], Л. Шаповалової [362].

Суттєве підґрунтя роботи складають концептуальні положення досліджень явища музичної інтерпретації – композиторської та виконавської, презентовані в працях Р. Каширцева [105; 106], О. Маркової [204], В. Москаленка [208], Ю. Ніколаєвської [224]. Значний роль у цьому контексті відіграють праці, націлені на обґрунтування сутності і специфіки жанрів обробки [131] і транскрипції, висвітлені в проблемному полі інтерпретації та художнього перекладу в музичній творчості. Звернення до наукових розробок цих питань [23; 305] сприяло усвідомленню характеру художнього переосмислення першоджерел та створення на їх інтонаційнійно-семантичній основі нових тембрових версій у творчості Л. Дичко.

Для аргументації вихідних положень дисертації важливими стали праці, в яких порушені питання сучасного стилеутворення, тембрової організації звукопошукових тенденцій, зокрема сонористичних, осмислено специфіку композиторських технік, новітньої музичної мови і типів мовлення. Ці аспекти представлені у дослідженні І Тукової, що висвітлює звукопошукові тенденції у композиторській практиці 2-ої половини ХХ – початку ХХІ століття [326],

праці К. Майденберг-Тодорової, присвяченій висвітленню специфіки алеаторно-сонористичної композиції як інтерпретативному феномену в контексті сучасної музичної поетики [199].

Сонорно-колористичний чинник звученнєвої палітри в системі авторської мови і композиторському стилеутворенні розглядає в дисертаційному дослідженні та низці статей І. Годіна [48; 49]. Дослідниця вивчає сонорне інтонування як рівень художнього цілого та стилю, та розкриває специфіку застосування сонорно-сонористичних прийомів, впливових на процес стилеутворення, на матеріалі творчості сучасних українських композиторів К. Цепколенко, В. Рунчака та ін. [49]. Важливим є здійснення типологізації модусів сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів [48].

Осмилення фортепіанної творчості Л. Дичко, що спирається на принципи сучасної звукоорганізації та техніки письма, детермінувало задіяння в дисертації праці А. Сташевського, присвяченій висвітленню кластерної техніки у сучасній музиці українських композиторів [308].

Важливу роль у формуванні теоретичного фундаменту дисертації відіграють праці з проблем програмності в музиці та втіленні її принципів в українській фортепіанній музиці. Опорою у висвітленні цих питань слугують дослідження О. Фрайт [335; 336], дисертаційне дослідження Н. Пастеляк, предметом якого є поємність в українській фортепіанній музиці 1-ої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення [236]. Усвідомленню специфіки музичної програмності слугують праці зарубіжних дослідників, зокрема J. Herokoski [397], J. Kregor [399], K. Lipka [405].

Поетологічна концептуалізація фортепіанної сфери творчості Л. Дичко скеровує опору на джелела з осягнення питань стильових процесів і тенденцій в українському музичному мистецтві сучасної доби.

Дослідження стильової проблематики, з акцентуацією постмодерної специфіки, інтертекстуальності в сучасному музикознавчому просторі

демонструють праці Боднарчук Т. [22], В. Дорофєєвої [74], Л. Сидоренко [304], Є. Харченко [338; 339], Б. Сюті [319], L. Meyer [410] та ін.

Так, особливості формування сучасного музичного-стильового простору на прикладі творчості українських композиторів вивчає В. Дорофєєва [74]. Розумінню постмодерністської парадигми та зумовлених нею тенденцій слугує опора на положення дисертації Боднарчук Т. [22]. Важливою у цьому сенсі постає дослідження Л. Сидоренко з аргументації ролі неостильових векторів (неоромантизму та неофольклоризму) в українському мистецтві постмодерну [304].

Розкриттю специфіки проявів інтертекстуальності в українській музиці ХХ ст. слугують роботи Є. Харченко [338; 339] та Б. Сюті, у дослідженні якого також акцентується питання репрезентації стилю і форми в українському музичному мистецтві постмодернізму [319].

Усвідомленню стильової картини української музики ХХ ст., важливої для розуміння сучасних процесів, сприяють праці О. Зинькевич [88; 89], розвідки О. Кушнірук, присвячені осягненню проявів імпрессионізму в українській музиці [154]. а також дослідження О. Лігус, скеровані на виявлення жанрово-стильової динаміки і тенденцій неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ ст. [159], [162].

Дослідницький вектор дисертації передбачає концентрацію уваги на проблематиці виконавського музикознавства та кореляції композиторської та виконавської царин. У зв'язку з цим, важливими вбачається опора на теоретичні положення розвідок В. Сумарокової – «Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства» [316], О. Маркової – «Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики» [103], праці О. Катрич [103; 104], які поглиблюють розробку цієї проблемної сфери.

Питання виконавського мислення, виконавського стилю та виконавської інтерпретації у фортепіанній сфері знаходять віддзеркалення у монографії Н. Кашкадамової [107], статті О. Перепелиці «Актуальні жанрово-стильові

тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Рунчака, В. Сильвестрова, К. Цепколенко» [245] та ін. працях, залучення яких до науково-теоретичного апарату дисертації уможливило розуміння виконавсько-стильових процесів у сучасному мистецтві та особливостей концертного відтворення фортепіанних творів Л. Дичко.

Сутнісним чинником порозуміння концептуальних засад композиторської творчості та індивідуального стилю Л. Дичко, підґрунтям усвідомлення сутності її композиторської поетики, напряму авторських пошуків, жанрових пріоритетів, художніх закономірностей музичних творів слугують вербалізовані, проартикульовані композиторкою позиції стосовно власної творчості, виражені через слово (усне та письмове).

Серед таких форм – авторські ремарки, програмні назви, автокоментарі та розгорнуті висловлювання – різні форми автодескрипції, авторецепції, авторефлексії, які уможливають через авторське слово – Логос митця розкрити творчий задум, проникнути у різні стадії індивідуального творчого процесу, усвідомити сенс музичних концепцій, імпульсів, асоціацій та особливості їх конкретного музично-мовного вирішення.

Автокоментарійні композиторські висловлювання – репрезентації «вербального авторського дискурсу» [130], пов'язані з роз'ясненням, уточненням творчих інтенцій, технологій тощо можуть розглядатися як немuzичний вираз авторської поетики Л. Дичко, що опосередковано віддзеркалює її музичну іпостась.

Важливу інформацію щодо вияву проявів синестезії в авторській творчості Лесі Дичко містять опубліковані бесіди та інтерв'ю з композиторкою, її коментарі та висловлювання. З цих найдостовірніших джерел особистісного походження, взірців «живого» слова великої майстрині музики стають відомими цікаві автобіографічні факти, та відкривається її світоглядна система, панорама творчих прагнень, уявлень, мрій та сподівань, розмаїття інтелектуально-художніх інтересів, захоплень та мистецьких уподобань, що

визначають концептосферу її творчості, зумовлюють магію її музики та виявляють властивості її поезики.

У низці зафіксованих свідчень слова композиторки виокремлюється масштабна публікація Г. Луніної «Композитор – маленька планета», в якій презентовано інтерв'ю музикознавиці з видатними особистостями української музичної культури, серед корифеїв якої – Леся Дичко. Крізь призму розгорнутих діалогів розкривається магія особистості української авторки, її художній світ, духовно-світоглядні засади й естетика творчості. Музиколог характеризує творчу особистість Л. Дичко у цій роботі метафорично, в синонімічній єдності з її найвідомішим твором – «Червоною калиною», який у національній культурній свідомості виступає як «знак авторства, знак творчості, знак часу...» [190, с. 283].

У ході змістово насиченої комунікації з авторкою поглиблюється уява про художні засади й горизонти її творчості, систему притаманних їй мистецьких взаємоперетинів. У бесідах «від першої особи» розкривається специфіка особливого світобачення явищ у звукових, кольорових й архітектурних образах. Найхвилюючими явищами, що надихають її у власній життєтворчості та надають імпульс до інтонаційного відтворення в музичній сфері авторської самореалізації Л. Дичко вважає природу, а також живопис і архітектуру. При цьому, живопис та архітектуру Л. Дичко розглядає серед своїх найзначніших пріоритетів та усвідомлює як форму власної творчості. Авторка називає музику першою цариною своєї творчості, живописно-архітектурну сферу – другою [190, с. 299].

Споглядання монументальності форм, відчуття простору та об'єму архітектурних шедеврів, що усвідомлюються Л. Дичко як живі організми, екстраполюється на музичну царину, викликає асоціації з певною музичною формою-схемою, інтонаційністю, віддзеркалюється в авторській свідомості в кольоровій семантиці і тональному забарвленні (відповідно індивідуальному кольоровому баченню звукової палітри).

Вербалізуючи своєрідність художнього відчуття візуалізованих фольклорних мотивів і образів під час розгорнутої бесіди з музикологом Г. Луніною, авторка звертає увагу на тотожність, в її розумінні, ознак музичної композиції художньому оздобленню традиційних українських писанок, рушників. У співвідношенні вибагливих візерунків, пульсуючих ліній та барвистих кольорів останніх вона вбачає вищу гармонію, уособлення естетики краси, що уподібнюються художній структурі й ритмічній гнучкості народного мелосу [190, с. 288].

Висловлювання Л. Дичко засвідчують наявність в системи її інтегративного творчого мислення кореляцій «між образами й музикою, фарбами і тональностями, відтінками й інтервалами» [190, с. 289].

Накопичений музикологією досвід теоретичного осягнення актуальної для дисертації проблематики, важливої для розуміння сучасної творчості і виконавства у фортепіанній сфері, та окресленої за декількома тематичними векторами, складає підґрунтя до комплексного вирішення кола проблем, значущих для розкриття сутності і специфіки фортепіанної сфери творчості Л. Дичко, що нині є маловивченою, постає лише контурно окресленою та повною мірою музикологічним знанням не розробленою.

Висновки до розділу I

Контекст концептуалізації, обраний в дисертації, детермінував необхідність звернення до теоретичних джерел за декількома проблемно-тематичними напрямками, які охоплюють різні грані художнього самовираження Лесі Дичко. Провідними лініями вивчення творчості мисткині є художньо-світоглядна; індивідуально-стильова: жанрово-семантична; інтермедіальна.

Множинні вектори теоретичного осягнення художнього доробку Лесі Василівни Дичко резонують багатогранності напрямів волевиявлення самої

авторки, спонукаючи дослідників до відкриття нових горизонтів наукового осягнення феноменології творчості та універсума її авторської особистості.

Смислова багатогранність композиторської творчості Лесі Дичко, що віддзеркалює широту художніх орієнтирів і духовних прагнень, ґрунтується на ментальних засадах і архетипах національної культури, спирається на сакральні глибини і традиції європейського музичного професіоналізму, охоплює широке коло образно-тематичних сфер і мистецько-мовних кодів детермінували в контексті розкриття теми дисертації залучення наукової літератури з різноаспектної проблематики.

Огляд теоретичних праць за різними напрямками музикознавчої аналітики унаочнив масштабність, тематичну різновекторність та інтенсивність розробки наукової проблематики, що резонує сучасним методологічним настановам та мистецько-культурним інтенціям до усебічного охоплення та теоретичної експлікації художніх явищ.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій засвідчує, що творчість Л. Дичко знаходиться в епіцентрі музикознавчої уваги, є константно значущою, гостро актуальною та відкритою темою, яка привертає наукову думку своєю художньою багатогранністю. Цей факт засвідчує інтенсифікація теоретичної активності й розширення кола авторів, які апелюють до феномену авторської індивідуальності мисткині.

На підставі вивчення корпусу науково-теоретичних джерел констатовано, що в дискурсі сучасного музикології авторський доробок Лесі Дичко осягається в різних ракурсах і проблемних аспектах. В дослідницькому полі сформувався стійке уявлення про універсалізм творчої особистості Лесі Дичко та культуротворчу скерованість її творчої діяльності. Дослідження науковців розкривають різні грані авторської репрезентації української композиторки, висвітлюють синестезійні аспекти її художнього мислення й інтермедіальні прояви у творчості, розкривають жанрово-стильові домінанти і національно-ментальні маркери її музики. Магістральним вектором теоретичної рефлексії творчості Л. Дичко є хорова сфера – домінуюча царина художнього

самовираження композиторки, масштабно узагальнена в українській музикології.

Попри освоєність творчості Л. Дичко в музикознавчому дискурсі та наявність значного корпусу теоретичних розвідок, малодослідженою залишається фортепіанна сфера вияву композиторської індивідуальності української авторки. Цінні положення і висновки, сконцентровані в дисертації і статтях М. Рудик, а також в окремих розвідках Р. Гавалюк, В. Клиш, У. Молочко, Л. Тарапати-Більченко, присвячених вивченню локальних аспектів фортепіанного доробку мисткині, не охоплюють увесь комплекс проблем, пов'язаних зі світом фортепіанної музики Лесі Дичко, та лише частково заповнюють наукову лакуну щодо її осмислення.

В дискурсі музикології фортепіанна творчість Лесі Дичко як художній феномен ще не стала предметом спеціального і цілісного дослідження. У науковій сфері ще не піднімалося питання осягнення фортепіанної музики в ракурсі її поетики. Теоретична невизначеність питань сутності і специфіки фортепіанної творчості Л. Дичко, відсутність розгляду її поетики та розкриття аксіологічної ролі в культурному континуумі українського мистецтва сучасності спонукає до концептуалізації цього проблемного поля.

Наявні дослідження формують підвалини щодо комплексного осягнення фортепіанної творчості як малорозробленої наукою сфери музики Лесі Дичко, що концентрує в собі інноваційні аспекти, особливості мислення композиторки й виявляє семантичні зв'язки з іншими царинами авторського волевиявлення. Образно-тематичні, програмні, смислоутворювальні, стиле- та жанровутворювальні чинники, мовно-лексичні і фактурні аспекти фортепіанної творчості Лесі Дичко актуалізують вивчення її поетики.

Вивченню саме цього і суміжних з ним проблемних питань, пов'язаних зі світом фортепіанних опусів української композиторки, присвячуються наступні розділи пропонованого дослідження.

РОЗДІЛ II

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

2.1. Рефлексії категорії поезики в дискурсах гуманітаристики та мистецтвознавства

У контексті складних художньо-трансформаційних процесів сучасності композиторська творчість Л. Дичко демонструє інтегративні інтенції, інтертекстуальні властивості, перетини з різними мистецькими сферами, фольклорним і сакральним досвідом та потребує осягнення явищ в аспекті їх поезики, розгляду їх специфіки в контексті поетології.

З метою розкриття дисертаційної проблематики та розгортання методологічних положень роботи, звернемося до дефініції важливих понять, здійснимо їх термінологічну дескрипцію та сформуємо поняттєво-категоріальну систему дослідження.

Логіка пропонованого дослідження потребує розкриття змісту концептотворної для дисертації категорії поезики та визначення семантики терміну «поезика», розкриття специфіки його конотацій в гуманітаристиці, а також особливостей трактування і характеру функціонування в музикології. Обраний дослідницький вектор детермінує необхідність розкриття рівнів теоретичної рефлексії та контекстів концептуалізації поетологічної проблематики в дискурсі українського музикознавства, а також експлікації концепту «музична поезика», важливого для визначення поезики фортепіанної творчості Л. Дичко.

Культурно-трансформаційні процеси сучасності, що зумовлюють універсалізацію художнього простору й впливають на музичну творчість, відкриту до міжвидових перетинів, композиційних та стилістичних інновацій, проблематизують перегляд стратегій мистецтвознавчої рефлексії та розширення тезаурусу музикології на засадах інтердисциплінарності. Утворена

ситуація детермінує залучення до музикознавчої сфери категорій, понять і концептів із суміжних царин гуманітаристики (філософії, культурології, психології, етнології, філології, лінгвістики тощо) та інспірує подальшу їх інтеграцію в мистецтвознавчий методологічний контекст для експлікації художніх феноменів та виявлення їх імпліцитних смислів.

Музикологія в своїх дослідницьких пошуках неодноразово ставила питання розширення методологічних горизонтів та категоріально-термінологічного тезаурусу з опорою на комплекс дискурсів гуманітаристики. Доцільність збагачення наукового апарату музикології в сучасних умовах детермінована багатьма чинниками, зокрема необхідністю розширення стратегій аналітики інтонаційних явищ, вияву художнього сенсу, структури і значень музично-авторських послань та специфіки їх виконавського «донесення», розкриття імпліцитних смислів і символіки музичної мови. З іншого боку – потребою в експлікації екстрамузичних чинників, вербально-знакових систем, ін. художньо-текстових утворень (візуальності, просторовості, прихованої сюжетності), які, знаходячись за межами іманентного матеріалу даного мистецького виду творчості, певним чином проявляються в текстовому шарі, слугуючи показниками різних художніх мов, інтертекстуальності, здатності до трансляції різних образно-сміслових планів.

З огляду на утворену ситуацію, модернізація понятійної системи та нові аналітичні можливості в науці про музику відкриваються завдяки уведенню в її когнітивний контекст понять і категорій з інших царин гуманітарного знання, які отримали статус культурних універсалій. До останніх належить «поетика» (грецьк. *ποιητική, ποιησις poietike* – творчість, майстерність і техніка творення, мистецтво поетичне) – одне з найдавніших, історично усталених та стійких понять, сформованих у контексті становлення естетичної думки, та стверджених в літературознавстві [256], [2] [4] [5]. Віддзеркалюючи смисловий зв'язок з інтелектуальними пошуками у сфері теорії творчості попередніх епох, це поняття, поступово, через розширення своєї семантики, набуло значення в різних царинах гуманітаристики, зокрема мистецтвознавстві.

Опора на історично детерміноване поняття «поетика», пов'язану з ним теорію, системно розроблену в літературознавчій царині та естетичній думці, й розвинену в еволюційній динаміці культури до масштабів метатеорії творчості (поетології), відкриває в сучасних умовах поліпарадигмальності значні перспективи щодо поглиблення міждисциплінарного діалогу та збагачення термінології музикологічного знання [45], [97], [247].

Термін «поетика» сходить до ментальних глибин історії європейської духовної культури, віддзеркалює смисловий зв'язок з філософсько-естетичним досвідом Античного світу (передусім «Поетикою» Аристотеля) [5], Середньовіччя і Ренесансу, та інтелектуальними пошуками у сфері літературознавства, теорії творчості і філософії мистецтва, презентованими в культурному континуумі епох Нового і Новітнього часів [2], [4], [163], [256].

Тривала історія існування та багатогранність семантичного потенціалу зумовили широкий дослідницький інтерес до осягнення сутності терміну «поетика» та появу множинності його трактувань.

Поняття «поетика» охоплює широке коло проблематики, адже перманентно пов'язане з літературно-поетичною творчістю та відповідною науковою дисципліною (літературознавством), що історично мала змістовні перетини зі сферами естетики, теорії мистецтва, теорії літератури і поезії, які детермінують її конститутивні принципи, онтологічно-смислові основи та концептуально-методологічні засади розгляду.

Троїчна характеристика поняття «поетика» запропонована у Літературознавчій енциклопедії. За цим інформаційним джерелом поетика розглядається, як: 1) царина літератури, що осягає структуру словесного мистецтва в його конститутивних та історичних закономірностях; 2) розділ науки про літературу, в якому виявляється архітектоніка творів, сукупність прийомів поетичної творчості та засоби її аналітики; 3) феноменологія художніх принципів, засобів виразності, властивих творчості конкретного митця або стильовому напрямку [256, с. 233].

Оксфордський словник пропонує дворівневу конотацію визначення поняття «поетика», що позиціонується, з одного боку, як теорія літератури, комплексне вчення про поетичну творчість; з іншого – як поетична манера, притаманна певному літературному напрямку, автору [390].

У словниково-довідникових джерелах панують переважно три історично та логічно взаємопов'язані тлумачення даного поняття, згідно яким поетика розуміється як: цілісний комплекс настанов побудови літературних творів; літературно-художня система (автора, певної епохи, літературного жанру тощо); розділ науки про літературу. У контексті розгляду питань поетики, з цим поняттям також виокремлюють мовну стилістику [163], [256]

За визначенням, наданим у літературознавчому словнику-довіднику, слово «поетика», у загальному значенні, вживається як літературознавчий термін, що вказує на сумарне єднання в цілісну систему композиційні та виражальні засоби (акустичні, мовні, образні) та способи їхньої взаємодії, або конкретні «сегменти» (композиція, поетичне мовлення)» [163, с. 557–558], що вирізняють певні стильові риси, мистецько-художні напрями, творчі школи та закономірності їхнього розвитку. Її мета вбачається у дослідженні та реконструюванні «образу світу», «образу автора» [224].

До низки суттєво важливих термінів, що мають спільне коріння, виявляють етимологічну і смислову спорідненість зі словом «поетика», утворюючи своєрідне семантичне коло, слід віднести також поняття «поезія» (грец. *poiesis* – творчість), а також «поема» (грец. *poieta* – твір), що мають самостійне художньо-смислове і жанрове значення та надшироку репрезентацію у духовній культурі та мистецькій традиції. Виходячи з етимології та історико-генетичного походження цих принципово важливих понять та явищ, вони складають особливу семантичну дуальність: «творчість» – «твір» [163].

У літературознавчому словнику-довіднику наголошується на вживанні терміну «поетика» для «позначення сукупності художньо-естетичних та стилістичних засобів, певного художнього явища, творчої школи, стильової

тенденції чи напрямку, твору, типу поетичного мовлення; ототожнюється зі стилістикою поетичного мовлення» [163, с. 542].

Етимологічну та семантичну спорідненість зі словом поетика виявляє комплекс похідних від нього понять: «поетичне», «поетичність», «поетизм», «поетизація», що є складовими поетологічного вчення, та широко використовуються в сучасній літературно-мистецькій сфері, набуваючи смислового збагачення у розповсюджених у художньому просторі поняттєвих словосполученнях: «поетичне мислення», «поетичне бачення», «поетична образність», «поетичне чуття», «поетичне світовідчуття», «поетичне мовлення», «поетичне висловлювання». Зазначеними вираженнями характеризують сферу творчості, що має безпосереднє відношення власне до сфери поезії (або іншої художньої царини), та світу особистостей, які її уособлюють або виявляють до неї схильність, оскільки наділені особливим поетичним даром і поетичним відчуттям [163].

З іншого боку, ці термінологічні словосполучення у випадку непрямого відношення до царини поезії, носять метафоричний характер та використовуються з метою підкреслення особливого типу художнього бачення/світовідчуття творчої особистості (як «поетичної особистості»), володіючої вираженим художньо-образним типом мислення, схильністю до поетизації буття та здатності до художньої рефлексії, що передбачає специфічне вираження у різних творчо-діяльнісних, передусім мистецьких сферах [163].

Поетичність, що є одним з базових понять теорії поетики, має різні конотації. У лінгвістиці диференціюють два підходи до визначення поняття «поетичності», зокрема структурний (осмислює поетичність як текстову структуру) та функціональний (увідомлює поетичність як текстову функцію або спосіб комунікації [44, с. 6]

Особливе значення у контексті дисертаційної роботи має звернення до поняття «поетизм», що є складовою поетології, уособлює стиль поетичного (художнього) мислення, набуває естетичного змісту у зв'язку із надчуттєвістю

та неординарністю сприйняття образів світу, картин буття, особливістю світовідчуття та світорозуміння, що викликають сильні емоційні пориви і стани (через глибокі душевні переживання, настрої сприйняття явищ природи, національних образів, їх символізацію, посилення властивого їм зображально-виражального потенціалу), схильністю особистості до специфічного враження, що зумовлює особливе духовне та емоційно-пафосне піднесення, експресію почуттів, впливає на створення незвичайної атмосфери (романтичної) тощо [163].

В українській культурі з феноменом поетизму пов'язують художнє відтворення певних природних явищ, предметів, які у національній традиції мають певне уособлення, набувають символічного змісту (калина, терен, рушник, писанка, гільце тощо), стають фольклорними образами (передусім пісенної лирики), єднаючи музичні та поетичні образи в єдину цілісність.

Семантико-термінологічний комплекс концептуально важливих для даного дослідження понять, сфокусованих навколо центральної категорії, – «поетика» – включає поряд з іншими, термін «поетизація» (грец. *poiesis* – творчість), що усвідомлюється як «здатність уявляти, зображати дійсність художньо-поетичними засобами з особливим піднесенням та ідеалізацією», «оспівувати» її красу [256, с. 233].

Залучення цього важливого поняття до дослідницького інструментарію дисертації детермінується його виключним значенням для усвідомлення поетики творчості Л. Дичко внаслідок наявності сутнісних характеристик, що співвідносяться з органічними рисами української національної ментальності (розкритої у працях В. Антоновича, В. Костомарова та літературній царині творчості Т. Шевченка та ін. діячів) [75]. Ці риси пов'язані передусім з проявами кордоцентризму, ліричним типом світосприйняття, а також аксіологічними установками української нації, прагненням естетизувати, образно осмислити й символізувати дійсність, що яскраво відбиває творчість Л. Дичко, опорою якої слугує інтонаційне розмаїття народнопісенних взірців [83], виразність і пластичність фольклорного мелосу, який виявляє національну

своєрідність і є музично-ментальним уособленням етичних та естетичних ідеалів української нації [69].

В історичному аспекті термін «поетика», що набув поширення в європейській культурі, починаючи з доби Античності («Поетика» Аристотеля, «Про поетичне мистецтво, або Послання Пізонам» Горація та ін.) [97], та зазнав змістового оновлення у ході тривалої еволюції художньої літератури протягом декількох історичних епох, сягаючи сьогодення. На різних хронологічних етапах розвитку культури поетику експлікували, як вчення про літературу (доба Античності), розглядали у контексті провідних ідей, сформованих в естетичній свідомості Середньовіччя й Відродження, Нового часу, позиціонували як специфічну форму творів (Скалігер, Н. Буало, Е. Тезауро), тлумачили у зв'язку із розглядом мистецтва з філософсько-естетичних позицій (Г.В.Ф. Гегель, Ф. та С. Шлегелі), інтепретували в проблемному полі мовознавства (О. Потебня), пояснювали у контексті настанов постромантизму (поетика символізму межі ХІХ – ХХ ст), авангардизму (поетика структуралізму ХХ ст.) та постмодернізму (поетика кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) тощо [97], [256].

У літературознавчій сфері поетику позиціонують як науку про форми і принципи словесної художньої творчості та визначають в індивідуальному вимірі (поетика певного автора), або експлікують більш узагальнено (поетика творчої школи, жанру, історичного стилю, національної традиції) [97]. У зв'язку з цим, виокремлюють стильову поетику (романтизму, експресіонізму тощо), жанрову поетику, авторську поетику та ін.

У дискурсі літературознавства диференціюють теоретичну (синхронічну) та історичну (діахронічну) поетику, виявляють макро- і мікропоетику. Згідно з цим, домінування процесів еволюції літературно-художньої творчості пов'язують із концептосферою історичної поетики, що скерована на досягнення розвитку виразових засобів та їх систем, які складаються у певні класи, множини творів, жанри та їх різновиди [97], [256].

У теоретичному (синхронічному) аспекті експлікації, що сходять до історично детермінованої традиції розуміння поетики в античних трактатах

Аристотеля [5] – ініціатора та засновника парадигмальних засад цього знання, йдеться про науку, що теоретично осмислює поетичну сферу діяльності, її генезис, смислотворні механізми, сутність і специфіку, осягає форми репрезентації та її функції вербальної сфери художньої творчості. Розглянута в теоретичному сенсі, поетика формує критерії і принципи аналітики літературно-поетичних феноменів, текстів, націлює на осмислення їх художньої сутності, ціннісного змісту, оригінальності та новаторства, виявляє перетини з традицією, а також корелює із духовно-аксіологічними маркерами певної історико-культурної доби [163], [256].

Виходячи зі специфіки розуміння поетики, що сформувалося в системі естетико-теоретичних уявлень доби Античності, поетика як категорія і комплексна наука, усвідомлювалась тривалий час поліфункційно, оскільки розвивалась одночасно з іншими гуманітарними сферами (естетикою, теорією мистецтва, теорією літератури) і трактувалась як практичне керівництво до створення поетичних вірців (на що вказують тогочасні назви та змістовне наповнення трактатів видатних мислителів (Аристотеля, Горація, Платона). Водночас, поетика з часів Давньої Греції пов'язувалась також зі сферою літературної критики [256].

Загальнотеоретичний аспект експлікації категоріального змісту поетики на макрорівні пов'язують з осягненням царини літератури як системної цілісності, сфери знання, що охоплює питання її екзистенції, а також конкретні аспекти композиції, драматургії, стилю, жанру, мови тощо. У мікрмасштабах, у проблемному колі поетики розглядають мовнохудожні особливості, їх виразовий потенціал, композиційні елементи та архітектонічно-формотворчі засоби конкретних творів [119].

У зв'язку з національною специфікою розгортання літературно-художніх процесів та буття літературно-поетичних феноменів, пов'язаних з особливою тематикою та образністю, жанровою системою репрезентації певної етнонаціональної традиції, сформованою протягом багатовікового існування, особливостями її мови і мовлення, канонами поетичної організації, що

складають національну або етнорегіональну своєрідність, виокремлюють національну поетику [224].

В системі гуманітарного знання XIX – XX ст. категоріальний зміст і концептуальне поле поетики, збагачене філософським досвідом, суттєво перакцентується, отримує низку нових значень та осмислюється в більш широкому змістовному контексті, зокрема, як царина естетики, літературознавства, а також філології і мовознавства. На цей факт вказують дослідницькі позиції видатного німецького мислителя О. Гумбольда та вітчизняного вченого О. Потебні – значимих презентантів філософії мови, котрі поєднували дослідження літератури і поезії з науковим вивченням найважливіших у культурі питань – мови і мовлення. Так, О. Потебня, вивчаючи проблеми поетичного мислення, шляхом аналогій між художнім твором і словом, розглядав його як різновид аперцепції (образами) [257], [163], [256].

Сформовані у філософії О. Гумбольда «уявлення про духовної культуру як визначальну силу соціального соціального розвитку, та індивідуальності як передумови ... існування» [80] набули подальшого розвитку і є нині актуальними.

Смислова багатогранність та відкритість поетики до сучасних настанов філософії, креативістики, нейроестетики, когнітивізму, зумовили індивідуалізацію підходів до її вивчення, спричинили розбіжність конотацій й розширення контекстів концептуалізації. В умовах постсучасності спостерігається зростання інтересу наукової думки до поетологічного вчення, та рефлексії його центральної категорії, що постає дослідницькою «призмою» осягнення художніх (літературно-мистецьких, зокрема музичних) та позахудожніх явищ і сфер комунікації (реклами тощо) [45].

Широту коннотації поняття «поетика» та аргументацію пов'язаного з ним спектру значень в українській літературознавчій думці ілюструють численні розвідки, діапазон охоплення проблематики в яких простягається від самого терміну та окреслення термінологічної парадигми цього поняття (Л.

Айзенбарт [2], Г. Клочек [118], В. Хархун [340] та ін.), висвітлення дефінітивних розбіжностей у літературознавчих методологіях ХХ ст. (В. Хархун) [340] до розкриття смислу однойменної категорії (М. Ласло-Куцюк) [155] та визначення сутності поетики як системи (М. Кодак) [120].

На сучасному етапі поняття і концепт «поетика» дефініюються в широкому і вузькому значеннях, розглядається в синхронному і діахронному аспектах, в історичній динаміці змінюваності його змістових домінант (від Античності до сьогодення). Важливими для науки виявляються, як ретроспективні рефлексії категорії поетики, так і розуміння її специфіки в постмодерних умовах (Б. Мейлер); з позиції когнітивізму (Л. Глівінська); на перетинах із психологією (Г. Клочек), семіотикою, герменевтикою та феноменологією. Значущими виявляються експлікації сучасних розгалужень категорії поетики у зв'язку з появою нових літературних напрямів, зумовлених актуалізацією питань тексту, мови як семіотичної системи (структурна поетика, рецептивна поетика, когнітивна поетика, лінгвопоетика) [128].

Б. Мейлер, узагальнюючи свої спостереження щодо особливостей застосування терміну «поетика» в культурній ситуації постмодернізму, доходить висновку, що поява у зазначеному контексті «...нових формулювань демонструє великі труднощі, невіддільні від спроби точніше визначити параметри поетики» [206, с. 314].

Мистецтвознавчу розробку поетологічної проблематики, спрямовану на безпосередній вияв поетики певної сфери творчості, наповненої конкретно-видовим художнім сенсом і мовностилістичними якостями, здійснюють С. Ковпик [119], Р. Гром'як [57], М. Фока [332] та ін. Поетикальні аспекти представлені в словникових виданнях, зокрема праці відомого театрознавця Сорбонни П. Паві (перекладеної багатьма мовами, зокрема українською), що охоплює питання театральної поетики [231], а також словнику «Метамистецтво» С. Маценки [205], що висвітлює досвід термінотворення у мистецьких перетинах на межі літератури і музики.

У мистецтвознавчому дискурсі, у світлі розробки поетологічної проблематики заслуговує увагу монографія С. Ковпик, у якій розглянуто питання поетики української драматургії 1-ої половини ХХ ст. У ході дослідження авторка розкриває сутність низки важливих для концепції роботи понять: «мікропоетика» та «макропоетика», звертається до дефініцій «поетики компонування» та «поетики п'єси», які відіграють важливу роль у розкритті питань драматургії [119]. С. Ковпик здійснює осягнення змісту, сутності і структури поетики у генетико-еволюційному та теоретико-інтерпретаційному ракурсах, а також розглядає поетику п'єси як систему засобів і прийомів творення [119, с. 3].

Досвід поетики як науки, накопичений в ході історичного розвитку, що комплексно і всеохопно вивчає літературну сферу діяльності, її смислові рівні, інтелектуально-художні форми, методи, функції та певні алгоритми, макро- та мікромасштабні складові, а також індивідуальні та загальні (стильові та мовні) виміри, її скерованість на осягнення сутності і специфіки літературних явищ у їх системній цілісності, в синхронії та діахронії, світовому, національному та регіональному та ін. вимірах тощо, є принципово важливим та методологічно значущим для мистецько-художніх сфер, та сутнісним для застосування комплексної експлікації складних феноменів, концептів інтонаційних репрезентацій музичного мистецтва.

Слід зазначити, що на сучасному етапі мистецько-культурного розвитку, у зв'язку з розширенням погляду на змістовий обсяг сталих термінів, та їх узагальнене інтерпретування, поняття «поетика» та відповідну категорію відносять до будь якої сфери творчості, а не лише літературної, та екстраполюють напрацьований теоретичний досвід на дослідження різних художніх царин.

Теорія поетики, започаткована в європейській культурі Античної доби (Аристотель, Горацій та ін.), де за трактуванням художніх настанов, структурної і жанрової нормативності, зокрема в літературній сфері, прослідковувалась тенденція щодо філософсько-естетичних узагальнень, нині

належить і до структури мистецтвознавства, що акумулює досвід літературної поетики та естетичної методології [414]. Глибокі історичні зв'язки з багатовіковим досвідом минулого як своєрідною пам'яттю культури, змістовна ємність та універсалізм поняття «поетика», підтверджені життєздатністю на різних етапах культурного розвитку, сприяли його імплементації в мистецтвознавство з метою вияву принципів творення та усвідомлення сутності художніх явищ, наповнених конкретним образним змістом та виразовими засобами – маркерами художності в музичному, образотворчому та ін. видах мистецтва.

Низка спостережень і аналогій, важливих для порозуміння сутності та специфіки сучасного трактування категорії поетики у різних художніх царинах, у тому числі в музиці, міститься в низці статей [333; 334] та дисертаційному дослідженні М. Фоки, присвяченому питанням підтекстових смислів у літературно-художніх системах Сходу і Заходу [332]. М. Фока вбачає підтекст «одним з важливих системотворчих чинників, що генерує поетику авторського тексту, формує його смислово багатоплановість» [332, с. 25], та визначає як «прихований смисл, свідомо чи несвідомо вибудований автором» твору, а також відтворений реципієнтом (читачем, слухачем та ін.). Під поетикою підтексту розуміється «система художніх прийомів, котрі сприяють формуванню і вираженню другого (підтекстового, імпліцитного) смислового плану твору» [332, с. 162], декодування якого уможливлюється за умов виявлення наявних засобів створення підтексту самим автором, а також механізмів розуміння підтекстових смислів, їх «зчитування» адресатом [332, с. 162]. Автор вважає підтекстову глибину твору безкінечною й майже неосяжною та відмічає, що діалог, інспірований текстом, уможливлює не тільки розшифровку авторських смислів реципієнтом, але й прирощування ним власних [332].

Суттєвим у підході до тлумачення літературних засобів виявлення прихованих смислів у тексті вчений вважає застосування принципів рецептивної поетики, апелювання до її концептуально значущих понять:

актуалізації, конкретизації та візуалізації [332, с. 163]. Дане твердження базується на розумінні детермінованості кристалізації підтексту у свідомості реципієнта образним наповненням літературно-художніх творів, текст яких, будучи насиченим художньо-інформаційним об'єктом, може спричиняти різні уявлення (аудіальні, зорові тощо.). Процедура візуалізації і конкретизації у сприйнятті мистецьких творів (значуща для аналітики фортепіанних творів Л. Дичко, пов'язаних з образотворчими та архітектурними прообразами) скерована на «відтворення зорових образів під час сприймання художнього твору», уявлених «у кольорі та об'ємі». У цьому випадку конкретизація усвідомлюється як вираження власних уявлень, аллюзій і образних зісталень, фантазій, що викликані внаслідок емоційних вражень реципієнта в ході занурення у текст твору [332, с. 163].

М. Фока висновує «універсальну суть феномена підтексту», акцентуючи «визначальну роль імпліцитних смислів у творах мистецтва» [332, с. 174] попри специфічні засоби їх створення в різних видах. Автор дотримується позиції, що майстерно створений підтекст є маркером художності мистецького твору і «носієм коду його вічності» [332, с. 177].

Принципово важливою для концепції дисертації та розбудови її дослідницьких алгоритмів постає думка дослідника стосовно спільного знаменника мистецьких творів, зумовленого наявністю в їх художній структурі імпліцитних смислів, смислових нюансів, підтекстів, що закодовані в символічній образно-художній системі, архітектоніці, композиції, фактурі, колористиці, мові, певних художніх засобах і прийомах, технологіях письма (відповідно специфіці видів мистецтв), а також концентруються в не мистецьких явищах (авторських ремарках, коментарях, назвах творів, розгорнутих програмах і преамбулах та ін. знаках присутності автора), слугуючи цінним інформаційним джерелом пізнання і дієвим засобом вияву смислової цілісності твору [332, с. 177].

Узагальнення, зроблені в ході вивчення поетики підтексту, можуть бути екстрапольовані на сферу дослідження музичних явищ, та застосовані в якості в

теоретичко-методологічного підґрунтя дослідження поетики фортепіанної творчості Л. Дичко.

Отже, за період своєї термінологічної екзистенції та семантичної еволюції в культурі поетика як поняття, категрія та інтегративна науково-теоретична сфера, що посилила методологічний інструментарій та аналітичний простір гуманітаристики, зазнала множинності трактувань та сформувалась у цілісне теоретичне знання (поетологію), утворила складну систему з багаторівневою структурою.

У динаміці культурно-історичного смислорозгортання поетика збагачувала літературно-художню сферу, адже сформовані в її контексті ідеї віддзеркалювали стильові інтенції та змістовні маркери певних епох, та були безпосередньо пов'язані із системою їх світоглядних та філософсько-естетичних уявлень. За цих умов, у конструктивно-логічному аспекті, в поетології як науковій царині і системній цілісності диференціюють:

1) загальну/теоретичну поетику, що розглядає детермінанти і закономірності архітектоніки творів; 2) дескриптивну поетику, яка фокусує увагу на описі будову певних вірців; 3) історичну поетику, що охоплює питання історико-еволюційного розвитку поетичних засобів та на засадах принципів компаративістики окреслює риси художньо-поетичних систем (у тому числі різних культурних традицій) у пошуках віднайдення на їх основі критеріїв окреслення універсальних, всеохоплюючих закономірностей і властивостей свідомості і мислення [163].

Змістова широта та багатогранність категорії поетики та наукової царини, що ним позначена, і віддзеркалена у множинності поглядів, представлених у різних царинах гуманітаристики, сприяли його універсалізації з можливістю застосування в різних сферах, зокрема мистецькій. Дослідницький потенціал теорії поетики має суттєве значення для осягнення феноменів музики (творів, інтонаційних концепцій, принципів композиції, темпоральності тощо).

2.2. Концепт «музична поетика»: аспекти музикознавчої екплікації

У дискурсі музикології сформована власна традиція дефініювання поняття «поетика», визначення його категоріальної сутності та дослідження музичної творчості при опорі на досвід поетикальних досліджень. Інтенсифікація наукової розробки поетологічної проблематики та накопичення потужного дослідницького потенціалу в її вивченні характеризує музикознавчу думку. В українському науковому просторі питання музичної поетики в розмаїтті аспектів і ракурсів розгляду порушують Є. Ареф'єва, А. Булкін, І. Вавшко, Ван Сяююй, Ван Те, О. Волик, Д. Гульцова, О. Дей, Г. Джулай, Ду Вей, О. Зав'ялова, О. Кужелева, Н. Лукашенко, К. Манденберг-Тодорова, О. Михайлова, Нань Лю, Ю. Ніколаєвська, Пан Тінтіна, Л. Півторацька, А. Поліщук, Н. Рябуха, О. Самойленко, О. Стрильчук, У Цзінінь, Чень Сяо, М. Черкашина-Губаренко, Н. Швець, С. Щелканова, В. Яценко та ін.

Звернення музикознавців до категорії поетики, підходи до визначення її змісту та характер імплементації в простір осягнення музичної творчості, є свідченням розуміння науковцями виключної аксіологічної ролі і культурної значущості, і діалогічного зв'язку з пам'яттю культури.

У фокусі розгляду музикологів опиняються питання поетики композиторської (К. Манденберг-Тодорова, Пан Тінтін, О. Стрильчук) та виконавської (Нань Лю, Ю. Ніколаєвська) творчості, жанрів академічної (опера, вокальний цикл, хоровий цикл, симфонія, соната, етюд, дитячий альбом) та позаакадемічної музики (рок балада), пісенного фольклору (О. Дей). Не залишається поза увагою висвітлення поетика інструментальної музики, зокрема віолончельної (О. Зав'ялова) і фортепіанної (А. Булкін, Д. Гульцова, Ю. Карлієно-Ілюк, Н. Лукашенко, Н. Рябуха, О. Стрильчук та ін.).

Екстраполяція теоретико-методологічних засад поетології на сферу дослідження музичної творчості породжує концепт «музична поетика» (лат. *musica poetica*), кристалізація та еволюція якого складає епістемологічну традицію в історичній динаміці від Ренесансу до постсучасності [408].

В авторитетному англomовному виданні – Музичному лексиконі Гроува – пропонується лаконічне визначення, за яким поняття «музична поетика» розуміється як «творення музики (композиція) в єдності звучання, структури та значення твору» [389]. Дотичної думки дотримуються й інші західноєвропейські науковці (Н. Eggebrecht) [393].

Термінологічне словосполучення «музична поетика» (лат. *musica poetica*) вперше згадується в трактаті «Основи музики» (1533) Ніколауса Лістенія – видатного теоретика музики Відродження – найвагомішої історичної епохи, в межах якої викристалізувалася система основоположних для музичного мистецтва понять (автор, композитор, композиція, опус тощо), які засвідчили докорінний зворот у музичній свідомості [130, с. 40].

За тривалий період свого буття в континуумі художньої культури, термін «музична поетика» зазнав множинність характеристик та набув різних змістових акцентів. У музично-теоретичних трактатах Відродження (Н. Лістеніус), Нового (Burmeister J. [387; 388], Г. Вальтер, А. Кірхер, Й. Ліппіус, Й. Нуціус, Й. Маттезон, В. Принц, Й. Хербст) та Новітнього (І. Stravinsky [412], П. Булез та ін.) часів музична поетика пов'язувалась з проблемами музичної композиції, креації музичних творів та осмислювалась у комплексі розгляду музично-теоретичних питань [128], [408].

Як зауважує Лю Цін, у барокову добу концепт «поетика» «проекціюється у сфери нормативних принципів творчості, змістових горизонтів риторичних фігур та водночас емоційного впливу музичних стилів на реципієнта» [194, с. 17].

Імпульсом розгортання поетикальних досліджень у музикології Новітнього часу дослідниця вбачає інтенсивність літературознавчої розробки питань поетики, а також варіабельність трактування її специфіки, «суголосна індивідуалізації художнього світобачення» [194]. Принципову значущість в осмисленні поетологічної проблематики в музичному мистецтві модерної доби має досвід І. Стравінського, в системі теоретичних поглядів якого поетика усвідомлюється як «making in the field of music» – «роблення», творення

музики при опорі на засадничі змістоутворювальні категорії теорії музики та невідемні складові, зокрема звук, час тощо. Характерними рисами осягнення поетики І. Стравінським Лю Цін вбачає її співвіднесеність із філософсько-естетичною проблематикою, а також акцентуацію ролі духовного наповнення і натхнення «як вищої форми втілення духовності митця» [194, с. 17].

Уявлення про музичну поетику в добу постсучасності корелюють із розумінням її сенсу, сформованим в гуманітаристиці, та екстрапольованим на мистецтвознавчу сферу, а також фундуються на багатовіковий досвід її музично-теоретичного тлумачення, переусвідомлений відповідно культурним реаліям сьогодення. Апелювання до поетологічної проблематики в сучасній музикології зумовлюються інтенціями полідискурсного осягнення складних креативних процесів, музичних феноменів, різновидів творчості, творів, що потребують інтегральної експлікації, перетинів з літературною, філософсько-естетичною, культурологічною й ін. сферами та мистецькими царинами.

З огляду на генетичний зв'язок поетики з інтелектуальною традицією Античності та комплексом сучасних уявлень, у виразі «музична поетика» виявляється синкретизм властивостей внаслідок віддзеркалення перетинів науки і мистецтва, теорії і практики, суміщення художнього та позахудожнього, музичного і позамузичного первнів, смислових планів, міжмистецьких кореляцій (музики і літератури, музики і поезії, музики та архітектури тощо), а також більш широких семантико-діалогічних зв'язків.

На сучасному етапі музична поетика позиціонується одночасно як термінологічний вираз, концепт, категорія, дуальне поняття, семантика якого утворюється на перетині двох змістоутворювальних складових – поетики і музики. Амплітуда застосування цього словосполучення простягається від метафоричного, обмеженого фіксацією імені («поетика») в назві розвідок, до універсальї, інструмента аналітики, методологічної установки щодо розробки нових концептів, пов'язаних з проявами естетичного переживання, художнього мислення, процесами/результатами творення, а також питаннями композиції, музичної архітектоніки, стилю, жанру тощо.

Активність застосування категорії поетики в музикознавчому просторі у дослідженні феноменів музичної творчості, в тому числі в аспекті їх кореляцій з літературно-поетичною та іншими царинами, засвідчує низка наукових праць, доповідей, тією чи іншою мірою пов'язаних зі згаданим поняттям. У деяких з них термін «поетика» використовується в загальному плані, віддзеркалюється лише в назві, набуваючи метафоричний характер.

Як зауважує А. Поліщук, у досвіді мистецтвознавчої аналітики художніх явищ термін «поетика» дещо «втрачає своє первинне значення, іманентний сенс, «трансформуючись у метафори, зазнає переусвідомлення, пересемантизації, інших значень, «відповідних новому контексту їх застосування» [250]. Саме тому на сучасному етапі процесу музично-історичного розвитку вітчизняної музикології проблематизується та гостро актуалізується наукова аргументація динаміки смислової перехідності, методологічної модуляційності від стійких «асоціативних зв'язків і метафоричних алюзій» [250, с. 155] до науково-теоретичних концептів, універсалій, чітко визначених категорій і понять.

Мотивацію наукового інтерпретування поетики як категорії та «засадничої методологічної одиниці» музикознавства [373, с. 28] А. Поліщук аргументує універсалізмом даного поняття, що походить від первинного синкретизму його значень (як майстерності творення, практики, ремесла) в широкому діяльнісному аспекті (створюю, здійснюю, роблю), притаманному античному розумінню, та актуалізованому в ХХ – ХХІ ст. З іншого боку, – багатовекторністю та семантичним розширенням дефініції поняття «поетика» в аспекті музично-художнього смислоутворення [250].

Загострюючи питання актуальності залучення поняття «поетика» до наукового обігу музикології, А. Поліщук зауважує, що зазначена проблема визначається «надзавданням» сучасних пошуків діалектичного поєднання методологічних засад літературознавства та музикознавства, що «потребує компаративного чи інтермедіального підходу» [250]. Авторка підкреслює, що смислова амбівалентність тлумачень поняття «поетика», та його семантичне

збагачення посилюється у зв'язку із множинністю інтерпретацій і самого поняття мистецтва, що за часів Античності мало універсальне трактування і розповсюджувалось на різні явища (мистецькі та позамистецькі) [250].

Проблему поетики в музиці О. Самойленко вважає однією з ключових, пов'язує її із засобами художньо-естетичного моделювання дійсності, а також процесами музичного смислоутворення, складовими рівнями якого є естетика – поетика – семантика [292, с. 189]. Дослідниця тлумачить поетику в широкому сенсі як художню дію, результат проявів художнього методу і системи творчих принципів, та вважає доцільним будь який художній феномен розглядати в аспекті поетики [292, с.186]. Усвідомлюючи невід'ємність розробки питань композиторської поетики від проблем значення і смислу в музиці, проявів діалогу та ціннісної семантики в творах, музичній мові, авторка трактує музичну поетику як «метод творчості, механізм творення, музичного звучання» [292, с. 187–189].

Спираючись на філософсько-культурологічний та літературознавчий досвід осягнення категорії поетики та наукове розуміння сфери художньої творчості, науковець підкреслює невід'ємність питань композиторської поетики в музикологічній практиці від суттєво значущих проблем значення і смислу в музиці, проявів ціннісної семантики у музичних творах, музичній мові тощо. Ці аспекти, на її погляд, складають ціннісно-смісловий тезаурус музичного мистецтва і культури, під яким О. Самойленко розуміє образно-смісловий контекст музичної творчості, «естетичну ідею як вираження свідомої позиції автора-митця; образно-сміслову драматургію та процеси смислоутворення та об'єктивації звукових концепцій» [292, с. 187-188].

Стратегії осмислення концепту «поетика» в сучасному музикологічному дискурсі як наслідку «...актуалізації міждисциплінарного та компаративного підходу», скерованого на «...апробацію методологічних настанов та термінологічного тезаурусу, який первинно маркує різні царини мистецтвознавства», постають фокусом розвідки Лю Цін [194]. На думку дослідниці, в контексті музикології концепт «поетика» характеризується

об'єктивациєю «поняттєвого потенціалу, що відбивається у формуванні ...похідних, смислово дотичних термінологічних утворень – показчиків змістової, мовно-мовленнєвої, виразової тощо унікальності окремих «сегментів» художнього цілого» [194, с. 17].

Акцентуючи інтенсифікацію та плюралістичність осягнення цього концепту в системі сучасного музикологічного знання, підтверджену численними науковими працями, авторка констатує їх дотичність й іншим сферам мистецтвознавства, убачену в «...униканні визначення статусу в категоріально-понятійному апараті музикології і в численності дефініцій, яка резонує із різноманіттям дефініцій у різних царинах» [194, с. 17].

Враховуючи накопичений музикологією досвід осмислення характеристик концепту «поетика», Лю Цін окреслює загальні тенденції його функціонування в музикологічному просторі та магістральні напрями поетологічних досліджень. Пріоритетними серед останніх в сучасній наці про музику дослідниця вбачає жанрову та стильову орієнтованість розвідок, інспірованих загостренням однойменної проблематики, похідної від «суб'єктивно спрямованих процесів новаційного жанро- та стилетворення» [194, с. 17-18]. Авторка підкреслює значущість персонологічного модусу поетикальних досліджень, викристалізованих внаслідок «осмислення сучасної художньої картини світу як плюралістичної множинності надмасштабної мозаїки творчих світів», та акцентує зростання виконавського вектору розвідок, що є проявом тенденції «емансипації постаті виконавця, визнання самостійного статусу виконавського мистецтва» [194, с. 18].

Поліракурсність осмислення категрії поетики та пов'язаної з ним теорії, що перетинається із психологією художньої творчості, охоплюючи усі її стадії : «від задуму, системи породжуючих імпульсів та креативних механізмів до кінцевого результату», підкреслює М. Черкашина-Губаренко в ході дослідження поетики оперного жанру [352, с. 17]. В усвідомленні дослідниці, поетика – це «система художніх засобів», детермінованих «авторським задумом», репрезентативних «для певного автора, притаманної йому картини

світу», показових для «конкретного жанру і художнього напрямку» та «вписаних у художню цілісність» [352, с. 17]. Значущим в досягненні музичної поетики вчена вважає опору на вербальні тексти автора твору – артикульовані словесні свідчення митця [352].

Дослідниця С. Щелканова розглядає сенс музичної поетики у зв'язку з аспектами онтології та феноменології творчості, та на цих підставах виявляє поетику ранніх симфоній В. Сильвестрова. Під поетикою авторка розуміє «теоретичну систему, що дозволяє шляхом інтерпретування виявити специфіку та онтологічну сутність художнього твору», актуалізувати «багаторівневий процес розуміння смислу музичного феномена [373, с. 27]. Музиколог вважає поетику музичного твору узагальнюючим чинником, що піднімається над аналітикою виразових засобів, та зумовлює його «жанрово-структурні, драматургічні особливості й риси авторського стилю» [373, с. 28]. Плідність застосування категорії музичної поетики авторка пов'язує з можливістю виходу через семантико-семіотичні особливості твору «в позамузичний дискурс» [373, с. 29].

На основі рецепції поетики в дискурсивному колі естетичних, літературознавчих та музикознавчих досліджень Ду Вей формує власне уявлення про музичну поетику як «системну цілісність засобів вираження у художньому творі в її проекції на композиторську творчість» [79, с. 5]. Враховуючи засадничі (концепційні, логічні й художньо-змістові) принципи діалогічної взаємодії слова і музики, що презентують різні семіотичні системи, дослідник визначає поетику камерно-вокального циклу, умови його жанрової екзистенції та композиції [79, с. 6-7].

Розширенню контекстів концептуалізації музичної поетики як наукової сфери та змістовному наповненню цієї категорії сприяли дослідження авторської та виконавської творчості, музичного жанру, стилю, творів конкретних авторів в аспекті поетики, які спричинили появу синтезованих концептів з подвійною семантикою («авторська поетика», «виконавська поетика», «поетика жанру»,

«поетика стилю», «поетика музичної композиції», «поетика національного образу світу» тощо. «поетика творчості»).

Специфіку формування та функціонування поетикальних систем, зокрема музичної поетики в культурному просторі ХХ ст. досліджує Є. Ареф'єва в дисертаційній роботі, присвяченій культурологічному осягненню поетики Ігоря Стравінського [4]. Авторка позиціонує поетику як «один з провідних засобів композиційного інструментарію в мистецтві, зокрема в музиці» [4, с. 2] та характеризує як теорію композиції, діалог культур, риторику. У роботі української дослідниці поетика видатного композитора доби модернізму «реконструюється як культурологічний синтез теорії та практики, авторська модель композиційного синтезу» та презентується як мистецький синтез «музичної стихії та балетних екзерсисів» (згідно матеріалу, що розглядається). Науковиця визначає антропологічну домінанту поетики І. Стравінського (антропологічний сенс музичного феномена як аналога людської цілісності), вбачаючи її базисом «конструювання своєрідної авторської феноменології – поетики як прояву гармонізуючих витоків *compositio*» [4, с. 2-3]. Новаційним модусом дослідження авторки є розкриття культурологічного сенсу «трансформації образних засад музичної творчості як поетичного інструментарію митця» [4, с. 3].

Питання поетики порушує Н. Рябуха в контексті онто-сонологічного дослідження звукового образу світу на матеріалі фортепіанного мистецтва ХХ – ХХІ ст. (композиторської та виконавської практики). Авторка наголошує концентрацію у терміні «поетика» загальнохудожнього, естетичного сенсу щодо «організації художнього цілого в усіх видах мистецтва», та розуміє під цим терміном в музиці «...систему принципів і засобів побудови художнього цілого, властиву даному жанру чи творчості» [280, с. 283].

На думку дослідниці, у вимірах постмодерної культури поетика виявляє здатність «розкрити внутрішню суть творів не тільки з точки зору музично-мовних засобів і техніки композиції, але й узагальнити цілісну поетику звукообразного світу..., спосіб мислення і світорозуміння» митця [280, с. 283].

Вияв індивідуальної поетики звукообразного мислення сучасних творців у постмодерній ситуації науковця пов'язує із пошуками смислорозуміння та розглядає композиторський текст як віддзеркалення поетики звукового образу світу, що співзвучна «із внутрішньою інтерпретуючою свідомістю автора» [280, с. 283].

Екстраполюючи свої спостереження на фортепіанну царину творчості В. Сильвестрова, дослідниця стверджує, що у творах композитора поетика звукообразу постає «духовною формою пізнання та відтворення смислової моделі світу» [280, с. 300] та «відображає інтертекстуальний простір нескінчених смислів художнього світу сучасної епохи» [280, с. 284].

Аспекти історичної поетики музичного мистецтва як «консолідації композиторської та виконавської творчих сфер» розглядає в сучасній науці Бай Сяонань. Музикознавчі чинники хронотопічного аналізу музичної поетики, на думку автора, зумовлені «природою, матеріалом музики як мистецької форми, ставленням до часу в музиці як креативного феномена, що залежить від усно-звучного здійснення музичного задуму» [8, с. 6]. Основою розгляду історичної поетики музики, що здійснюється на засадах естетико-культурологічного підходу, філософських та хронологічних оцінок, вчений вважає розкриття «темпорально-спатіальних передумов типології музичної творчості» [8, с. 6]. В ході міркувань дослідник доходить принципово важливих узагальнень стосовно специфіки проблеми часу в музичному мистецтві ХХ ст., що, включаючи національно-стильові виміри та етнокультурологічні підходи, уможливорює виявити в сучасній композиторській поезиці транснаціональний вимір, який інтерпретується, як прагнення здійнитися над глобалізованим національним простором культури, сприйняти його як ціле в історичному сенсі (а не лише у гео-етнографічному) та віднайти спільні метакронотопічні показники [8, с.175]. Умовою екзистенції музичної поетики в роботі визначено «художню матеріалізацію віртуальної образної реальності», безпосередню часову реалізацію, оперування самим часом як умовною знаковою формою [8, с. 178].

У парадигмальних вимірах поезики розглядаються різноманітні явища і жанрові сфери музичного мистецтва. Потужну дослідницьку лінію в українській науці складають розвідки, присвячені питанням поезики оперного жанру (Ван Те [29], Г. Джулай [69], Нань Лю [219], Чень Сяо [351], М. Черкашина-Губаренко [352]), хорової (Л. Півторацька [246], Н. Степаненко [312]) та камерно-вокальної сфери музики (Ван Сяоюй [28], Ду Вей [79], Лю Цін [194], Д. Маклюк [200], Нань Лю [219] та ін.).

Так, Ван Те у контексті музичної поезики опери розглядає феномен національного стилю [29]. Важливим у цій роботі є розмежування та осмислення змістового обсягу таких категорій, як поезика і стиль, а також окреслення їх специфіки щодо оперної творчості Дж. Верді. Автор розглядає парадигматичну роль оперної поезики великого італійського майстра у контексті художньо-історичної еволюції опери як жанрового феномена європейської музичної культури. Разом з тим, досліджуються універсальні композиційно-драматургічні принципи, стилістика та образно-сміслові засади драматургії, утілені в операх Дж. Верді [29].

Проблеми виконавського освоєння поезики камерно-вокальних творів осмислює Нань Лю [219]. У пошуках методологічного обґрунтування роботи, авторка звертається до історико-теоретичних детермінант питань поезики, висвітлює аспекти екзистенції та специфіку виразу «музична поезика», а також обґрунтовує його з теоретичних позицій, характеризуючи як науковий термін у системі музикологічного знання. Слушною є позиція дослідниці стосовно доцільності кореляції питань світогляду, творчих принципів, музичної композиції, жанровості, музичної мови, поезики і стилю, визначення обсягу питань поезики та її розмежування з такими царинами, як музична естетика, теорія стилю та ін., які іноді змішуються [219].

Поезику оперного жанру, розглянутого в історико-типологічному, жанрово-семантичному і творчому аспектах (на матеріалі аналізу опери «Орфей» К. Монтеверді), висвітлює у своїй статті відомий український оперолог М. Черкашина-Губаренко [352]. Дослідниця розглядає поезику опери

як чинник «жанрової самоідентичності» та пов'язує її з «постійною й гнучкою взаємодією» та інтеграцією «законів драматичного, музичного і театрального мистецтва». Означені перетини спостерігаються, на погляд вченої, протягом усієї понад чотирьохсотлітньої історії опери, починаючи з моменту виникнення цього жанру на межі XVI–XVII ст. та сягаючи сьогодення. У ході міркувань авторка акцентує увагу на дуалізмі вербального і музичного начал, що формують оперну поетику, виявляються одночасно у двох варіантах: у вербальних текстах і коментарях-поясненнях, а також у системі мовно-інтонаційних і виразових засобів музики. Дослідниця осягає три різні складові оперної поетики як умовно диференційовані моделі «історії» опери (опера як «проспівана драма»; як жанровий вид вокально-інструментальної музики; та один із самостійних видів театрального мистецтва). Виникнення оперної поетики М. Черкашина-Губаренко вбачає у «живих процесах», «на шляхах між драмо-, музико- та театроцентристським розумінням оперного мистецтва [352].

Образну поетику європейської опери, досягнуту як класичний феномен, досліджує в дисертації Чень Сяо [351]. Підкреслюючи значущість поняття класичного в музиці на сучасному етапі, що переростає у загальногуманітарну категорію, дослідник стверджує константність явища класичної оперної поетики при збереженні головних принципів, що відповідають трьом провідним функціям музично-художнього діяння, зокрема: формотворчо-композиційний принцип – когнітивній функції; інтонаційно-звуковий – сугестивній; пізнавально-змістовий – етичній. У ході міркувань Чень Сяо доходить розуміння основоположності аксіологічних критеріїв (істини, добра, краси, гармонії та смислу) як засадничих щодо оперної естетики і поетики класичного, та позиціонує категорію класичного в оперному виконавстві як маркер якості художнього твору та взірць «інтеграції етичного й естетичного» [351].

Серед інших ракурсів дослідження оперного жанру у поетологічному ракурсі, – поетика дитячої опери, розглянута в контексті національних «моделей» європейської культури XIX – XX століть, що стала предметом вивчення Г. Джулай [69].

Поетологічні аспекти висвітлюється в дисертації Л. Півторацької у контексті розгляду питань відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у хорових творах українських композиторів ХХ–ХХІ ст. На засадах вивчення рівнів розуміння категоріальної сутності поняття «поетика» в літературознавстві та сучасній науці про музику, поетика усвідомлюється авторкою як «система принципів художньої організації твору», до якої дослідниця відносить композицію, драматургію, провідні образні сфери, а також особливості мовлення, версифікацію, стилістику [246, с. 50].

Питання поетики порушуються в дисертації Н. Степаненко в ході аналітики вербальних та музичних текстів двох хорових творів Л. Дичко «И нарекоша имя Києв» та «У Києві зорі», вирішених у жанрах ораторії та кантати. Під поетикою авторка усвідомлює «цілісну система художніх засобів, що використовується у творі, і обумовлені жанром, тематикою і стильовою манерою митця» [312, с. 4]. Дослідниця висвітлює вищезгадані твори в аспекті історичної реконструкції, з точки зору інтеграції професійної та фольклорної сфер та закономірностей синтезу мистецтв: літератури (літопис), живопису (ікона, книжна графіка), театру (ритуал, вертеп, дійство), архітектури, прояв яких зумовлює стильову специфіку творчості української композиторки [312]. На думку Н. Степаненко, поетика фольклору детермінувала асоціативність, впливову на образно-сміслові плани аналізованих творів, а також позамузичні зв'язки з різними мистецтвами, які формують їх емоційно-образну сферу [312].

Важливим аспектом концептуалізації поетологічних шукань в музикознавчому дискурсі є залучення методологічних настанов поетики для розкриття сучасних композиційних процесів, питань авторського стилю, технік композиції, і власне розгляду поетики творчості митців.

Значний досвід музично-поетологічного осягнення проблематики сформовано в ході осмислення проблем композиції, технік письма і творчості сучасних композиторів – зарубіжних та вітчизняних. Так, питанням розгляду композиторської поетики Олів'є Мессіана в світлі концептологічного підходу присвячує свою дисертацію О.Стрильчук [315]. У контексті музичної поетики

К. Майденберг-Тодорова досліджує алеаторно-сонористичну композицію, позиціоновану як інтерпретативний феномен [199]. Питання музичної поетики розглядає Н. Беліченко в дисертації, присвяченій вивченню структурної поетики музичного твору, розглянутої на матеріалі композиторської творчості 1980-х років [11].

Інтенсифікацію досліджень поетики композиторської творчості, поетики стилю засвідчують праці О. Зав'ялової [84], О. Кужелевої [151], Ює Цюнь [378] та ін.

Своєрідне трактування музичної поетики пропонує О. Зав'ялова в контексті дослідження інструментальної творчості Ю. Іщенка, зокрема розгляду композиційно-драматургічних, мовно-художніх та виразових особливостей віолончельних сонат українського композитора. Музиколог характеризує поетику як художнє вираження лірико-романтичного типу світовідчуття та специфіку музичного мислення автора [84]. Виходячи з домінування лірико-романтичного модусу творчості Ю. Іщенка та у зв'язку з розумінням її національно-ментальних засад, О. Зав'ялова визначає музичну вираженість таких значеннєвих ознак репрезентації ліричної сфери у його віолончельних сонатах, як поетичність, звукозображальність, картинність (звукозримість), пейзажність, (образна візуалізація), театральність, підкреслені національно офарбованими елементами. Виявлені ознаки, що зумовлюють, на думку авторки, формування різних драматургічних шарів та образних планів аналізованих творів (лірико-романтичного, лірико-жанрового, лірико-пейзажного, героїко-епічного, грайливо-гумористичного, фантастичних), позиціонуються дослідницею, як прояви та уособлення музичної поетики [84].

Звернення до питань композиторської поетики характеризує дисертаційне дослідження О. Кужелевої, присвячене експлікації проблеми «неактуального стилю» в музичній практиці ХХ ст. [151] Дослідниця позиціонує «неактуальний стиль» як явище і музикознавчу категорію, декларовану авторської творчістю ХХ ст. (від Е. Саті до В. Сильвестрова). За думкою О. Кужелевої, «неактуальний стиль» – феномен композиторської поетики, зумовлений

кризовими станами культури перехідних епох, який вплинув на розвиток нової програмності, парадоксальність якої релевантна «властивостям поетики Е. Саті» [151, с. 15]. Дослідниця акцентує концентрованість вияву в цьому стильовому явищі таких чинників музичної поетики, як стиль, стилістика, полістилістика, жанр, фактура, композиція, канон, програмність тощо. Проявом неактуального стилю, що «інтегруючим і перехідним («ностальгією за стилем»)), за твердженням авторки, є «реінтерпртація, мінімалізм і деконструкція, що спрямовує вбік фоновості, маргінальності, парадоксальної програмності» [151, с. 15].

Аргументації сучасної композиторської поетики в аспекті прояву поза- та постакадемічної тенденцій та нової мовної предметності музики присвячена розвідка Ює Цюнь [378]. Сучасну композиторську поетику авторка позиціонує як «багаторівневий перехідний творчий феномен», що поєднує провідні конститутивні первні – академічний та позаакадемічний, які «набувають значення загальносемантичних установок, впливових на кристалізацію «жанрових і стильових парадигм музики» [378, с. 137]. Усвідомлюючи гостру необхідність виявлення онтології, феноменології та креативного потенціалу позаакадемічного вектору композиторського волевиявлення як «системної настанови», що маркує «зміну ролі музики в сучасному глобалізованому світі», Ює Цюнь розкриває «значення позаакадемічного напрямку композиторської поетики» як культурного феномену перехідної доби, що увиразнює «в контексті стильових пошуків тенденцію вторинних форм музичної творчості до універсалізації та деіндивідуалізації музичного тексту» [378, с. 135]

Зростання рівнів концептуалізації і категоризації музичної поетики відбувається шляхом наукового осмислення в її дискурсивному полі музичних явищ різних культурно-стильових шарів, зокрема фольклорного (що підкреслює дослідження поетики пісенного фольклору О. Дей [66]), а також позаакадемічного, із визначенням специфіки і виразового потенціалу їх феноменів.

Розширення дослідницької території музикологічного знання шляхом залучення смислового потенціалу поетології, центральна категорія якої (поетика) набуває універсального значення, спостерігається у контексті експлікації явищ сфери рок музики, із визначенням її жанрово-стильової специфіки та мовно-виражального потенціалу в позаакадемічному просторі. Новаційним у цьому сенсі виявляється дисертація І. Вавшко, скерована на досягнення виразової специфіки та жанрової поетики рок-балади. Звертаючись до засад поетики як аналітичного інструментарію жанру рок-балади, автор тлумачить останню як «науку про будову, способи побудови, описові форми, систему засобів виразності», трактує як точку перетину естетики і техніки творення феномену; складний семантичний комплекс ознак, систему принципів будови музичного цілого та його онтологію [27].

Особливу увагу у методологічному полі дослідження привертають праці А. Булкіна [24], Д. Гульцової [58], Ю. Каплієнко-Ілюк [102], Н. Лукашенко [187], Н. Рябухи [282] та ін. дослідники., скеровані на поетологічне вивчення фортепіанної сфери творчості.

Поетика жанру дитячого альбому, що «тривалий період залишався у метафоричному вимірі музикології», та не дістав комплексної музикознавчої аналітики у теоретичному та історичному аспектах, постали предметом дисертаційного дослідження А. Булкіна [24]. Автор розглядає зазначений феномен, історично сформований в європейському музичному просторі ХІХ – ХХ ст., та затребуваний у художній та музично-педагогічній практиці, як особливий різновид циклу мініатюр зі своєю структурою, типологією і системою музично-виразових засобів, та осягає як носій специфічного змісту. На матеріалі фортепіанних циклів європейських композиторів (Ж. Бізе, С. Борткевича, К. Дебюссі, А. Лур'є, Р. Шумана, анонімні взірці ХІХ ст.), які за композиційно-драматургічними ознаками та поетикою корелюють з жанровою моделлю Дитячого альбому, дослідник визначає їх композиційну будову, образно-змістовні характеристики та виразову систему, що у комплексі складових усвідомлюються як поетика. В ході аналітики фортепіанних циклів

окреслюється функціонування двох провідних поетичних типів Дитячого альбому – лірико-споглядального та лірико-розповідного, як найбільш розповсюджених у даному жанрі [24].

Питання стильових засад фортепіанної поезики порушує у дисертаційному дослідженні Н. Лукашенко, скерованому на досягнення фортепіанної музики В. Задерацького. Дослідниця наголошує доцільність та особливу значущість звернення до питань поезики в контексті розгляду художньої творчості цього митця – композитора і письменника, стиль котрого формувався на перетині музичної і літературної сфер, єднає світ слова та музичної інтонації, і є свідченням подвійності художнього самовираження [187].

Серед основних ознак фортепіанної поезики В. Задерацького, що усвідомлюються як прояви індивідуально-авторського мислення, продиктовані світоглядною установкою композиторської свідомості, у дослідженні визначено інтертекстуальність, діалогічність, а також стильову комплексність, інтегровану в межах кожної композиції, і стильову цитацію. Літературна складова музично-авторської поезики композитора виявляється, за твердженням Н. Лукашенко, у зверненні до літературної програми, розгорнутих коментарів, назв, створенні підтекстових смислів, а також в апелюванні до ініційованих В. Задерацьким новаційних жанрів інтегративної природи – музичної публіцистики та фортепіанного «плакату» з метою конкретизації музичного сенсу творів [187].

Поетика фортепіанного етюд, розглянута на матеріалі європейської музики ХІХ – ХХ ст., осмислюється в дисертації Д. Гульцової. Авторка позиціонує етюд як явище «міжвидового функціонування, що єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості» та виявляє здатність «освоєння різних жанрових моделей і ... музично-виразових якостей, символізуючи ... шлях до творчо-виконавської Досконалості» [58, с. 1-5]

Аналіз фортепіанної творчості Володимира Івасюка в аспекті поезики мелосу, розкриття особливостей стилю і музичної мови українського композитора здійснює Ю. Каплієнко-Ілюк. В поетологічному ракурсі авторка

виявляє зв'язки фортепіанної творчості митця з фольклорною традицією та розкриває її стильову специфіку, що полягає в «мелодико-гармонічній і ритмічній гнучкості, фактурній різноманітності, образній виразності, а також увиразнюється інструментальним типом мислення [102].

Смислова множинність концепту «музична поетика», виявлена у розмаїтті представлених дефініцій, засвідчує його значний дослідницький потенціал, інтенцію до охоплення різнорідних, контрастних за своєю сутністю феноменів. Плюралістичність конотацій, амбівалентність визначення смислових меж та категоризація концепту «музична поетика» ускладнили понятійну систему музикології та посилили її семантичні перетини з універсалією такого порядку, як стиль (що є складовою категоріальної системи мистецтвознавства і ширше – музичної естетики). Утворена ситуація загострила питання уточнення семантики і рівнів взаємодії (розмежування й спорідненості) між поетикою та стилем як універсаліями.

Звертаючись до цього питання, Ю. Ніколаєвська пропонує власне розуміння корелюючої специфіки категорій «поетика» – «стиль» під час дослідження виконавської поетики, що позиціонується «як концепт інтерпретативної теорії музичної комунікації» та «результат інтерпретувального мислення музиканта-виконавця» [224, с. 216]. Згідно позиції музиколога, виконавський стиль становить найвищий (художній) рівень виконавської поетики та складає «ентелехію діяльності Homo Interpretatus» [224, с. 217]. Детермінантами виконавської поетики музиколог вважає базові механізми композиторського мислення та пов'язані між собою елементи, які формують авторський текст музичного твору. За думкою дослідниці, через концепт «виконавської поетики» відбувається «зустріч» композиторського мислення <...> та виконавської свідомості, яка інтерпретує константні та мобільні параметри музичного твору [224, с. 216–217].

Ю. Ніколаєвська характеризує виконавську поетику на ґрунті аргументації впливових на діяльність виконавця стильових рівнів музичної творчості (фізичного, художнього, духовного), які формують її онтологічну

цілісність. Згідно з цим, виконавська поетика позиціонується авторкою як репрезентант художньо-стильового рівня творчості та система, яку формують «відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі в системному вияві, що формує комплекс його художніх, естетичних настанов». Складовою виконавської поезики дослідниця вбачає артистичну енергію, що виникає в процесі виконавського акту, та демонструє спроможність «утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача» [224, с. 227].

Осмислення виконавських аспектів поезики здійснює у своїй розвідці М. Чернявська, висвітлюючи питання поезики як віддзеркалення композиторського стилю [356].

Отже, у науково-теоретичній царині, музикознавчій сфері термін «поетика» отримав множинну та багаторівневу інтерпретацію, що засвідчує актуальність розробки даної проблематики та плюралістичний погляд митців на її вирішення.

Аналіз дефініцій сталого терміну «поетика» та однойменної категорії виявив, що по відношенню до обраного предмету дослідження найбільш релевантним є визначення, що усвідомлюють поезику як: прояв індивідуально-авторського мислення, продиктований світоглядною установкою композиторської свідомості (В. Задерацький) [187]; «систему художніх засобів», детермінованих «авторським задумом», репрезентативних «для певного автора, притаманної йому картини світу», показових для «конкретного жанру і художнього напрямку» та «вписаних у художню цілісність» (М. Черашина-Губаренко) [352]

Враховуючи ємність і щільність категорії поезики, що «модулює» з літературної в інші сфери, а також розбіжності в його науковій аргументації, поезика розглядається в гуманітаристиці як «рухома, пластична категорія» [340, с. 130] з розширеною семантикою. Спільно-узагальнюючим модусом амбівалентних суджень щодо сутності поезики стає розуміння її як універсальної категорії, системи, а також «художньої організації, комплексу

змістових і формальних компонент твору або творчості митця», які засвідчують «цілісність вираження авторської ідеї» [36, с. 5].

2.3. Іntenції оновлення фортепіанної поетики в українському музичному просторі постмодерної доби

Період 2-ї половини ХХ – 1-ї чверті ХХІ ст. позначився суттєвим сплеском творчої активності українських композиторів у фортепіанній сфері. Наслідуючи кращі традиції світової та вітчизняної музики, українські композитори збагатили тезаурус фортепіанного мистецтва, оновили образно-тематичні обрії та жанрово-стильову палітру, розширили комплекс виразових засобів і виконавських технік, зокрема натрадиційних тощо.

Новації у фортепіанному мистецтві, сфері його поетики є свідченням переосмислення фундаментальних основ музичного мистецтва, системи музичного, зокрема інструментального мислення, наслідком трансформації жанрово-стильових парадигм. Значною мірою вони обумовлені плюралістичністю світобачення митців, суб'єктивізацією індивідуально-особистісного сприйняття картини світу та моделювання звукового простору.

Означена ситуація загострює низку важливих питань, які вимагають теоретичного обґрунтування, та актуалізує необхідність висвілення поетики сучасної фортепіанної творчості. У цьому аспекті значний дослідницький потенціал та потребу наукового осягнення становить поетика фортепіанної творчості видатної української композиторки Лесі Дичко – знакової постаті в національному музичному мистецтві.

Українська фортепіанна творчість як невід'ємна, вагома і художньо цінна складова національної та європейської музичної культури в соціокультурних умовах останнього сорокаріччя ХХ – 1-ї чверті ХХІ ст., позначених тенденціями постмодерну, постає яскравим і динамічним явищем, що демонструє естетико-стильову багатогранність, мовну- і жанрову

розгалуженість, оригінальність індивідуально-стильових концепцій та музично-авторських поетик. Пройшовши складний шлях розвитку протягом ХХ ст., українське фортепіанне мистецтво акумулювало вітчизняний і європейський (класико-романтичний, постромантичний і авангардно-модерний) досвід та вийшло на новий рівень мистецької екзистенції в добу постмодерну (постсучасності), динамічно еволюціонуючи й накопичуючи нові риси.

У культурній ситуації постмодерну, що є своєрідною реакцією на соціокультурні процеси, посилюються плюралістичні тенденції і діалогічні прояви в художній сфері, виникають нові настанови в музичному мистецтві, які суттєво впливають на фортепіанну царину, поетику фортепіанної творчості.

Фортепіанна сфера, як художньо-смілова та аксіологічна цілісність й вагома складова української культури, презентована творчістю композиторських особистостей різних творчих генерацій та полярних інтелектуально-художніх орієнтирів, які в умовах мультикультурального плюралізму збагачують національний художній простір особистісним досвідом, унікальними інтонаційними концепціями, оригінальними ідеями та композиційно-драматургічними рішеннями, відкривають нові образні світи та змістовно-сміслові глибини, демонструючи евристичний потенціал авторського мислення та здатність моделювання сучасної картини музики [187]. Розширенню естетичних горизонтів та поетикальному оновленню фортепіанної музики в українському мистецтві окресленої доби сприяють І. Алексійчук, В. Бібік, В. Годзяцький, Л. Грабовський, О. Гугель, Л. Дичко, В. Загорцев, С. Зажитько, Ю. Іщенко, В. Камінський, І. Карабиць, А. Караманов, В. Кирейко, О. Козаренко, С. Луньов, Г. Ляшенко, О. Некрасов, В. Польова, В. Рунчак, Г. Сасько, В. Сильвестров, М. Скорик, Б. Фільц, К. Цепколенко, І. Шамо, О. Щетинський, В. Шукайло, М. Шух, Л. Юріна та ін. [330]

Зберігаючи семантико-аксіологічні зв'язки з традиціями європейського та вітчизняного фортепіанного мистецтва, та акумулюючи досягнення фортепіанного інструменталізму, виконавсько-піаністичної практики,

українські композитори упродовж 2-ї половини ХХ – 1-ї чверті ХХІ ст. демонструють інтенції на інновації, свідомо впроваджені з різних особистісно-світоглядних позицій і індивідуально-авторських оптик розгляду. Діапазон новаційних пошуків українських композиторів у фортепіанній сфері визначають тяжіння до відтворення національної засад, переусвідомлення фольклорних традицій, фольклорного мелосу (в контексті ідей «нової фольклорної хвилі»), прагнення опанувати техніко-стилістичні новації Новітнього часу, синтезувати світовий досвід з національними надбаннями.

Підґрунтям новаційної скерованості творчості у фортепіанній сфері та формування новітніх композиторських та виконавських поетик слугує засвоєння митцями та імплементація у творчість авангардно-модерного досвіду як детермінанти креації нових жанро- і формотворчих ідей, інтонаційних смислів, релевантних постнекласичній естетичній парадигмі та постмодерним тенденціям [281, с. 297].

На тлі динаміки художньо-трансформаційних процесів, які активізуються в українському мистецтві наприкінці ХХ ст., і пронизують композиторську творчість ХХІ ст., новаційні пошуки у фортепіанній сфері прослідковуються на концептуальному, жанрово-стильовому рівнях, виявляються у площині звуковисотності, структурно-композиційної, фактурної, часо-простірної і мовнолексичної організації. Збагачення творів спостерігається у сфері інтонаційної драматургії, темпоральності, техніко-технологічних та виконавських ресурсів (шляхом залучення нетрадиційних артикуляційно-ігрових прийомів, екстрамузичних чинників, «розширених» технік фортепіано тощо).

У фортепіанній царині постмодерні настанови знайшли вираження в нових інтегративних формах, ракурсах бачення, індивідуальних концепціях, реалізовані в музичних образах, сенсах і значеннях, утворених шляхом синтезу/гібридизації жанрів, стилів, технік письма, форм і стилістик, а також модернізації художньо-акустичної концепції інструмента.

Репрезентацією нової фортепіанної поетики постає інтертектуальність і полістилістика, що припускає перетинання в одному творі знаків різних текстів, стильових систем, передбачає мовностильову еkleктику і фрагментарність [339], цитацію (фольклорних і духовних, авторських текстів) і автоцитацію в контексті нового прочитання дихотомії «своє – чуже», що активує прояви автоінтерпретативної поетики, зростання ролі транскрипторсько-перекладацької діяльності, явища парафразису як феномену композиторської і виконавської інтерпретації [305].

У мистецько-культурній ситуації постсучасності, що визначає характер музичного буття, та відображає плюралістичні світоглядні настанови, в українській фортепіанній творчості знайшли віддзеркалення різновекторні художні інтенції, технологічні ідеї, антиномічні прояви (стильові, образно-змістові, мовні), які є наслідком нового світовідчуття і свідченням формування нового типу авторської свідомості. Зростання ролі особистісного світосприйняття та унікальності індивідуального самовираження в постмодерній культурній ситуації увиразнює тенденцію концептуалізації композиторської творчості та новаторство авторських і виконавських поетик.

У пошуках універсалізуючого музичного простору, властивого постмодерній установці, активізуються інтеграційні процеси та діалогічні тенденції, які призводять до співіснування та міксування різних традицій, технологій творчості, звернення до широкого художнього контексту із можливістю компромісного співіснування антиномічних (жанрово-стильових, образно-змістовних тощо) явищ, художніх систем і мовних кодів.

Сполучаються сталі і новітні явища, різні естетичні платформи, світоглядні системи, культурні традиції (схід – захід), відбувається кореляція дихотомій національно-особливого і загального (світового), європейського – позаєвропейського, академічного і позаакадемічного, світського і духовного, фольклорного і авторського, традиційного, або помірно новаторського та новітнього (радикально-експериментального) досвіду [121].

За цих умов, українські автори, творчо переусвідомлюючи досягнення, накопичені у фортепіанній сфері в широкому історичному діапазоні, вільно оперуючи жанрово-стильовими моделями, мовними та виконавськими засобами поезики тощо демонструють прагнення до універсальності та водночас унікальності мистецького вислову, висувають нові креативні ідеї і творчі стратегії, активно експериментують, здійснюючі художні відкриття, що збагачують фортепіанний простір оригінальними, художньо цінними творіннями, та розширяють образно-смісловий і мовностилістичний простір сучасного музичного мистецтва та інтонаційного світу культури загалом.

Сукупність креативних жанрово-стильових інновацій, індивідуальних композиторській концепцій і виконавсько-інтерпретологічних стратегій, які співвіснують у культурному континуумі ХХ – ХХІ ст., відбивають особливу поезику звукообразного мислення сучасних митців, що транслюється, за твердженням Н. Рябухи, «...в єдності трьох вимірів авторської свідомості – акустичного (звученнєвого), художньо-сміслового (образного) та трансцендентного (метафізичного) [с. 303].

Потужність виразових можливостей фортепіано, переусвідомлення специфіки його інструментального стилю, розмаїття звукотворчих новацій, а також накопичення значного арсеналу засобів і технічних прийомів уможлиблюють відтворити в цій царині музики різноманітні образи в аспекті постмодерної естетики і поезики, утілити філософсько-етичні ідеї, інтелектуально-художні пошуки, емоційно-психологічні реакції, особливості світовідчуття, неосяжний світ фантазії і творчої уяви.

Тематика і образність фортепіанних композицій постмодерної доби (в єдності із комплексом виразових ресурсів) відзначені широтою діапазу та своєрідністю художньої репрезентації. Авторські твори, слугуючи індивідуальною художньою рефлексією на події і образи буття в діалозі «Я – світ», в нових умовах виявляють новий тип мислення, естетику, поезику і творчу психологію митців, їх прагнення до духовного самовдосконалення, універсалізму, тяжіння до філософсько-етичного осмислення буття, в якому

духовні настанови особистості та особливості світовідчуття інтегруються із сутністю вічності, постають своєрідним індикатором процесу модулювання авторської свідомості у новий духовно-смысловий простір [187].

Нові аксіологічні маркери і смислові грані авторського світорозуміння відкриваються у фортепіанному втіленні філософської образності, що має різні проєкції у розкритті загальнозначущих, екзистенційних проблем – «людина – світ», «мікрокосм – макрокосм», «культура – натура», «людина – природа», «стале, вічне – плинне». Мистецька думка композиторів концентрується на образно-інтонаційному утіленні сутнісно-смыслових, онтологічних питань: когнації нескінченості Всесвіту, епістемології і сутності часопростору, циклічності і смислу людського буття, художній рефлексії дифузних процесів та антиномій (духовне – бездуховне, суб'єктивне – об'єктивне, загальне – індивідуальне, національне – світове, традиційне – новаційне, стале – динамічне, емоційне – раціональне тощо).

Ілюстрацією образно-семантичного розгалуження фортепіанних творів на тлі плюралізму постмодернічних настанов є звернення до історичної, національно-ментальної і меморіальної проблематики, питань саморефлексії, духовного пошуку, оновлення і самопізнання людини, теми каяття. З іншого боку, – до ігрової сфери (гри як форми культури), іронічно-гротескової образності, деконструкції, інструментальної театралізації тощо.

Змістово-тематичне розширення художніх горизонтів фортепіанної музики відбувається відображає ствердження пантеїстичних поглядів, зростання ролі фольклорної образності, музичного узагальнення етнохарактерної семантики, етнокультурних архетипів, реконструкції фольклорної обрядовості, жанровості і стилістики, звуконаслідуванні народного інструментарію тощо.

Образно-змістове оновлення фортепіанних творів відбувається шляхом посилення уваги до медитативності і наративності, звернення до символіки, знаковості, нової ілюстративності та звукоімітації. Чинником новацій слугує перегляд ліричної, епічної, драматичної сфер та їх складної взаємодії.

Окрему ланку становлять взірці, збагачені екстрамузичною образністю: позамистецькою (механічні, техноцентричні, урбаністичні явища) і мистецькою (з образотворчої, архітектурної царин тощо), численними міжмистецькими паралелями, що засвідчують синестезійні прояви авторської свідомості. Звернення до різних типів образності внаслідок мистецького паралелелізму посилює роль асоціативності, ілюстративності, звукозображальності, колористичності, впливає на модернізацію типів програмності (зокрема узагальненої) й активізацію жанровтворчих механізмів. Яскравою ілюстрацією цього є твори з подвійно-жанровою семантикою: «акварелі», «фрески», «картини», «ескізи», «писанки» (Я. Верещагін, Л. Дичко, О. Некрасов та ін.), які презентують широту інтермедіальних перетинів та екстраполяцію на фортепіанну сферу властивостей і технік різних мистецтв (живопису, графіки, ужиткового мистецтва) [362].

Вагомою складовою новаційної програмності цих творів і маркером розкриття їх художнього змісту та мовного комплексу є авторські вербальні коментарі, розгорнуті передмови, які розкривають сутність авторської концепції та зумовлюють «...порозуміння нової поетики звукосмислу» [280, с. 300]. Взаємодія інтра- та екстрамузичних чинників, актуалізація форм автореферентності, вербальної авторефлексії у фортепіанній сфері постмодерної доби маніфестують новаційно-інтеграційні тенденції, вожночас відбивають зв'язок з авангардним досвідом ХХ ст., та засвідчують «єдність принципів репрезентації картини світу в контексті міжвидової мистецької специфіки» [280, 300].

Новий тип мислення, відповідний постмодерному світовідчуттю, зумовлена ним широта образно-тематичної амплітуди фортепіанних творів, їх мовностилістична, техніко-композиційна і виконавсько-виражальна насиченість корелюється з сучасним переусвідомленням органологічної і акустичної природи фортепіано у бік акцентуації його звуковиразових, кластерно-сонорних і темброво-фонічних, зокрема колористичних властивостей.

Семантико-аксіологічні, жанрові, мовностильові і техніко-технологічні трансформації, що спричинили оновлення художньо-акустичної концепції фортепіано, вплинули «на засадничі критерії виконавської поетики» й принципи інтерпретування фортепіанних творів [280, с. 303].

Плюралістичність художнього світобачення, зумовлена нею стильова амбівалентність, як маркери українського музичного мистецтва окресленої доби, у фортепіанній поезиці відбивається в одночасному сполученні декількох різних креативних стратегій. З одного боку, – спрямованих на творче переусвідомлення традиції – історичних жанрово-стильових засад у нових історичних умовах згідно індивідуально-авторським установкам та національно-ментального світотосприйняття (що підкреслено префіксом нео- в їх позначенні). З іншого, – на опанування та асиміляцію на вітчизняному ґрунті нової, не відрефлексованої в українському художньо-інформаційному просторі інноваційного (модерно-авангардного) техніко-стильового досвіду, радикальних стилістик і практик, звуковисотних систем, типів письма, фактурних комплексів та виконавських прийомів.

Свідченням прояву першої стратегічної лінії у творчості стало звернення митців-музикантів до знакових для культури ХХ ст. художньо-естетичних концепцій, стилів та стилістик. Утворюючи складну стильову мозаїку, останні в цілому позначаються як неостильність і неостилістика, що вбачається «симптоматичним явищем музичної свідомості, де кожен сенсовий шар сприймається як нова, окрема реальність» [304, с. 106].

Чинниками художнього пливу на фортепіанну творчість та оновлення її поетики з боку неостилістик слугують: «неофольклоризм», що ілюструє новий тип бачення фольклору як цілісної системи, та розкриває нові зв'язки з етнотрадиційною спадщиною (через актуалізацію фольклорної архаїки, переусвідомлення і реконструкцію обрядовості, манери і атмосфери музикування, звернення до фольклорної знаковості і жанрових прототипів, поспівкового тематизму в єдності із сучасним техніками письма тощо); «неокласицизм», який тяжіє до сучасного відтворення барокового досвіду

(поліфонічних форм і жанрів, засобів письма, властивих передусім клавірній музиці) з акцентуацією лінеарності, інвенційного типу викладу, а також посиленням ролі темброво-сонористичного звукопису; «неоромантизм» (межі ХХ – ХХІ ст.), що позиціонується Л. Сидоренко як «стильова переорієнтація романтичної естетики в узгодженні з психоемоційною атмосферою, сучасним мовностилістичним тезаурусом, а також специфікою національного мислення» [304, с. 107].

Наслідуючи парадигмальні ознаки неоромантизму, що «віддзеркалює перехідний характер розвитку вітчизняного музичного мистецтва початку ХХ ст., умовлений стильовою амбівалентністю музично-історичного процесу епохи *fin de siecle*» [162, с. 97], інтенціями синтезу стильових рис пізнього Романтизму з новими течіями Новітнього часу, на новому етапі розвитку цей важливий стильовий напрям виявляє нові якості і сенси, впливає на переосмислення образно-емоційної і жанрової семантики творів. Важливою якістю неоромантичного типу мислення є скерованість на розкриття психології особистості (з актуалізацією проявів експресії, гіпертрофованої чуттєвості), опозиції «Я – світ», трансляція ліричного модусу авторської поетики (в його різних градаціях), пантеїстичного бачення реальності. Ознаками неоромантизму слугують широка опора на фольклор, жанрова і структурна індивідуалізація творів, символізація образності [162].

Важливим вектором оновлення фортепіанної поетики в українській музиці виявляється неоімпресіоністична орієнтація, актуалізована в мозаїці неостильових пошуків 2-ї половини ХХ ст. – 1-ї чверті ХХІ ст., що корелює з неоромантичною та пуантилістичною естетикою. Проявом цієї орієнтації слугує зростання нової ролі звукопису, фонізму, тембрової колористики, звукозображальності та, водночас, тяжіння до витонченості, інтелектуальної рафінованості й концентрованості прозорового вислову, структурної дискретності фраз, мотивів тощо (під впливом естетики пуантилізму) [154].

Інтенції неоромантизму та неоімпресіонізму (що отримав неоднозначне трактування в музичній науці та певні сумніви в конституюванні в силу

межовості з іншими явищами) відбиваються на різних рівнях організації художнього цілого фортепіанних творів, зокрема впливають на їх структурно-тематичну, конструктивну логіку (опора на поліскладовість, дискретність й прозорість викладу), звуковисотність (поліладовість, пентатонічні нашарування, малооб'ємні ладові комплекси тощо), прослідковується в концентрації колористичної, темброво-сонорної фонічної якості, просторовому звукописі.

У неостильовій парадигмі постмодерних пошуків, сутнісним є вплив на фортепіанну поетику проявів «неосимволізму» й «неосакральності», як відбиття авторської духовної рефлексії, музичного опанування духовно-релігійної, етичної проблематики, розкриття в нових історичних умовах характеру індивідуального прочитання канонічних жанрів та їх екстраполяцією на фортепіанну сферу.

Наслідком збагачення фортепіанної поетики з боку впливу європейських неокласичних тенденцій, сформованих у творчості І. Стравінського, П. Хіндеміта, фортепіанній спадщині Б. Бартока, є активізація метроритмічного чинника, ударних властивостей фортепіано, поширення «токатного комплексу», збагаченого темброво-шумовими й ударно-кластерними виконавськими прийомами [225].

З огляду на інтегративні художні процеси та плюралістичні тенденції в музиці, сучасні дослідники, зокрема Л. Сидоренко, провідними неостильовими векторами в українській фортепіанній музиці постмодерної доби вбачають неоромантизм і неофольклоризм [304]. Ці неостилістики увиразнюються у творчості Л. Дичко та суттєво впливають на жанрову, стильову, мовностилестичну і фактурну поетику її фортепіанної музики, розглянутих у комплексі поетикальних складових.

Друга стратегічна лінія, що постала детермінантом модернізації фортепіанної поетики, пов'язана із впливом естетики, стилістики і технік письма двох «хвиль» авангарду ХХ ст. та прагненням українських композиторів засвоїти експериментальний техніко-технологічний його базис (вільно інтерпретовану додекафонно-серійну і серіальну, а також пуантилістичну

техніки, колаж, можливості пуантилізму, сонористики та алеаторики тощо) та імплементувати його в авторські твори в єдності зі сталим досвідом.

Маркером оновлення фортепіанної поетики та музичного простору фортепіанних взірців у цілому слугує залучення до їх художньої структури різних звуковисотних моделей (розширеної тональності, модальності, поліладовості, мікрохроматики), пов'язаних із модерними неостилістичками.

Новаційно-експериментальний модус зі зверненням до авангардної естетики та відповідної поетики презентований у фортепіанній практиці 1960-1970-ті рр., в ранньому доробку В. Бібіка, В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, В. Загорцева, С. Крутикова, В. Сильвестрова (переусвідомлений останнім в ході стильової еволюції та модулювання в стильовий простір «нової простоти»). Семантичне продовження цей вектор у різних модифікаціях та індивідуальних вирішеннях відбивається у поетиці композиторів наступної генерації – О. Гугеля, С. Зажитько, С. Луньова, В. Рунчака, К. Цепколенко, О. Щетинського, Л. Юріної, Ю. Гомельської, які у досвіді творчості віддзеркалюють панівну нині ідею тотального синтезу, зумовлену посмодерними інтенціями, й тяжінням до поетики «нової складності» [130] – альтернативи «нової простори» та системного жанрово-стильового явища з власною поетикою, поетики, яскраво репрезентованою у фортепіанній творчості В. Сильвестрова [230].

Застосування авангардних технік (додекафонної тощо) в єдності з неостилістичками ХХ ст. (неофольклоризм, неокласицизм тощо), вільнотональною музикою, поліладовістю, модальністю є складовою авторської поетики Я. Верещагіна, В. Камінського, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Шукайло та ін.

В динаміці постмодерного розгортання музичного процесу помітні зрушення у формотворчій, композиційній та жанровій царинах фортепіанної поетики, зумовлені процесами стильового і жанрового міксування, проявами інтетекстуальності [319], переосмислення традиційних форм (їх розімкнення,

вільно-імпровізаційне розгортання), імплементацією нових рис у сталі композиційні структури [304].

Переглядається історично детермінована стратегія опусної музики, музичного твору як цілісності, що протягом століть слугувала знаком авторства в європейській художній свідомості. Альтернативою цій сталій стратегії виявляється ідея «відкритого» твору, момент-форми, «нескінченої течії буття» [130], яскраво проілюстрована в композиціями С. Зажитька, В. Рунчака та ін. українських авторів.

В контексті постмодерної естетики в українській фортепіанній музиці знаходить прояв звернення до сакрального (духовного) мінімалізму, репетитивного методу, представленого у творах В. Полевої, яка поєднує у своїй практиці різні техніки, спирається на сонорний принцип звукоорганізації, які увиразнюють її авторську поетику.

У плюралістичному просторі постмодерну зростає значення виразового потенціалу засобів виконавсько-фортепіанної поетики: артикуляційного комплексу, манери звуковидобування, залучення розширених технік, техніки педалізації, гри динамічними планами, сонорними комплексами, темброво-регістровими контрастами, темброво-колеристичними прийомами, із задіянням усього потенціалу фортепіанних регістрів [225, с. 125].

Важливою складовою оновлення фортепіанної поетики постає фактура, що реалізує в музичній тканині надшироке коло образності, демонструє здатність до трансляції напруженого діалогу «опозиційних планів щільність – розрідженість, об'ємність – прозорість, вертикалізація – лінійність тощо [225, 121–132]. Стійким маркером української фортепіанної музики в мистецтві постсучасності, ознакою її поетики залишається зв'язок із фольклорними національно-ментальними засадами, що вкорінені в композиторську свідомість, пронизує їх творчість, прослідковується на образному, мовному, жанрово-стильовому та ін. рівнях звукоорганізації [225, с. 130].

Спираючись на етнокультурні традиції і національно-ментальні коди, сучасні українські автори активізують пошуки інтеграції національно-

своєрідних рис музики (з властивим їй типом мислення, жанровою поетикою) у світовий мистецький простір, переосмислюють національну мистецьку спадщину (на тлі інтонаційних та жанрово-стильових узагальнень фольклорної семантики) на рівні світових мистецьких тенденцій у фортепіанній царини, враховуючи норм композиції і техніко-технологічний досвід у широкому мультикультурному полілозі.

Мистецька інтеграція новітньо-експериментальної з традиційною музичною практикою, представлена на вітчизняному ґрунті у варіантній множинності проявів, є відбиттям загальноестетичної тенденції на утілення нового синтезу, що увиразнює постмодерні пошуки та розширяє художні горизонти національного фортепіанного мистецтва, збагачуючи поетику фортепіанних творів у її стильових, мовнолексичних, жанрових, фактурно-гармонічних та виконавських аспектах. Поєднання новітнього зі сталим досвідом у площині музичних творів здійснюється на засадах індивідуально-особистісного вирішення креативних завдань і авторських концепцій, що яскраво засвідчується досвідом фортепіанної творчості Л. В. Дичко, та увиразнюється в поетиці конкретних авторських творів.

2.4. Поетика фортепіанної творчості Л. Дичко: художньо-аксіологічні, жанрово-семантичні та стильові детермінанти

Вивчення феноменів української фортепіанного мистецтва 2-ї половини ХХ – 1-ї чверті ХХІ ст., які не отримали вичерпного наукового висвітлення є актуальним завдань сучасного мистецтвознавства. Незгасаючий та динамічно зростаючий інтерес з боку слухацької аудиторії, виконавської практики і музикознавчої думки до музичного світу Л. Дичко викликає необхідність осягнення поетики її фортепіанної творчості – найменш вивченої жанрової сфери її автрепрезентації.

Фортепіанна творчість Лесі Дичко як художній феномен, невід’ємний від буття українського музичного мистецтва, та значеннева складова її авторського

світу, детермінує осмислення сутності і специфіки, розкриття семантичної ролі в національній музичній культурі та визначення атрибутивних характеристик (стильових, жанрових тощо), а також характеру репрезентації в сучасній виконавсько-піаністичній практиці.

Композиторське ім'я Лесі Дичко є символічним для української музичної культури, сучасної академічної музики та асоціюється передусім з хоровим мистецтвом, в якому об'єктивуються домінантні риси стилю її творчості, специфіка синестезійного світосприйняття. У цій царині музичного професіоналізму, що засвідчує ментально-семантичні зв'язки з національною співочою традицією, фольклорно-жанровими засадами, відбивається самобутність образного мислення авторки, концепційність та монументальність творчого задуму, розкривається специфічне відчуття мисткинею усіх звукових потенцій та органіки хору, як «найвиразнішого за своєю тембральною сутністю вокального оркестру» [54].

Проте й інші сфери музичної творчості багатогранної і яскравої творчої особистості Л. Дичко, в яких розкривається її композиторська індивідуальність, транслуються закладені нею авторські наративи, музичні образи і креативні ідеї, приховані художні сенси, ґрунтовно представлені в її авторському доробку. Серед них, зокрема – фортепіанна.

На різних етапах своєї плідної мистецької діяльності Л. Дичко постійно зверталася і звертається до фортепіанної виконавської сфери, демонструючи професійне володіння інструментом, потужний піаністичний апарат, сформований у досвіді навчання по класу фортепіано в київській спеціальній музичній школі. Виконавський досвід збагатився упродовж навчання в державній консерваторії української столиці, яку авторка закінчила по класу композиції, паралельно вдосконалюючи свої піаністичні навички, які стали підґрунтям її авторської творчості.

Знання органологічної специфіки, усвідомлення темброво-акустичних і звуковиразових властивостей фортепіано, вільне, майже віртуозне володіння технікою гри на цьому інструменті, та постійне його використання у творчій та

педагогічній практиці склало потужній фундамент для авторської реалізації Л. Дичко у фортепіанній сфері, творах, призначених для професійного піаністичного відтворення у концертно-виконавському процесі.

Слід зауважити, що значна частина авторського доробку – композиції, в яких передбачено застосування фортепіано. До числа останніх відносяться камерні ансамблі за участю фортепіано, камерно-вокальні твори (романси і вокальні цикли) із супроводом цього інструмента, різножанрові хорові та вокально-симфонічні опуси (кантати, ораторії, хорові фрески), до структури яких входить фортепіано.

Більшість опусів мисткині була написана «в діалозі» з фортепіано, перебуваючи за цим багатогранним клавішним інструментом в ході розробки та озвучення музичних ідей. Темброво-фонічна і фактурно-динамічна специфіка, багатогранна виконавська природа і поліфункційність фортепіано, звуковиразові потенції, масштабність і quasi-оркестральність його інструментального звучання вплинули на стиль мислення, тип композиторського письма і поетику авторської творчості Л. Дичко в цілому.

Опанування цим інструментом, його трактування як темброво багатогранного і quasi-оркестрового з широкими висотно-регістровими, сонорно-колористичними властивостями, значною мірою склало передумови кристалізації хорового мислення мисткині – основоположного ідентифікатора художньо-стильової системи авторки.

Підставою для цієї позиції слугує неодноразово висловлене під час інтерв'ю і підкреслене композиторкою твердження про уявлення нею хору як оркестру, відчуття хорового звучання як вокально-оркестрового, а також позиціонування звукового образу фортепіано в умовах ХХ ст. як полі-інструментального (Н. Рябуха) [280], наближеного до оркестрового.

Залучення фортепіано є ваговою складовою композиторського творчого процесу Л. Дичко, значущою в аспекті жанро-, тембро- і фактуроутворення. Дослідниця життєтворчості Лесі Дичко, С. Грица також зазначає вагомність піаністичного первня в музиці композиторки і зауважує: «Добра піаністка з

ідеальним слухом, Дичко перенеосить фортепіанну, зокрема акордову техніку, у фактуру хорового письма» [54, с. 44].

Для Л. Дичко фортепіано постає універсальним інструментом, здатним відтворювати надшироке коло образності й темброво-звукової палітри – від quasi-хорової, мелодійної, з імітуванням пластичної вокально-наспівної інтонації в її інструментальному забарвленні до камерно-інструментальної (з передачею витонченого звукопису партій), quasi-оркестрового (з насиченістю звукових барв, посиленою колористичністю, досягненням масштабності звучання й охопленням повного діапазону фортепіано, наслідуванням інструментально-оркестрових тембрів та поліпараметровістю трактування фактури) та органного (з застосування витриманих педальних звуків, полярних регістрів, акордових вертикалей, позначених сонорною колористикою тощо). Особливу роль відіграє імітування дзвонного фонізму (через застосування глибоких ударних прийомів звуковидобування

Авторка передає засобами фортепіано, шляхом впровадження у фактуру творів елементів вокального (у ому числі фольклорно-пісенного), ансамблево-хорового, оркестрового і органного типів письма.

Виконавсько-піаністична парадигма відіграє значну роль у творчості Л. Дичко, незважаючи на композиторську домінанту в системі її діяльності, та має опосередкований характер. Різноманітно та своєрідно відбивається у творчості Л. Дичко фортепіанно-виконавське мислення, фортепіанне темброво-фактурне звуковідчуття. У цьому сенсі важливим постає усвідомлення специфіки трактування авторкою фортепіано, його звукообразу, тембрового амплуа і звученнєво-динамічної палітри у сольних зразках та у сфері фортепіанного ансамблю (двофортепіанного дуету).

Синергія композиторського та фортепіанно-виконавського модусів творчості, відповідних їм типів поетик знайшла відображення на різних рівнях організації музичних опусів Л. Дичко – музично-архітектонічному, композиційному, фактурному, мовно-виразовому, фонічному, розкрилася в характері тематизму, складній конфігурації музичної тканини, мелодико-

гармонічній кореляції, типі голосоведіння, темброво-регістровій площині, використанні піаністичних прийомів, педалізації, технік звуковидобування.

Музична драматургія, образно-змістовна концепція художнього твору народжується в авторській свідомості композиторки в нерозривній єдності з формальним, техніко-композиційним, архітектонічним і мовно-стилістичним задумом, а також візуальними паралелями (як певний кольоровий образ та «архітектурний макет»). При цьому даний комплекс виникає з уявлення характеру звучання і тембрової сутності музики, нюансів виконавської реалізації (іноді з певним індивідуальним виконавським стилем, враховуючи постать конкретного виконавця/виконавців).

Виконавсько-піаністичне відчуття музики набуло вираження в закладених у творах Л. Дичко інтенціях на певну творчу свободу їх піаністичної об'єктивації, тяжінні до вільного музикування, імпровізаційності, втіленні ігрової логіки.

Виконавська модель яскраво і органічно запрограмована композиторкою у фортепіанних фресках – масштабних циклічних творах концертної спрямованості, позначених своєрідністю жанрової стилістики (фресковості), що наближається до концертно-оркестрового типу вислову, позначеного об'ємністю та стереофонічністю звучання, діалогізмом викладу, виконавською віртуозністю, технічним розмаїттям. Представлена в різних тембрових версіях, жанрова модель фрески, авторський образ якої впевнено створює Д. Дичко, слугує відбиттям характерних рис її творчості, феноменом авторської поетики.

Фортепіанна творчість, як одна з найважливіших та константно значущих сфер авторського волевиявлення Лесі Дичко, царина репрезентації її художнього світогляду і образного мислення, є невід'ємною частиною української музичної культури 2-ї половини ХХ – першої чверті ХХІ ст.

У системі музики Лесі Дичко фортепіанна творчість посідає особливе місце як вираження її стильової індивідуальності та художньої картини світу. В цій сфері розкриваються і багатогранно втілюються смислоутворюючі доміанти творчості Лесі Василівни (національна та світова культура, духовна

сфера, мистецтво, фольклорна традиція, природа, світ дитинства), розкривається інтелектуально-художній потенціал, креативна енергія і мистецький талант композиторки, виявляється масштаб її творчої особистості та риси духовного універсалізму.

В авторських творах для фортепіано як взірцях художньої цілісності з ознаками інтертекстуальності, сповнених «підтекстів, прихованих алюзій та інтермедіальних метафор» [242], [202, с. 159], відбиваються специфіка інтегративно-художнього мислення композиторки, позначеного проявами синестезії, що зумовлює оригінальність жанрової концептосфери, архітектоніку і музичну творів стилістику, впливає на принципи звуковисотної і фактурної організації, техніку письма і комплекс виразових засобів, які утворюють авторську поетику.

В системі авторської музики композиторки фортепіанна царина утворює корпус взірців концертної, художньо-артистичної та музично-педагогічної скерованості, які увійшли у виконавський репертуар сучасних піаністів, має тісний зв'язок з хоровою музикою та постає своєрідною творчою лабораторією, полем креативних експериментів у жанровій, темброво-фактурній сфері.

Фортепіанна музика Л. Дичко є художнім утіленням діалогізму сучасного творчого мислення, складних перетинів і кореляцій міжкультурного, міжпластового (фольклор – авторська творчість), міжстильового, міжвидового художнього синтезу та взаємодії різних мистецьких первнів (інтонаційного й образотворчого, звукообразного й архітектурного, музичного і поетичного тощо), формою об'єктивації інтертекстуальності і синестезії, притаманних композиторці.

Прихильність настановам неоімпресіонізму, неофольклоризму, неоромантизму (через ліричне світовідчуття), неокласицизму, неосакральності, орієнтація на національний фольклор, світовий мистецький досвід, царину природи й особливе уявлення музично-інтонаційних образів в архітектурних формах, своєрідний «...просторово-візуальний образний світ, багатство колориту, гра світлотіні, кольоровосемантичні комплекси» [241, с. 3], запозичені з

образотворчого мистецтва і архітектури, складають стильовий контекст авторської творчості мисткині загалом та набувають значення у фортепіанній царині [241].

Опора на фольклорні жанри у сполученні з принципами модальної звукоорганізації, сучасної поліпластової фактури і тембрового мислення, а також звернення до серійної техніки, алеаторики, сонорики, імпровізаційних і звукозображальних прийомів визначають специфіку індивідуального стилю Л. Дичко і слугують маркерами причетності її творчих пошуків до неофольклористичного напрямку в українському мистецтві [190, с. 284].

В інтонаційно-художній структурі фортепіанних творів Л. Дичко знаходять відображення найхарактерніші тенденції жанрово-стильового розвитку сучасної української музики, екстрапольовані на фортепіанну царину, й індивідуально переусвідомлені українською авторкою. Натхнена фольклорними образами і мотивами, природними ландшафтами, світом дитинства, національними і світовими мистецькими феноменами, фортепіанна творчість Л. Дичко характеризується концепційністю, широтою образно-змістового і жанрового діапазону, інтонаційно-семантичною багатогранністю, майстерністю організації звукопростору і розмаїттям застосування сучасних мовно-виразових ресурсів.

Написані у різні періоди життєтворчості української авторки, фортепіанні твори розкривають етос і пафос її творчості, репрезентують царину «світла і добра» (А. Луніна) [192], гармонію і красу в їх сучасному естетичному розумінні й сприйнятті.

Концептуальний простір, стильові та жанрові орієнтири, тематика й образно-емоційна палітра, а також комплекс музично-виразових і виконавсько-піаністичних засобів фортепіанної творчості як складові поетики, детерміновані світоглядними настановами, своєрідністю світовідчуття та художніх інтересів мисткині, специфікою її синестезійного художнього мислення. Поетика фортепіанного самовираження композиторки обумовлена розуміння нею

органології, звукообразних, темброво-фактурних, колористичних і виконавсько-технічних можливостей фортепіано.

Фортепіанна творчість ґрунтовно представлена у творчій палітрі музики Л. Дичко, проте є менш численною за кількісною та видовою репрезентацією, порівняно із її хоровою музикою, яка вражає значним жанровим обсягом, усвідомлюється як безмежний космос та уособлення вічності [188].

Творчий доробок майстрині у фортепіанній царині в хронологічному аспекті презентують: сім поліфонічних варіацій «Українські писанки» (1972 – 1973), «Дитячий альбом» (1992), сюїта «Весна» в чотирьох частинах (1992), «Закарпатські фрески» в п'яти частинах (1992), «Карпатські фрески» у семи частинах (1993), сюїта «За картинами Катерини Білокур» (1993), твори для двох фортепіано: «Драматичний триптих» і «Чотири пори року» (1993), фрески для фортепіано «Замки Луари» (1994), Урочиста Ода для фортепіано (1995), фрески для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагона» (1996 – I редакція, 1998 – II редакція), Три парафрази на теми з опери «Золотослов» для двох фортепіано (2002), Дві п'єси для фортепіано за «Французькими фресками» (2016), «Київські ескізи для двох фортепіано» (за кантатою «У Києві зорі») (2016), Три фантазії за картинами сучасних українських художників для двох фортепіано (2016).

Представлений перелік творів засвідчує динамізацію креативної активності композиторки у фортепіанній сфері в 1990-ті рр. – період сформованого, зрілого авторського стилю мисткині, позначеного яскравою індивідуалізацією та унікальністю. Цей період творчого піднесення авторки в різних царинах музики, отримав метафоричну характеристику й визначення «фрескового» (внаслідок концентрації творів з жанровим ім'ям «фреска»).

Програмна, інтонаційно-змістова та архітектонічна специфіка масштабних «мандрівних» (А. Луніна) фортепіанних фресок і хорових концертів («Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески»), написаних Л. Дичко упродовж 1990-х – поч. 2000-х рр., та представлених в різних темброво-виконавських версіях, інспіровані шедеврами культури і мистецтва

європейських країн враженнями в ході подорожування композиторки, а також спеціального вивчення культури цих країн. Вони детерміновані мовними принципами різних мистецтв (музики, живопису й архітектури), художньо поєднаних в єдиній музичній структурі.

Між фортепіанними і хоровими творами виникають прямі образно-семантичні та музично-тематичні аналогії та паралелі («Замки Луари» – «Французькі фрески» – Дві п'єси для фортепіано за «Французькими фресками»; «Алькасар... Дзвони Арагона» – «Іспанські фрески»). Цей факт засвідчується використанням музичного матеріалу фортепіанних взірців (створених раніше) у хорових фресках, що є проявом композиторської автоінтерпретації, та уможливорює поринути у художній світ різних тембровофонічних версій авторських звукообразів. Фортепіанні твори в цьому сенсі постають інтонаційно-семантичною моделлю, першоджерелом для подальших композиторських прочитань в іншому – хоровому контексті.

Аналогічні паралелі прослідковуються під час розгляду й інших творів, презентованих у різних тембрових інтерпретаціях: «Карпатська кантата» – «Карпатські фрески» для фортепіано у семи частинах, кантата «У Києві зорі» – «Київські ескізи для двох фортепіано, кантата для хору а cappella «Чотири пори року» – однойменна сюїта для двох фортепіано. Зауважимо, що у в останньому переліку за хронологією згадані хорові композиції були створені раніше фортепіанних та постали для фортепіанних інтонаційною моделлю.

Зазначені паралелі засвідчують наявність наскрізних тематичних ліній у творчості мисткині, які слугують маркером її авторської поетики. Поява фортепіанних версій детермінована авторським прагненням композиторки представити в різному темброво-колеристичному забарвленні шедеврів архітектури, гравюрного мистецтва («Капричос» Гойї), а також відтворити національно-фольклорні і пантеїстичні образи, мальовничу природу європейських країн, знайти музично-художній еквівалент яскравим природним явищам і культурним артефактам, втілити ідею синтезу мистецтв (через музичну репрезентацію жанру «фреска», властивого образотворчому мистецтву).

Множина різнотембрових версій власних композицій, запропонованих Л. Дичко, що є рівноцінними за художніми властивостями, та співіснують у виконавському процесі, дає підстави стверджувати стратегічне концептуальне значення такої креативної практики в цілісній системі музики мисткині, та усвідомлювати як автоінтерпретативну поетику.

Фортепіанні версії хорових опусів української мисткині – яскраві інтонаційно-художні взірці композиторської інтерпретації, які розкривають нові змістовно-сміслові, інтонаційно-образні глибини та емоційно-виразові грані першоджерел, посилюють їх інтерпретативний потенціал шляхом збагачення темброво-фонічного, колористичного, просторово-регістрового і фактурного чинників. Жанрова та інтонаційно-семантична багатогранність фортепіанних творів відбивають специфіку авторської свідомості і художнього мислення мисткині. Відображений у фортепіанних композиціях фантазійний образний світ, сповнений символіки і знаковості, є екстраполяцією психології особистості авторки, особливостей її художньої уяви, сприйняття та інтерпретування картини світу.

В естетичному сенсі, фортепіанні опуси Л. Дичко вписуються в пост-модерну ситуацію, що визначає культурні процеси кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. Сповнені різних образно-емоційних станів, відзначені імпресіоністичним звукописом, неоромантичною експресією, модерним алеаторично-сонористичним висловом і сучасною гармонією, вони становлять розмаїту мозаїку світовідчуттів, інтонаційно осмислених і майстерно інкрустованих у струнку й досконалу музичну форму.

В художній структурі фортепіанних взірців відобразилися процеси динамічної еволюції художньої свідомості мисткині, провідні стильові орієнтири, притаманні різним етапам її авторської творчості. В них отримала відбиття своєрідна траєкторія стильових репрезентацій композиторки: від романтичних, пантеїстичних і неофольклорних пошуків, ініційованих Л. Дичко як визнаною лідеркою українського неофольклоризму другої хвилі, домінуючих у ранній період творчості, 1960-ті – 1970-ті рр. (поліфонічні

варіації «Писанки»), до експресіоністичних («Драма» для 2-х фортепіано) та імпресіоністичних і неоромантичних інтенцій (фрескові опуси).

Фортепіанні твори фокусують мистецькі пріоритети, провідні образно-тематичні лінії, концепти і риси індивідуального стилю Л. Дичко, оригінальність і новаторство, закладені в мовностилістичному комплексі та скеровані на піаністичне вирішення. Вони засвідчують розуміння і досконале володіння авторкою стилю цього інструмента.

Образна насиченість, емоційна виразність і природність розгортання музичної думки, властива фортепіанним опусам композиторки, закладена в них свобода креативного самовираження й винахідливість технічного вирішення авторської фантазії виявляють яскравий імпровізаторський талант Л. Дичко – свідчення високого музично-креативного потенціалу і професійної майстерності [55].

Натхнені витворами мистецтва, візуально-просторовими явищами і насичені асоціативними елементами, фортепіанні опуси композиторки мають яскраво образне забарвлення, виразну характерність, демонструють декоративність вислову й неповторну інструментально-звукову ауру. Водночас, в них знаходять прояв індивідуальне осмислення та імплементація принципів звукоорганізації, композиторських технологій і технік письма, сформованих музичним досвідом ХХ ст.

Гостро відчуваючи інструментально-темброву природу і фактурну специфіку фортепіано, Леся Дичко використовує його звуковиразний потенціал у втіленні візуально-живописних, просторових образів і «плернерних ефектів» [73]. Здійснена композиторкою інтерпретація візуальних явищ супроводжується оригінальними темброво-фактурними і колористичними знахідками, посиленням ролі сонорики, фонізму, темброво-колористичних якостей звучання, використанням різноманітних видів фортепіанного викладу й техніко-ігрового потенціалу інструмента. Саме тому в процесі виконавської реалізації фортепіанних опусів Лесі Дичко необхідним вбачається усвідомлення

специфіки утілення в їх художній структурі кореляцій з візуально-просторовими мистецькими різновидами.

Згідно контексту концептуалізації та обраній в роботі методології, окреслимо детермінанти фортепіанної поетики Л. Дичко, розглянемо, зокрема специфіку звукоорганізації, складофактурний і гармонічний рівень творів авторки, стилістику, тембровий і жанровий чинник тощо.

Звукова палітра фортепіано у творах Леся Дичко розкривається в надширокому діапазоні. Українська композиторка належить до тих сучасних творців, які не обмежують себе в творчості жорсткими канонами певної звуковисотної системи. Демонструючи творче ставлення до техніко-технологічних принципів і засобів розгортання інтонаційно-музичного матеріалу, авторка вільно оперує ними і варіативно застосовує звуковисотні моделі (тональну і модальну системи), поліладовість, серійну техніку письма, керуючись ідеєю конкретного твору, його образною системою.

Звукоорганізація творів композиторки базується переважно на модально-ладових засадах, з опертям на національну стилістику, політональні й поліладові нашарування. Її характеризують колористичні тональні зіставлення і часті барвисті тональні зміщення, супроводжені еліптичними модуляціями, алеаторними й сонористичними включеннями [302].

Складофактурний рівень фортепіанних творів Л. Дичко будується на засадах монодійного, гетерофонного, гармонічного і поліфонічного типів складів, а також принципи поліскладовості. Для формування звукопростору сольних та ансамблево-фортепіанних творів (фортепіанних дуетів) української авторки суттєво важливими є опора на гетерофонію, поліфонічні форми (принципи підголосковості, імітаційності, зокрема канонічної, складного контрапункту тощо), поліпластовість, засоби монодійного, гетерофонного, монодійно-гармонічного і власне гармонічного викладу (акордово-гармонічного, хорального, гомофонно-гармонічного тощо) з ознаками модернізації завдяки включенню різноінтервальних вертикалей, поліакордики, сонорно-кластерних утворень, зокрема «білих» і «чорних» кластерів [308].

Набувають значення й мішані типи, зумовлені тенденцією поліскладовості та збагачення ладофактурного комплексу [371].

В умовах мішаного поліскладу, внаслідок перетинань вертикальних та горизонтальних нашарувань фактура отримує синтезовані якості, посилюється роль діагональної її координати. Значною мірою, в його основі – складний різновид сучасної гетерофонії, варіантне багатоголосся, джерела якого спостерігаються у фольклорній системі мислення, фундууючій та смислоутворювальній щодо поетики музичної творчості Лесі Дичко.

Значне місце у творчості композиторки посідає фактура кластерно-сонорного типу з підкресленою репрезентацією фонічних і колористичних властивостей. та визначено специфіку графічної фіксації як уособлення програмно-асоціативних зв'язків фортепіанних творів з візуальними мистецькими прообразами.

Фактура, що є маркером індивідуального стилю та чинником вираження фортепіанної поетики, в єдності з гармонією утворює фактурно-гармонічний комплекс. Серед найважливіших функцій фактури, які набули значення в музиці Л. Дичко, та які розкривають специфіку її фортепіанної поетики – логіко-конструктивна, смислоутворювальна, жанро- і формоутворювальна, динамічну, фонічна, художня (художньо-стильова).

Багатоголосся в контексті фортепіанної творчості Л. Дичко набуває специфічних ознак та корелює з темброво-сонорною площиною звукоорганізації. Темброва єдність уможлиблює застосовувати різноманітні вертикалі, поліакордові та кластерні нашарування, структури терцієвої будови (з дублюванням тонів), а також сполучення чистої інтерваліки (октавно-унісонної та квартово-квінтової), які нейтралізують дисонантні (секундові, тритонові) звукосполучення, проте не втрачають колористичної специфіки. Гармонічний чинник мовного комплексу, складні вертикалі підкреслюються тембровою забарвленістю, утворюючи виразний та своєрідний темброво-сонорно-гармонічний мікст.

Дисонантні комплекси, іноді «пом'якшені» терцієвим тоном, з особливим темброво-регістровим наповнення та фактурним нашаруванням сприяють утворенню нової колористичної якості звучання із оновленням тембрової семантики фортепіано – органної. Означене прочитання фортепіанної палітри, її темброва пересемантизація зумовила появу багатьох органних версій фортепіанних творів Л. Дичко (Серед них: «Карпатські фрески», «Закарпатські фрески» та ін.).

З метою реалізації художнього проєкту на межі музики й інших мистецтв, зокрема архітектури (що засвідчують взірці в жанрі фрески), в яких засоби поетики скеровані на музичне розкриття візуального образу з підкресленням особливої наглядності й асоціативності, авторка застосовує принципи сонористики, лінеарність, спирається на моноінтервальні кварт- і квінтакордові сполуки, інтегративні акордові структури, кластерні та ускладнені бітональні вертикалі, різноінтервальні акордові комплекси з додатковими тонами тощо [302, с. 105]

Надважливу роль в музиці Л. Дичко відіграють просторові асоціації, передусім пов'язані з музично-образним втіленням візуальних явищ, архітектурних першоджерел, ландшафтів тощо. У цьому сенсі набуває значення відтворення на рівні фактури, в єдності з темброво-гармонічними і ладоінтонаційними засобами широкого кола просторових образів і амбівалентних планів: об'ємне – площинне, лінійне – крапкове, наближене – віддалене, близьке – далеке, щільне – прозоре та ін.

Для підкреслення об'єму, просторової перспективи звучання, утілення масштабних фрескових полотен (шляхом тристрокової фіксації музичного матеріалу), авторка залучає широкі можливості крайніх регістрів, апелює до сонорних принципів, фонізму квартакордових нашарувань, застосовує прийоми октавно-акордової техніки, різноспрямовані віртуозні пасажі, мелізматику, «гру» фонових пластів. На тлі динамічних градацій широко залучує просторові звукоєфекти, підкреслюючи різні смислові грані образності та водночас ємність художньо-виразного потенціалу сучасного фортепіано [181, с. 70].

Суттєву роль у фортепіанних композиціях Л. Дичко виконує *тембровий чинник*, слугуючи одним з найважливіших показників художньої своєрідності та звученнєвої реальності твору в музичному мистецтві ХХ–ХХІ ст.

Темброва семантика пов'язана з програмною орієнтацією творів композиторки, образною конкретністю та розмаїттям зорових асоціацій, включена в парадигму притаманного їй синестезійного мислення та проявів екфразису в творчості. Збагачена регістровою широтою, задіянням усього звукового діапазону інструмента вона є невід'ємною складовою художньої репрезентації авторського задуму, стрижнем розкриття музичної образності та інтонаційної драматургії твору.

Особливе ставлення до тембру, темброво-колористичного забарвлення в єдності з ладо-складо-фактурним комплексом утворює важливу стильову якість музики Л. Дичко та слугує важливим чинником репрезентації її фортепіанної поетики. Конкретність тембрового мислення як початковий імпульс – одна з головних та основоположних рис композиційного творчого процесу та істотна риса музики взагалі.

Стилістика фортепіанних творів Л. Дичко позначена витонченим звукописом, темброво-сонорною колористикою, насиченістю, виразністю та свіжістю ладогармонічних барв. У ній прослідковуються впливи різних художніх настанов і жанрово-стильових концепцій (романтизму, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, символізму, а також модерної естетики і авангардної стилістики), творчо переусвідомлених та індивідуально відтворених на рівні принципів сучасної композиції та звукоорганізації. Властива Л. Дичко широта художньо-стильових орієнтирів, відкритість до різних художніх систем минулого і сьогодення, європейського та вітчизняного мистецького досвіду, що демонструє плюралістичність світобачення та універсалізм мислення, притаманний митцю сучасної доби, тісно пов'язана з національно-ментальними орієнтирами, аксіологічними константами української духовності, які сфокусовані у сакральній сфері та фольклорному надбанні.

Змістова багатогранність, програмна скерованість, звернення до національно-фольклорних образів, мистецьких джерел, прагнення до барвистості, мальовничості, звукозображальності, наслідування образам природи, зацікавленість темою мандрювань споріднює фортепіанну музику Л. Дичко з творами західноєвропейських композиторів-романтиків, пронизаних відкритою емоційністю, гармонічною барвистістю, презентантів імпресіонізму, а також фортепінними опусами українських митців різних творчих генерацій (В. Барвинський, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Жуковський, Г. Сасько, М. Сильванський, М. Скорик та ін.) [50].

Імпресіоністичний і символістській модуси творчості авторки засвідчують семантичні зв'язки її музики з мистецтвом найзначніших виразників цих напрямів – французьких композиторів М. Равеля і К. Дебюссі, котрі суттєво вплинули на розвиток української фортепіанної школи [154]. Утім, наслідуючи імпресіоністичні звукомузичні ідеї, Л. Дичко віддзеркалює їх у фортепіанних творах відповідно власній індивідуальності. Це виражається у характері програмності, підкресленій декоративності вислову, звукозображальності, поєднаній з національним колоритом (показовим прикладом чого слугує цикли «Карпатські фрески», «Писанки» та ін.).

Суттєво вплинула на художню свідомість Л. Дичко та зазнала віддзеркалення у фортепіанній музиці також творчість найзначніших новаторів ХХ ст. – Б. Бартока, А. Веберна, О. Мессіана, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, А. Шенберга, які визначили провідні стильові вектори розвитку європейського музичного мистецтва [50]. Особливий вплив мали неокласичні настанови, зокрема в аспекті жанрового трактування, піаністичної техніки.

Відбиваючи широке зацікавлення природними ландшафтами, українською та європейською мистецько-художньою спадщиною, Леся Василівна розкриває в своїй фортепіанній музиці найтонкіші нюанси й особливості менталітету різних народів Старого світу [180, с. 74].

Сполучаючи різні жанрово-стильові моделі європейської музики з традиціями українського національного мистецтва, принципами фольклорного мислення, та активно звертаючись до інонаціонального мелосу, зокрема іспанського, зразків східного орієнталізму, відзначеного витонченою мелізматиною, та інтегрованого в стилістику авторських творів, Л. Дичко досягає у фортепіанних опусах нової інтегративної художньо-сміслової якості. При цьому авторка не звертається до цитації запозиченого, «чужого тексту», і будує художнє ціле на власному тематичному матеріалі.

Орієнтальна лінія у творчості Л. Дичко прослідковується у фресковому циклі «Алькасар... Дзвони арагона», в якому художньо відрефлексовані жанрові явища іспанського музичного мистецтва (болеро, сарабанда), позначені впливами мавританської, арабескової стилістики, пронизаної східним колоритом. Східна інтонаційно-жанрова знаковість знаходить прояв також у частинах фортепіанних фресок «Замки Луари».

Таким чином, фортепіанний стиль Л. Дичко ґрунтується на засадах глибинного засвоєння світової і вітчизняної фортепіанної літератури, а також виконавсько-піаністичної практики, детермінований європейським та національним художнім світом, вбирає українські фольклорні надбання, класико-романтичний, імпресіоністичний, а також авангардний музичний досвід ХХ ст. (дисонантну гармонічну мову, сонористичний звукопис, складофактурні закономірності).

Фортепіанна жанрова сфера творчості Л. Дичко детермінована поетологічними настановами, сформована, виходячи з принципів художньо-поетичного мислення Л. Дичко, її індивідуального авторського бачення, а також ментальних настанов і законів музичного смислоутворення. Фортепіанні твори авторки охоплюють різноманітні жанри, в яких прослідковується зв'язок з традиціями національного та світового фортепіанного мистецтва, різними стильовими напрямками (романтизму, постромантизму, імпресіонізму та модернізму).

Суттєвий вплив на специфіку жанроутворення в музиці Л. Дичко має романтична, імпресіоністична, неофольклористична та неокласична традиції. У творах Л. Дичко увиразнюється постмодерний принцип жанроутворення, скерований на індивідуалізацію та суб'єктивно-особистісну поетизацію художніх різновидів, відсутність регламентації у виборі жанрового імені.

Жанрову парадигму фортепіанної творчості Л. Дичко складають сюїта, парафраз, фантазія, фреска, дитячий альбом, цикл фресок, поліфонічні варіації, цикл мініатюр, фортепіанний дует (репрезентований двофортепіаною моделлю).

Жанрову поетику фортепіанної музики Л. Дичко увиразнюють опуси, які можливо умовно диференціювати на 2 групи:

1) традиційні, історично усталені для фортепіанної музики (варіації, триптих, фантазія на тему, парафраз, дитячий альбом, п'єси, фортепіанний дует); 2) новаційні, мішаної природи, зумовлені міжвидовим мистецьким синтезом (фрески, писанки, ескізи).

За комунікативними властивостями, способом виконання фортепіанні жанри представлені в творчості Л. Дичко двома різновидами: 1) сольним; 2) фортепіанно-ансамблевим (дует двох фортепіано).

Жанрова поетика у творах Л. Дичко спирається на принципи програмності, асоціативності, певний фактурний тип і видову стилістику, зорієнтовану на різні типи мислення і жанротворчі механізми – камерності та концертності [370, с. 8].

Першу лінію в системі музики Л. Дичко презентують цикли п'єс-мініатюр («Писанки», «Дитячий альбом»). Другу – масштабні циклічні опуси (триптих, сюїта), які складають переважну більшість в доробку Л. Дичко. Серед них, зокрема твори з оригінальним жанровим ім'ям «фреска» («Замки Луари», «Алькасар... Дзвони Арагона» та ін., «Карпатські фрески»), що став «візитною карткою», знаком творчості композиторки та існує в різних темброво-виконавських версіях-варіантах.

Спільним знаменником циклічних вірців концертної спрямованості є масштабність задуму, концептуальність, діалогічність викладу, охоплення широкого діапазону інструменту, програмна скерованість, фактурно-гармонічна насиченість, мікстовість фортепіанного письма: орієнтація на різні типи піаністичного висловлювання, переважно на віртуозно-концертний, листівський тип піанізму «*alfresco*», модель блискучого віртуозного піанізму, а також тип музичного викладу, притаманний органному інструменталізму (з орієнтацією на потужність, глибину звучання, відзначеного монументальністю, опорою на поліфонічне багатоголосся, складну акордику та експресивними імпровізаційними включеннями).

Орієнтація на концертність у Л. Дичко підкорядковуються вищій меті – створенню виразного і глибокого образного змісту, який інтегрує в своїй основі інтонаційно-семантичні, візуально-кольорові й візуально-просторові мистецькі первні.

Творам камерної орієнтації, притаманна фактурна рель'єфність, орієнтація на гетерофонну, гомофонну та поліфонічну фактуру, концентрація звучання в середньому регістрі, орієнтація на жанрову визначеність.

Обрана автором жанрова модель, з властивим їй фактурними комплексом, розкривається «через “образ фортепіано“, а також через “образ автора“, для якого інструмент є засобом висловлювання» [370, с. 6].

Авторські цикли утілюють принцип контрасту та відзначаються «образною, стильовою, драматургічною різноманітністю», характеризуються фактурно-складовою мікстовістю та новаційністю інтонаційної драматургії, фонізму та структурної організації, завдяки чому «вибудовується концепція художнього надзавдання, естетична мета твору» [274, с. 239].

Кожний музичний номер багаточастинних композицій Лесі Дичко є художньо-смысловим розгортанням емоційної, глибоко усвідомленої, фактурно деталізованої та інтонаційно витонченої думки, характеризується чіткою і ясною структурою. Циклічна послідовність частин музичного цілого пов'язує їх у драматургію вищого порядку.

Єдність у просторі творів Леся Дичко виявляється завдяки сплетенню внутрішнього й зовнішнього змістовних планів. Застосування принципу єдності циклу спостерігається на рівні образно-тематичних зв'язків між окремими п'єсами, тематичних ремінісценцій, наявності прелюдій і постлюдій, створених на єдиному тематичному матеріалі, які слугують семантичними арками і єднають композицію в художньо-сміслову цілісність.

Звертає увагу відмова композиторки у фортепіанній сфері від сонатного жанру – одного з важливих маркерів інструментальної, зокрема фортепіанної музики в галузі великої форми, а також концерту в його традиційному розумінні. Мисткиня залишає поза увагою жанри інструктивного характеру (етюд), моножанровий цикл з традиційними назвами (прелюдії, ноктюрни тощо), двочастинний поліфонічний цикл (прелюдія – fuga). Зовнішня відсутність цих традиційних жанрових моделей, з огляду на перелік авторських творів, компенсується оригінальним включенням їх властивостей в структуру інших різновидів, представлених сучасними інтерпретаційними версіями, слугуючи демонстрацією новаторського підходу авторки до жанрової поетики відповідного постмодерним настановам.

Обрання жанрових моделей та жанрових номінацій у системі музики Л. Дичко корелюються з авторською світоглядною позицією, детерміновано концептуальною скерованістю її творчості, образно-тематичними пріоритетами у певні періоди. У виборі жанру композиторка виявляє властиві їй оригінальність та новаторство, діалогізм традиційного – новаційного в їх діалетичному співвідношенні. З одного боку, композиторка апелює до програмних циклів, звертається до моделі поліфонічних варіацій, сюїти, апелює до традицій романтичної циклізації на прикладі «Дитячого альбому», а також жанрової царини парафрази, яка складає вагому частку її авторського доробку. З іншого боку, композиторка семантично збагачує жанровий простір видовими нотворами шляхом міжмистецьких паралелей, залучення жанрових явищ зі сфер образотворчого та ужиткового мистецтва (фреска, писанка, ескіз).

Новаційний ракурс у сфері жанрової поетики в системі фортепіанного мислення Л. Дичко підкреслено на рівні інтра- та екстрамузичних чинників, обумовлено образною семантикою творів та опорою на переосмислену жанрову традицію. Так, вплив інтермедіальності, візуального чинника, пов'язаного з народно-ужитковим мистецтвом, писанкарством оригінально віддзеркалено у циклі поліфонічних варіацій з метафоричною назвою «Писанки», створеному в неофольклористичній стилістиці, з ознаками камерності, принципами циклізації на основі поєднання фольклорних мініатюр [285, с. 143]. З іншого боку, у цьому творі, що постає репрезентацією діалектики «автор – традиція», спостерігається інтенція до неокласичної традиції (опора на поліфонічний склад, наближення до барокової стилістики, клавірної практики). Цикл пронизаний сакральною символікою і фольклорною знаковістю, відтвореною на фактурному (графічна лінія поліфонічного голосоведіння, орнаментика) та мелодико-ритмічному рівнях, віддзеркалюються у засобах поліфонічного розвитку.

Важливим є факт використання музичного матеріалу даного поліфонічного твору Л. Дичко для створення іншої темброво-виконавської версії – струнного Квартету для двох скрипок, альту та віолончелі, що підкреслює камерний простір поетики оригіналу та його автоінтерпретації.

Характерною ознакою фортепіанної творчості Л. Дичко та її музики загалом є вільне жанрове кодування музичних творів, застосування оригінальних назв, які віддзеркалюють систему естетичних уявлень, зумовлену світоглядними настановами та характером світовідчуття, резонують з ментальністю і принципами мислення.

Віддзеркаленням міжвидової мистецької інтеграції у фортепіанній сфері волевиявлення композиторки, царині жанрової поетики, є фрескові опуси, «ескізи», «картини», жанрова специфіка яких слугує маркером своєрідності її інтермедіального мистецько-художнього світобачення, і резонує полімодальним пошукам сучасних українських авторів.

Семантично значущим й атрибутивним для творчості Л. Дичко є жанр фреска, що охоплює масштабний корпус творів у різних тембрових амплуа, відбиваючи екстрамузичні зв'язки з образотворчим мистецтвом і архітектурою. В музикознавчому дискурсі слово «фреска» та однойменне жанр попри широту використання в сучасній музичній практиці (симфонічній, хоровій, інструментальній, вокальній) не отримують категоризації та залишається у метафоричному просторі (зберігаючи загальні зовнішні характеристики типу твору вільно-асоціативного типу).

Фрескові твори Л. Дичко вписуються в загальну панораму світової та української музики останньої третини ХХ – поч. ХХІ ст. в аспекті композиторської інтерпретації взірців мистецтва, масштабної передачі історичних, легендарних, мистецьких образів тощо.

Звертаючись до музичної фрески як мистецького феномена, О. Тиха в ході аналізу корпусу творів з композиторським позначенням «музична фреска», висвітлює жанрову специфіку останніх та виокремлює характерні для них властивості. Ключовим, парадигмальним параметром для музичної фрески дослідниця вбачає *монументальність*, що розглядається на декількох рівнях: на рівні ідеї (універсальний аспект проблеми) із втіленням програмності у кожному опусі; на рівні форми (багаточастинність, масштабність); на рівні виконавського складу та музичної мови (посилення ролі фонізму, ладогармонічного колористики, застосування нетерцієвої акордики, тональних зміщень, фактурна багаточаровість тощо); на рівні асоціативності та характеру сприйняття [321, с. 79-81], [325].

Леся Дичко у своїй творчості системно апелює до музичної фрески, створює численні версії для різних виконавських складів, тим самим формує авторський образ даного жанру в його різних темброво-акустичних модифікаціях.

Унаочненням вищезазначених характеристик слугує корпус фортепіанних творів, які демонструють своєрідність жанрової поетики музичної фрески в інструментальній сфері. Серед них: «Карпатські фрески»,

«Закарпатські фрески» (для фортепіано та органу), які є інтонаційним узагальненням народних образів та природних ландшафтів мальовничих регіонів заходу України та утіленням національної картини світу; опуси, інспіровані природними ландшафтами і творами європейського мистецтва, передусім архітектурними шедеврами Франції (фрески для фортепіано «Замки Луари») та Іспанії (фрески для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагона»). Існують численні версії цих творів для різних складів, у тому числі за участю балету.

За твердженням О. Самойленко, опуси, які позиціонуються як «фрески» (французькі, іспанські, закарпатські, карпатські, за картинами К. Білокур), складають «окрему і значну групу композицій у системі творчості Л. Дичко». Призначені «для різних темброво-виконавських складів», вони мисляться як масштабні художні утворення за утіленням, багатогранністю і поліхромним охопленням знакових явищ національної та інонаціональної культури [293, с. 188].

Твори в жанровій парадигмі фрески віддзеркалюють наскрізні, концептуальні лінії творчості авторки, є свідченням її культуротворчої скерованості, естетичних орієнтацій і пошуків, проявом універсалізму мислення, інтермедіальних властивостей та інтенцій на осягнення цінностей та пам'яті культури.

У музичних фресках найвиразніше розкривається віртуозність, масштабність вислову, просторова асоціативність. Цей відкритий для експериментів різновид художньої комунікації, запозичений з образотворчого мистецтва та екстрапольований на музичну площину, демонструє ознаки широкого мистецького синтезу з різних сфер на основі музичної мови. Він є своєрідним засобом міжвидової інтеграції, посередником між різними художніми царинами: музичною і візуально-кольоро-просторовою (живописною і архітектурною), чинником жанрової програмності і візуалізації музичних текстів.

Навіяні романтичними та імпресіоністичними образами й архітектурними мистецько-художніми феноменами, фортепіанні фрески української майстрині містять програмні аналогії з творами видатного угорського композитора і піаніста-віртуоза Ф. Ліста, які пронизані ідеєю синтезу мистецтв та спираються на різні типи програмності (літературну й асоціативну). У цьому сенсі показовим є цикл Ф. Ліста «Роки мандрувань», інспірований враженнями від природних ландшафтів та мистецтва Італії.

Факт звернення до фрески як жанрового новотвору в українському музичному мистецтві 2-ої половини ХХ ст., що виявляє мікстову, міжмистецьку природу через зв'язок з образотворчою та архітекстурою сферами в їх тісній взаємодії, є яскравою ілюстрацією інтермедіальності художнього мислення композиторки, прояву феномена екфразису в її творчості. В системі творчості Лесі Дичко музична фреска є маркером її індивідуального стилю, своєрідним метажанром, який характеризується власною поетикою і семантикою.

Слід зауважити, що в сучасному художньому просторі сформувався значний корпус музичних творів із назвою «фреска», представлений численними взірцями різної структури і темброво-виконавського складу (сольними вокальними та інструментальними, в тому числі органними, ансамблевими, хоровими, оркестровими). Музичну традицію «фресок» в українському мистецтві уособлюють різножанрові твори епічної скерованості, відзначені масштабністю задумів, концертністю та циклічним формотворенням: «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, опера-ораторія «Київські фрески» І. Карабиця, симфонічна сюїта «Давньокиївські фрески» А. Сташевського та ін.

Попри широту художнього вияву в авторській музичній творчості, фреска не отримала стійкого жанрового статусу та характеризується в музикознавчому дискурсі більшою мірою в метафоричному аспекті. Поява і ствердження оригінальних творів з жанровим ім'ям фреска є відбиттям неоромантичних тенденцій, свідченням сучасного збагачення традицій програмності. З іншого

боку, – наслідком інтеграційних процесів, впровадження ідеї нового художнього синтезу, актуалізованої в умовах постмодерного буття культури.

Особливістю поетики фрески як музичного різновиду з ознаками інтертекстуальності, збагаченого семантичними зв'язками з образотворчим та архітектурним мистецтвом, є масштабність, монументальність, концептуальність і концертність, а також опора на складний звуковиразовий комплекс з акцентуацією фактурної багатоплощинності, темброво-гармонічної колористики для досягнення монументальності й об'ємності, відповідних візуальним прообразам, та створення стереофонічності звучання (як аналогу синергії звуку, кольору і форми).

Розмаїття і широту амплітуди фортепіанного звучання, особливу експресію у фрескових опусах Л. Дичко забезпечує використання усіх різновидів фортепіанної техніки, трактованої у кращих лістівських традиціях. Посиленню емоційних вражень, асоціативності, відчуття просторовості у зазначених творах сприяє широке застосування колористичних і звукозображальних прийомів, барвистих ладотональних співставлень та еліптичних модуляцій.

Насиченість розгортання звукової палітри досягається специфічними фактурно-гармонічними (з опорою на трихордові сполуки, кварто-квінтові нашарування з дублюванням тонів, складну дисонантну вертикаль й акордику і поліакордику різноінтервальної структури, поліладові та бітональні комплекси мікстової інтервальної природи, кластерні сполучення), а поліфонічними засобами (зокрема підголосковим й імітаційним), прийомами варіантно-варіаційного розвитку, які посилюють асоціативність (з фольклорно-музичними джерелами, східною орнаментальністю тощо) та підкреслюють імпровізаційну складову.

Вагомою складовою частиною жанрової системи фортепіанної творчості Л. Дичко є парафраз, фантазія на тему, які ґрунтуються на принципах художнього перекладу, вбирають аспекти композиторської інтерпретації моделі-першоджерела, будуються на засадах цитації та автоцитації.

В масштабі фортепіанної творчості Л. Дичко та в її цілісній системі музики композиторки, характерною ознакою буття цих жанрів є опора виключно на матеріал власних творів (передусім хорових), або їх окремих частин, призначених для іншого виконавського складу.

Існування згаданих жанрових взірців в різномірних версіях у доробку Л. Дичко є свідченням постійного самовдосконалення й мистецького самозаглиблення композиторки, прагнення досягти «найвищого рівня досконалості у створенні музики» [191]. За висловлюванням Л. Дичко, ретельна робота над кількома версіями одного твору, а також складання в процесі композиції безлічі начерків, ескізів у пошуках найкращого варіанту є свідомою творчою установкою мисткині, віддзеркалюється в різних сферах її творчості, та набуває віддзеркалення і в фортепіанній царині [191].

У контексті методологічних настанов дисертації, згідно поетологічній концептуалізації фортепіанної творчості Л. Дичко, означені жанрові взірці позиціонуються як явища автоінтерпретативної поетики.

Художнім унаочненням явищ автоінтерпретативної поетики у фортепіанній царині Л. Дичко є цикл «Пори року», написаний на матеріалі однойменної кантати для хору а cappella, які є ілюстрацією неофольклористичного модусу волевиявлення авторки; Три парафрази на теми з хорової опери «Золотослов» для двох фортепіано, сюїта «Весна» (на основі однойменної кантати) та ін.

Показовим є факт співіснування версій творів у музичній практиці як самодостатніх, наділених власним фактурно-стильовим комплексом. Засобами фортепіанної фактури, композиторка реконструює вокально-хорові особливості, поетику, властиву оригіналу, не позбавляючи фортепіанний твір художньої цінності.

Композиційні і жанротворчі принципи, а також мовностилістичні засоби, використані українською авторкою у фортепіанній сфері, перебувають у тісному зв'язку з її естетичною позицією. В аспекті композиційної логіки та специфіки формоутворення поетику фортепіанних творів Л. Дичко вирізняє

опора на оновлені традиційні структури і формотворчі принципи циклічності та варіативності.

Особливою рисою фортепіанної творчості Л. Дичко є художньо-творче переосмислення сталих музичних форм і жанрів, застосування їх іманентних ознак у суб'єктивному трактуванні, а також ініціювання новотворів міжмистецької, інтермедіальної жанрової природи (писанка), своєрідних «жанронімів» (С. Шип), яким С. Тиха вважає фреску [321].

На засадах принципу циклічності українська авторка розвиває у фортепіанній сфері багаточастинний тип композиції програмного типу, оснований на чергуванні яскраво образних контрастних п'єс, а також сполученні жанрово-характеристичних опусів, пейзажних замальовок, візуальних образів і настоїв [189, 69].

Найважливішими методами розвитку і засобами художнього збагачення музичної образності в композиційному процесі постають варіаційність та варіантність (мелодико-гармонічна, темброва, метроритмічна, фактурна). Широко презентовані в авторській музиці Л. Дичко методи поліфонічного розгортання, лінійна процесуальність та контрастне зіставлення шарів, які складають провідні формоутворюючі сили в її творчості та притаманні більшості фортепіанних опусів композиторки.

Притаманна творчій свідомості Л. Дичко гнучкість процесу формотворення, множинність і різноспрямованість функцій фактурних шарів, фактурна варіантність і рухливість у застосуванні виражальних засобів, активність ладово-модуляційних переключень тощо утілюють специфіку організації художньої цілісності.

Інтонаційна основа – прообрази тематизму творів Л. Дичко – є доволі широкою. Передусім, це мелос, що йде від народнопісенних джерел, речитативу, який сягає своїми коріннями в давні шари фольклорної (національної та інонаціональної) та професійної музики, поспівкові комплекси, а також мелос кантиленного типу.

З іншого боку, важливими є інтонаційні джерела, що походять від пластики, жесту, руху, танцювальності. Дансанта стихія, переломлена крізь відомі ритмо-інтонаційні і фактурні танцювальні формули і моделі (болеро, сарабанда тощо), танцювальні жанри, безпосередньо віддзеркалені в музиці руху, набуваючи вибагливої фактурно-інструментальної інкрустації, мелодичної орнаментики.

Інтонаційні джерела значною мірою зумовлюють й принципи мелодичного розгортання. Проте це відбувається лише частково, адже у процесі розвитку мелодія переростає межі, детерміновані певним жанром. Зокрема, у творах авторки (що є також притаманною ознакою сучасної практики загалом) виникає характерна властивість, пов'язана із системою кореляції між вокальними та інструментальними жанрами, рольовим обміном між типами фактури, тематизму, принципами розвитку. Так, зокрема в інструментальній музиці, в мелосі кантиленного типу використовуються тип інтонацій і способи розвитку, типові для вокальних рідновидів. У той же час у вокально-хорових жанрах, зокрема в *a cappell'них* взірцях застосовуються інструментальні типи тематизму та засоби його розгортання, такі, як формульність, мотивність, остинатна варіаційність, ритмічна фігурація.

Л. Дичко в своїй фортепіанній музиці послідовно і системно реалізує *принципи програмності*, який слугує маркером її авторської поетики, та набуває своєрідності індивідуальних проявів. Програмність постає домінуючим і стабільним змістоутворювальним компонентом і чиником індивідуального художнього самовираження у сфері фортепіанної творчості Л. Дичко. Мисткиня орієнтується на узагальнену програмність емоційно-образного типу й наслідує романтичний мистецький досвід (насамперед Ф. Ліста), творчо переусвідомлений в сучасних реаліях з неоромантичними інтенціями, а також утілює імпресіоністичний досвід втілення програмності. Концепція програмної музики, презентована у фортепіанних творах Л. Дичко, усвідомлюється як співдія різних мистецьких (музичних та позамузичних) явищ, скерована до їх особливого єднання й отримання нової художньої якості.

Передусім дія цього принципу спрямована на розкриття засадничого для творів авторки позамузичного (екстрамузичного) змісту (символічних, портретно-характеристичних, візуальних образів, картинності, жанрової асоціативності тощо), художньо-змістову конкретизацію та семантизацію авторської концепції, спирається на втілення ідеї міжмистецького синтезу і художнього паралелізму образних первнів (музичного, візуального, рухомо-пластичного, графічного).

Узагальнена програмність, що відіграє провідну роль у фортепіанній музиці мисткині, широка ілюстративність, зумовлені безпосереднім впливом явищ українського та світового мистецтва (живопису, архітектури, графіки, взірців ужиткової творчості, писанкарства), які слугують прообразами інструментальних опусів.

Натомість, опосередковано у фортепіанній царині Л. Дичко знаходить прояв алюзія сюжетної програмності, зокрема у сфері фортепіанних транскрипцій і парафраз, створених на тематичній основі кантатних і оперно-хорових творів Л. Дичко, в жанровому оригіналі яких важливим композиційним і семантичним елементом постає вербальний ряд, поетика слова як носій конкретного змісту. Відповідно, сюжетна, літературно-текстова складова музичних творів, що спирається на вокально-поетичний синтез, у вигляді певної програми екстраполюється на жанрову сферу транскрипцій і парафраз. Це знаходить відбиття у Трьох парафразах на теми з опери «Золотослов», фортепіанному циклі «Пори року» для двох фортепіано, що є версією однойменного кантатного твору для хору *a cappella* та ін.

Репрезентацією програмності нового типу, поширеного у практиці ХХ ст., та актуалізованого в сучасних умовах, слугують вербальні тексти Л. Дичко, до яких відносяться розгорнуті автокоментарі, преамбули, адресні присвяти, композиторські звернення, рецепції власної творчості, авторські передмови до нотних видань, інтерв'ю. Означений дискурс, що є наслідком модерних тенденцій (формування коментарійних текстів і маніфестів), успадкованих постмодерном, не є тотожним сюжетній, або літературній програмності

(традиції якої сходять до романтичної доби XIX ст.), проте слугують носіями авторського смислу, інформаційними джерелами про творчість і технології композиторки, розкритими від першої особи [130].

У цьому екстрамузичному вияві змістової семантики, зумовленому модерними й постмодерніими інтенціями, висловлювання Л. Дичко слугують яскравим підтвердженням тенденцій розгалуженості вербального композиторського дискурсу, актуалізованого, концептуалізованого і феноменально вираженого у світовій практиці XX ст. [130].

Висновки до розділу II

Методологічний вектор дослідження, скерованість на поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Л. Дичко та розкриття її стильових закономірностей, детермінував необхідність детального розгляду поетологічної проблематики та розкриття змісту категорії поетики.

Опора на категорію поетики в дискурсі сучасної музикології детермінована інтенціями наукової думки на розкриття художнього мислення та глибинно-семантичної сутності результатів діяльності авторської свідомості – музичних текстів, творів, які позначені рисами інтертекстуальності, та потребують використання комплексних міждисциплінарних підходів та методів аналітики, зокрема поетологічних, інтертекстуальних, розроблених у літературознавчій сфері, та спрямованих на осягнення цілісної системи художнього мислення NF художньо-виразової системи

Розробка питань поетики актуалізується в різних дослідницьких царинах гуманітаристики, літературознавчій та мистецтвознавчій сфері, зокрема музикології. Поетика набуває категоризації та універсалізації, усвідомлюється комплексно – як наука (поетологія), теорія мистецтва і творчості, скерована на системний розгляд закономірностей художнього розвитку, історичної еволюції

певного виду, жанрово-стильових явищ, результатів творчості, їх будови, мовної специфіки.

Імплементація категорії поезики зі сфери літературознавства у поняттєво-термінологічну систему музикології з подальшою в ній категоризацією стає детермінантою, особливим механізмом збагачення сталих та ствердження нових культурних універсалій в гуманітарному просторі (зокрема музичної поезики).

Глибокі історичні корені та зв'язки з багатовіковим досвідом минулого як своєрідною пам'яттю культури, змістовна ємність та універсалізм категорії поезики, підтверджені часом, життєздатністю на різних етапах культурного розвитку та множинністю конотацій, зробили інструментом аналітики принципів смислоутворення, інтегральної сутності художніх явищ, наповнених конкретним образним змістом та виразовими засобами – маркерами художності в музичному, образотворчому та ін. видах мистецтва.

Когнітивні можливості та дослідницький потенціал поетології у вивченні художніх явищ у мистецтвознавстві та літературознавстві, засвідчує доцільність екстраполяції концептуально-методологічних засад цієї теорії художньої творчості на сферу музикології, та застосування її базових підходів для експлікації музично-творчих процесів, інтонаційних явищ та міжмистецьких перетинів.

Концептуалізація поняття «музична поезика» та його категоризація в музикології зумовлена художньо-еволюційними й культуротворчими процесами, тенденціями міждисциплінарної інтеграції, інтенціями до нового синкретизму, зближення мистецтва і науки, що є наслідком розширення меж осягнення картини світу. Звернення до поезики як категорії музикознавства та пов'язаної з нею теорії музичної творчості, що підлягає принципу історизму, виявляє зв'язки з різними царинами гуманітаристики (літературознавством, психологією творчості, естетикою тощо), уможливорює розкрити художнє явище, мистецький процес, творчу спадщину, дослідити музичний твір як цілісність у комплексі його складових і проявів.

Здійснена аналітика заявленого проблемного поля засвідчує зростаючий інтерес наукової думки до концептосфери поетологічного вчення, центральна категорія якого (поетика) постає дослідницькою «призмою» осягнення художніх (літературних і мистецьких, зокрема музичних), а також позахудожніх явищ (наукової літератури) і сфер комунікації (поетика реклами) (Глівінська).

У поетологічній дослідницькій парадигмі студіюються складні, гостро актуальні та значущі для музикознавчої науки і практики теоретичні проблеми: уточнюється дефініція поняття «поетика» (Ду Вей, А. Поліщук, Н. Рябуха, О. Самойленко, М. Черкашина-Губаренко, С. Щелканова), розкривається сутність поетики як категорії музикознавства (А. Поліщук). У контексті теоретичних пошуків акцентується увага на розкритті хронотопічних факторів поетики музики (Бай Сяонань), підходів до явища історичного часу як її основи (О. Самойленко), дослідженні ролі музичної поетики на різних етапах розвитку європейської культури (Нань Лю), осмисленні її перетинів з царинами психології, семіотики, герменевтики, феноменології творчості.

У фокусі поетологічного розгляду опиняються питання композиторської (К. Манденберг-Тодорова, Пан Тінтін, О. Стрильчук) та виконавської (Нань Лю, Ю. Ніколаєвська) творчості, стилю (Л. Кужелева), жанрових сфер фольклору (О. Дей), академічної (опера, вокальний цикл, симфонія, соната, етюд, дитячий альбом) та позаакадемічної (рок балада) музики. Потужну дослідницьку лінію в українській науці складають поетологічні розвідки хорової (Л. Півторацька), оперної (Ван Те, Нань Лю, У Цзінінь, Чень Сяо, Чень Сяопай, М. Черкашиної-Губаренко) та камерно-вокальної (Ван Сяоюй, Ду Вей, О. Михайлова, Нань Лю) царин музики. Значний науковий потенціал сформовано в досвіді осмислення авторської та виконавської поетики в інструментальній сфері, зокрема віолончельній (О. Зав'ялова) і фортепіанній (А. Булкін, Н. Лукашенко, Н. Рябуха).

Здійснюючи історико-теоретичну рефлексію питань музичної поетики та фокусуючи увагу на поетиці музичних явищ, виявленні їх сутності, структури,

виразової системи та імпліцитних смислів сучасні вчені збільшують дослідницьку «територію» музично-поетологічної проблематики, «продукують авторизоване значеннєве коло терміну «поетика» [340, с. 130] й сприяють розширенню концептуального континууму сучасної музикології.

Поетика – одна з найважливіших і фундаментальних категорій, сутністних для методології наукового осягнення мистецтвознавчої проблематики, опора на яку уможлиблює збагнути феномен творчості митця як художньо-сміслову цілісність, виявити її найзначніші грані, які увиразнюють прояви авторської індивідуальності.

Звернення до концептосфери літературної поетики, що ґрунтується на традиціях лінгвістики, принципах граматики і логіки тощо, актуалізовано плідністю системного висвітлення з її методологічних позицій зв'язку комплексу мовнохудожніх засобів звукоорганізації, специфіки використання композиційних технік з філософсько-естетичними засадами, стильовими домінантами і креативними настановами композиторської особистості.

На ґрунті узагальнення дослідницького досвіду в осягненні проблем поетики, доцільним вбачаємо екстраполювати концептуальні положення і методи поетології, сформовані в теоріях літературної та музичної поетики, на дослідження фортепіанної творчості Лесі Дичко, що виявляє широкі інтертекстуальні зв'язки, діалогічні перетини, інтермедіальні властивості, фокусує автоінтерпретативні стратегії, демонструє образно-сміслові кореляції з різними сферами авторського самовираження і містить імпліцитні смисли. Використання методологічних настанов теорії поетики в якості інструментарію дослідження фортепіанної творчості Л. Дичко слугує усвідомленню своєрідності її авторського світу і художнього мислення, розкриттю смислового коду творчості, її жанрово-стильових аспектів та імпліцитних смислів.

Поетологічна концептуалізація фортепіанної творчості Л. Дичко зумовлює розгляд її найрепрезентативніших взірців, які увиразнюють світ музики композиторки, заданий звукообразною сферою фортепіано, стилем цього інструмента, дозволяючи виявити світоглядні, ментальні і художньо-

стильові детермінанти, семантико-аксіологічні та жанрово-стильові маркери, образно-сміслові перетини з іншими царинами (екстрамузичними), окреслити структурно-композиційні, фактурні, мовностилістичні аспекти виразу, що є проявом художнього мислення композиторки, її композиторської поетики та індивідуально-авторської картини світу.

Дотримуючись логіки термінологічного підходу, враховуючи етимологію і семантику сталого в культурі терміну «поетика», а також ґрунтуючись на емний зміст однойменної категорії, застосованої в різних царинах гуманітарного знання, мистецтвознавстві, зокрема музикознавчій царині, пропонуємо робоче визначення важливих для дослідження концептів – «поетика композиторської творчості» та «поетика фортепіанної творчості»

Поетика композиторської творчості усвідомлюється в роботі як інтеграція семантичного (змістовно-сміслового) і стильового рівнів авторської творчості митця та розглядається в сукупності неподільних складових художнього процесу музичної креації: ідейно-естетичного й художнього задуму, створених автором текстів, передусім музичних, з урахуванням їх жанрової специфіки, мовно-виразового комплексу (авторської стилістики), а також позамузичних, зокрема вербальних (коментарійних, автдескриптивних тощо).

Поетика фортепіанної творчості – це сукупність художніх прийомів та методів музичного світомоделювання та інтонаційного висловлювання, притаманних композиторській індивідуальності, які характеризують світ авторської музики творця як цілісності, транслюють смисловий код творчості і особливості художнього мислення і стилю митця, жанрові пріоритети, утілюють специфіку інструментальної (фортепіанної) музично-мовної репрезентації художніх ідей і звукообразів, їх часопростірне (композиційне і фактурне) розгортання при опорі на комплекс піаністичних засобів виконавської реалізації музичного матеріалу та корелюють із технікою письма майстра.

Узагальнюючи досвід термінологічної дескрипції поняття «поетика» і аспекти теоретичного осягнення поетологічної проблематики, екстраполюємо

комплекс його значень і сутнісних характеристик на сферу поетики фортепіанної творчості в логічному взаємозв'язку з трактуванням поняття стилю (на рівні розуміння індивідуального стилю).

Фортепіанна музика – одна з найвагоміших царин вияву композиторського мислення Лесі Дичко, в якій відбиваються ментальні засади, жанрові пріоритети її творчості та увиразнюється специфіка полісенсорного сприйняття реальності. В авторській картині музики Л. Дичко фортепіанна сфера, репрезентуючи специфіку інструментального мислення, є відбиттям універсалізму художньої свідомості, чинником розкриття особистісної багатогранності, широти бачення світу й відбиттям індивідуального стилю.

Твори для фортепіано Л. Дичко, зокрема масштабні програмні фрески, фокусують естетичні настанови та властивості синестезійного художнього (візуально-музично-просторового) світосприйняття композиторки, є семантичними складовими художнього доробку української мисткині, уонаочненням її авторської поетики. Водночас, вони постають вагомою часткою сучасної фортепіанної традиції, фортепіанного дискурсу та є презентацією новітнього фортепіанно-піаністичного мислення, зокрема:

- ілюструють розмаїтість звукообразної палітри і тембрової драматургії, варіативність застосування фактурних конфігурацій, типів та прийомів викладу, детермінованих сучасним усвідомленням просторовості музичної тканини, відбиттям звученнєвої перспективи, колористики й сонорності, що збагачується різноманіттям прийомів піаністичної техніки;
- збагачують тезаурус сучасного виконавства новими сонорно-колористичними засобами, зумовленими специфікою політональної звукоорганізації і темброво-гармонічного комплексу, палітрою виразально-піаністичних прийомів і фактурно-варіантних форм, що засвідчують новації в трактуванні фортепіанної стилістики, стилю інструмента, сучасному вирішенні інтонаційно-звукової перспективи і просторової якості організації музичної тканини.

У контексті творчості Л. Дичко фортепіанні твори відбивають прояви інтермедіального художнього мислення композиторки й ілюструють концепт міжстильового синтезу, який спирається на мовно-музичні засоби класико-романтичної традиції, глибинні традиції національного фольклору, надбання вітчизняних корифеїв у сфері композиції, мистецьку практику імпресіонізму та досвід двох хвиль європейського авангарду. Їх мовно-стильовою атрибуцією є: 1) опора на серійну техніку звукоорганізації; 2) поліфункційність та фактурна поліпластовість, розмаїття типів викладу (акордово-гармонічний, фігураційний, поліфонічний, синтетичний); 3) розширення ладогармонічного комплексу (застосування пентатонічних та цілотнових звукорядів), ускладнення вертикалі кварто-квінтовими структурами, поліакордовими співзвуччями; 4) залучення кластерних та сонорних нашарувань, що виконують асоціативну та колористичну роль, підсилюючи просторово-фонічний ефект у втіленні візуальних образів (архітектурних тощо).

Чинниками впливу на поетику фортепіанної творчості Л. Дичко, її змістову складову постають: опора на світовий і національний мистецький досвід, усталені смислообрази і традиції музичної культури, стереотипні і новітні техніко-композиційні, жанротворчі принципи, індивідуально переосмислені та оригінально втілені авторкою.

Глибина і масштабність образів, розмаїття композиторкою асоціативно-семантичних зв'язків, смислоутворний комплекс (циклічність, узагальнена програмність, масштабність, концептуальність, просторова картинність, звукозображальність, фактурна поліпараметровість) складають смислові засади фортепіанної поетики української майстрині.

Об'єктивацією фортепіанної поетики слугують унікально побудована композиторкою звуковисотна система (в якій сполучається традиційна й нова, розширена тональність, модальність, дванадцятитоновість), зумовлена нею структура гармонічної вертикалі; композиційна організація, жанрова і мовна стилістика, метроритмічний і темброво-фактурного комплекс, система виконавсько-піаністичних засобів фортепіанного мистецтва.

Твори Л. Дичко для фортепіано є інтонаційним утіленням своєрідності авторського звуковідчуття і характеризуються стильовою оригінальністю, жанровою новаційністю, багатством звукової палітри, а також скерованістю на інтеграцію різних художніх просторів і мистецьких явищ (музики, живопису, архітектури, народно-ужиткової сфери). Своїми експериментальними мовно-музичними пошуками, здійсненими у відповідності до власних світоглядних настанов, авторка презентує сучасний рівень розвитку фортепіанного мислення і відкриває нові грані музично-художньої комунікації в системі композитор – виконавець – слухач.

РОЗДІЛ ІІІ

ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО В СОЛЬНИХ ТА АНСАМБЛЕВИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ

3.1. Аспекти міжвидової мистецької взаємодії у фресках для фортепіано «Алькасар...Дзвони Арагона»

Осмислення поетики фортепіанної творчості Л. Дичко детермінує звернення до напредставитивніших жанрів які смислоутворювальні та жанроутворювальні аспекти композиторської творчості прояви

До загального макроциклу фрескових опусів Л. Дичко періоду 1990-х рр., смисловою віссю яких є ідея стильового й міжвидового мистецького синтезу, належать фрески для фортепіано «Алькасар... Дзвони Арагона» (1995 – 1996) – масштабний шестичастинний програмний твір концертного спрямування, вирішений у циклічній формі. Твір пронизаний символікою і знаковістю, що походить вже з його назви, що містить дві історичні споруди – Алькасар, що задає ім'я твору та заглиблює в історію, та дзвони Арагону, щформуючи контекст твору, його культурні маркери.

З ім'ям «Алькасар» (ісп. *Alcazar*), що у перекладі означає фортецю, або укріплений замок, історично пов'язують архітектурні споруди, побудовані в іберійській техніці на теренах Іспанії та Португалії в добу Середньовіччя (за арабомусульманським, пізніше християнським правлінням), які символізували могутність влади та багатство правителів [394].

В Іспанії із назвою Алькасар також асоціюють поняття «королівська резиденція» [297], і пов'язують декілька архітектурних шедеврів: Алькасар у Севільї, Алькасар-де-Сеговія (XII) ст., Толедський і Мадридський Алькасари, а також Алькасар християнських королей та ін. Ці архітектурні пам'ятники, побудовані в різні роки, належать декільком поколінням королівських династій, і нині вважаються офіційними резиденціями іспанських монархів. Вони

вирізняються величністю різнофункціональних споруд, позначених стильовим розмаїттям (через інтеграцією мавританського та ін. стилів), виразним геометричним орнаментом, та вишуканістю інтер'єрів [394].

Назву фортепіанного циклу Л. Дичко «Алькасар... Дзвони Арагона» уособлює Алькасар у Севільї – один з найяскравіших зразків старовинної європейської архітектури, та найкрасивіших замків, виконаний в мавританському стилі. Прикрашена лепниною, ізразцями та декоративними фризами, споруда замку виникла в XIV ст. на місці арабської фортеці, збудованої у XII ст. Нині верхні покої Алькасару є офіційною резиденцією іспанських королів на час їх перебування в Севільї [297].

Монументальність задуму і концепційність визначають особливість цього масштабність твору та зумовлюють його циклічне формоутворення.

Музичний твір виник на основі вивчення композиторкою культури і мистецтва Іспанії, унікальних пам'яток архітектури і живопису цієї країни, датованих XII – XVIII ст., а також вражень від краси дивовижних природних ландшафтів і мальовничих краєвидів. Фортепіанні фрески «Алькасар...» експонують образи старовинних архітектурних споруд Іспанії – історико-культурних артефактів, зразків всесвітньої мистецької спадщини, що знаходяться під охороною міжнародної організації ЮНЕСКО. Важливою ознакою твору є його особиста присвята – Її Величності Королеві Іспанії Софії – дружині Хуана Карлоса, діючого монарха найстарішого європейського двору, яка опіклується мистецтвом своєї країни, зокрема музикою, підтримує і сприяє розвитку професійної музичної освіти (зокрема в Мадриді).

Цей оригінальний твір постав інтонаційним першоджерелом для подальших його темброво-акустичних версій, написаних для інших виконавських складів. Тематичні, композиційні ідеї, закладені у даному циклі знайшли семантичний розвиток у яскравих художніх взірцях, серед яких найвідомішим є хоровий концерт «Іспанські фрески» (1998) для солістів, мішаного хору, гітари та ударних інструментів. Відома також хореографічна версія – одноактний балет на основі фортепіанного циклу (2000).

Хоровий концерт, з підкреслено національною назвою – «Іспанські фрески», порівняно з фортепіанним циклом, відрізняється масштабом і структурою, фактурно-складовою багат шаровістю, а також виконавським складом (мішаного вокально-інструментального типу). Даний синтетичний твір з оригінальним вирішенням вербального ряду, є уособлення симфонізації концертно-хорового жанру. Він містить сім частин, з яких три прелюдії побудовані на єдиному тематичному матеріалі (Частина I – Прелюдія № 1; Алькасар; Частина 3 – Прелюдія № 2; Частина 5 – Прелюдія №3), сприймаються як рефрен та своєрідний вступом (музичний антракт) до наступної частини концерту. Інші частини – № 2 «Замок Торрелобатон», № 4 «Ла Хіральда», № 6 «Капрічос Гойї» (Танок) та № 7 «Дзвони Арагона» за своїм тематизмом кореспондують однойменним частинам фортепіанного твору.

Візуальними (архітектурними та образотворчими) та інтонаційними пробрами (дзвонарності) в їх авторському сприйнятті та композиторській інтерпретації Л. Дичко продиктована семантична програма циклу, в основі якої – візуально-асоціативний тип художньої програмності, що визначає архітектонічну та мовну специфіку, а також принципи інтонаційного і фактурного розвитку тематизму.

Поетика цього циклу фресок, його образний зміст детермінована його програмою та унікальними (візуально-художніми та інтонаційно-жанровими) джерелами музичної образності: мальовничою природою і мистецтвом Іспанії, історично пов'язаним з поліетнічними культурними традиціями, складною інтеграцією християнських та мусульманських духовних і художніх традицій, діалогічними перетинами Схід – Захід.

В художній системі твору, його поетиці прослідковуються і складно переплітаються декілька образно-сміслових планів – візуальних та музичних. Опорою перших слугують величні архітектурні споруди Іспанії різних історичних епох, а також взірці графічного мистецтва видатного іспанського образотворця Ф. Гойї, які є культурними символами країни та позиціонуються як справжні національні надбання.

Інтонаційно-семантичним підґрунтям твору слугують художньо узагальнені та звукообрази, які мають знаково-символічний характер і апелюють до різних культурних традицій, зокрема сакральної християнської, (сконцентрованої в хоральності та дзвонарності як фонічному уособленні ознак релігійної духовності), мавританської, арабо-мусульманської (проявленої в орієнтальному мелосі, пронизаному східним колоритом) та національно-своєрідної іспанської, акцентованої дансантичним ритмоінтонаціями (болеро та ін.), оригінально втіленими авторкою.

Авторська концепція фортепіанного циклу «Алькасар... Дзвони Арагону» послідовно розкривається в його шести контрастних частинах, епічно розгорнутих у картинно-звукозображальному та емоційно-образному планах. Наскрізні лейтмотивні звороти дзвонів, що образно трансформуються проягом циклу, слугують засобом інтонаційно-семантичної єдності фортепіанного циклу.

Назви більшості п'єс циклу, окрім I-ої – прелюдії (що відіграє роль прологу в творі), а також V частини, – семантично пов'язані з прообразами монументальних архітектурних ансамблів різних провінцій Іспанії, які мають свої мистецько-культурні особливості, етнорегіональні традиції: частина №2 – «Замок Торрелобатон» (Провінція Вальядолід), частина №3 – «Ла Хіральда (Севілья)», частина № 4 – «Алькасар» (Севілья)», частина № 6 – «Дзвони Арагону (Дзвінниця «Башта дзеркал» в Ітево, Арагон)».

Програмний зміст частини № V – «Франсіско Гойя. Серія «Капрічос» (Танець)», зумовлений впливом образотворчого мистецтва, зокрема серією гостро сатиричних графічних карикатур «Капрічос» видатного іспанського художника Франсіско Гойя, в якому віддзеркалено унікальний стиль графічного письма митця.

Кожна з фортепіанних п'єс узагальнюється через жанр (передусім дансантичний) з підкресленою національно-характерною семантикою, пов'язаною з іспанською культурною традицією, та вирішується в руслі діалогу з більш широким культурним контекстом.

Оригінальна музична мова твору сполучає традиційні та сучасні засоби авторської поетики, спирається на новітню звукоорганізацію та полішаровий фактурно-гармонічний комплекс. Музика твору вражає монументальністю звукової реалізації архітектурних та образотворчих (графічних) прообразів, обраних в якості візуального першоджерела, органікою та щирою поетичністю розкриття природної сфери. Сучасний інтонаційний контекст позначається ускладненою гармонією (насиченою поліакордикою тощо), виразністю звукопису, підкресленого тональними зміщеннями, еліптичними модуляціями, співставленнями далеких строїв, політональними комплексами, розмаїттям типів викладу та застосування піаністичних засобів.

Вона відзначається глибиною авторського осягнення та художньою своєрідністю жанрово-стильового розкриття етнопсихології і рис національного характеру іспанців, картин мальовничої природи та розмаїтого мистецтва провінцій Іспанії, підкресленого мавританським колоритом.

Зі специфіки образно-інтонаційного змісту, типу програмності і загального емоційного настрою циклу його частин вимальовується авторська концепція твору – відтворення величного духу і традицій народу Іспанії через створені рукотворні шедеври, мистецькі твори та їх унікальне природне оточення.

Авторка зосереджує творчу увагу на музичному втіленні візуальних вражень від власних емоційних почуттів, які викликані в її художній свідомості під впливом яскравих картин природи наймальовничішої південноєвропейської країни і стародавніх архітектурних комплексів Іспанії – шедеврів світового мистецтва, наслідків людського духу – уособлення гармонії і краси в їх зв'язку з найзначнішими історичними подіями та багатівіковим правлінням іспанських монархів.

Інтонаційний образ Іспанії, її архітектурно-природний світ, ментальна специфіка і особливий дух, пронизаний національними та інонаціональними (арабськими) впливами, втілюється в циклі засобами жанрового, ладогармонічного і фактурного моделювання, а також шляхом широкого застосування сонористичних прийомів і тембрової колористики.

Художнім уособленням природного комплексу «Алькасар» та ілюстрацією його оригінальної архітектури, вирішеної в мавританському стилі (мудехар), й збагаченої витонченою орнаментикою, слугує музичний матеріал прелюдії та інтонаційно спорідненої з нею 4-ої частини (з назвою «Алькасар»).

Драматургічною основою циклічного твору, що зумовлює його композиційну побудову, є логіка контрасту, сюїтний принцип зіставлення частин, який діє на усіх рівнях організації цілого – образно-смісловому, жанрово-семантичному, архітектонічному, фактурно-складовому, ладогармонічному, метроритмічному тощо. Контраст виявляється також у внутрішній будові окремих частин. Логіка контрасту підкреслюється чергуванням статичних і динамічно-рухливих звукообразів, які складають загальне панно, звуковізуальну семантику фортепіанних фресок. Перші – формують асоціативне уявлення величі, історичної сталості, монументальності й міці архітектурних будов, другі – утворюють енергією самобутніх танцювальних ритмів, пронизують етнонаціональною стилістикою і жанровістю.

Лаконізм, концентрованість засобів фортепіанного вислову, сполучується у частинах твору з розгорнутими звуковими картинами (частина №3), супроводжується розмаїттям засобів звукомодельовання, логічних принципів звукоорганізації (музичних складів) та використання різних типів фортепіанної фактури, що репрезентують особистісний підхід авторки до образно-художнього розкриття змісту, специфіку композиторської інтерпретації візуальних і плернерних прообразів, програмним замислом та авторською художньою ідеєю, що впливає на жанровий і інтонаційно-тематичний контекст.

В структурі циклу «Алькасар... дзвони Арагону» своєрідно суміщуються риси сюїтності, рондальності, варіаційності, прослідковуються риси концентричності (з ознаками дзеркальної симетрії). Образну динамізацію архітектурних прообразів посилює застосування варіантно-проростаючого розвитку тематизму з початкової теми, апелювання до контрапунктичної техніки (№ 4), принципів серійної організації звукових моделей (№ 2),

прийомів колористичної поетизації й сонорного збагачення звукопростору. Наскрізні лейтеми (дзвонарності), тематичні ремінісценції, аркові зв'язки, інтонаційне обрамлення спільним музичним матеріалом слугують композиційному об'єднанню частин циклу в єдину художньо-смыслову цілісність та надають йому завершеності.

Кожна з частин має власну структурну організацію й побудована, виходячи зі специфіки художньо-синтестезійного сприйняття, авторського бачення і композиторської інтерпретації конкретної архітектурної моделі-першоджерела та її візуально-звукової концепції.

Авторка надає масштабним візуальним прообразами індивідуалізоване образно-смыслове трактування за допомогою ладогармонічних, фактурних, темброво-колористичних, динамічних, засобів, екстрапольованих на виконавсько-піаністичну складову, враховуючи фактурно-регістровий, динамічний, звуковиразовий і технічний потенціал фортепіано.

У створенні масштабних, яскраво колоритних звукозримих полотен, відповідно музично-фресковій стилістиці, Л. Дичко майстерно використовує темброво-фонічні й сонористичні ефекти фортепіано, широкі регістрові зіставлення партій, звертається до розмаїтого фактурного викладу (акордово-гармонічного, гомофонного, гетерофонного, поліфонічного, у тому числі підголоскового, поліпластового), що змінюється відповідно образного контексту частин.

Особливу значущість у звуковисотній організації твору набуває барвіста гармонія, що базується на інтегративних інтонаційних засадах, виконає колористичну та формотворчу функцію, має індивідуалізований характер, походить із синтестетичного світосприйняття авторки, мікстової природи вражень та презентує синергію політональної та модально-ладової специфіки її музики. Композиторка спирається на персонально-авторський лейтгармонічний звукокомплекс (при опорі на мажорний тризвук з додатковим нижнетерцієвим тоном), вибудовує складні вертикалі, поліладові та поліскладові нашарування,

утворення кластерно-сонорного типу, які виконують формотворчу, фонічну й колористичну функції.

Розмаїта образність, інтонаційна виразність і характеристичність вислову, національно-ментальна складова, звукозображальність стають провідними стильовими ознаками твору, втіленням авторської поетики.

Леся Василівна насичує музичний (зокрема інтонаційно-ритмічний) зміст кожної частини національно-жанровими елементами (символікою і знаковістю іспанських танців, колористикою «андалузської» гармонії), та підсилює національно-образну сферу сучасними ладогармонічними засобами, застосовує у мовностильовму комплексі кластерні нашарування, остинатні утворення різних видів, поліладові структури для відтворення плернерних явищ, просторовості.

Враженню масштабної картинності, реалістичної звукозримості, сприяє розмаїте використання універсальних темброво-регістрових можливостей фортепіано, широка амплітуда застосування виконавсько-піаністичних прийомів (октавно-акордової техніки, токатного комплексу, мартелято, різних типів фігурацій, їх комбінаторики, індивідуалізованих інтервальних послідовностей, «ламаних» арпеджіо, бравурних віртуозних пасажей, стрімких глісандо, темброво-фактурних і динамічних співставлень тощо) та артикуляційно-штрихової палітри.

Тематична основа цілого й окремих його складових походить з індивідуально переосмислених та творчо узагальнених авторкою музичних (інтонаційно-ладових, жанрових) джерел іспанського фольклору, з яких виростає інтонаційний контекст та формується художній образ частин, пронизаних національним колоритом різних провінції Іспанії, та арабськими впливами. Своєрідно інтерпретуючи візуальний прообраз та інтонаційно утілюючи його в музичній тканині певних п'єс оригінальними жанровими і фактурно-стильовими засобами, Л. Дичко апелює насамперед до звуконаслідування типових ритмоструктур дансантих жанрових моделей іспанського походження: болеро, сарабанди, хоти тощо.

Інтонаційною основою циклу, що пронизує майже усі частини циклу, стає тема з іспанськими дансантино-жанровими ознаками, що експонується у прелюдії (№ 1), проводиться надалі у середньому розділі другої частини, (№2), нагадує про себе в третій частині (№3) у варіантному оновленні, складає підґрунтя четвертої п'єси (№4), а також з'являється наприкінці фінальної частини, створюючи образно-тематичні аркові зв'язки, та слугуючи чинником єдності, цілісності та завершеності.

Драматургічна роль I-ї частини програмного твору – «Прелюдії» – в масштабі циклу є надзвичайно важливою. Ця частина, вирішена у складному розмірі (12/8), та написана в розширеній тональності *As-dur*, збагаченій політональними комплексами різноінтервальної будови, асоціюється з архітектурним прообразом циклу (замком «Алькасар»). У своїй структурі частина містить інтонаційно-ритмічний лейткомплес, що має наскрізний характер, слугує образно-семантичним і жанровим стрижнем, і визначає специфіку музичного матеріалу наступних частин.

Музичну атмосферу фортепіанної «Прелюдії», позначену авторською ремаркою *Maestoso*, створює потужна, урочисто-піднесена тема підкреслено вольового, рішучого характеру з виразними національними ознаками, яка проводиться в гучній динаміці (*forte*) й складає музичний зміст першого періоду простої двочастинної композиції (AB), і кульмінує наприкінці другого речення.

Тема слугує центрацією провідного звукообразу, є своєрідним прологом та інтонаційним джерелом, що проростає в інші частини циклу (№ 4, ремінісценція у №6), виконує функцію рефрену в макрокомпозиційній організації цілого. «Прелюдія» концентрує іспанську національну музично-образну семантику і жанрову стилістику, відтворену на інтонаційно-ритмічному рівні, а також містить «східний» колорит (як уособлення мавританської стилістики, східних культурних впливів).

Фактурно-гармонічна насиченість теми, що спирається на акордовий та октавно-акордовий тип викладу з акцентуванням першої долі, з

використанням щільного чотириголосся в кожній партії (з акцентуванням фонізму розгорнутих квартсекстакордів, як підгрунття складної восьмиголосої вертикалі, та охопленням широкого регістрового діапазону для її фортепіанного відтворення) підкреслює образ величної, монументальної та непорушної міцної споруди фортеці Середньовіччя.

Мелодико-тематична основа октавно подвоєна та ущільнена акордовими нашаруваннями, відзначена рисами східної стилістики (внаслідок включення інтонації збільшеної секунди *e-des*, ц. 2) викладена у верхньому регістрі та підтримується насичним акордовим супроводом в низькому, унаочнюючи функціональну диференціацію насиченої фортепіанної фактури за типом рел'єф – фон. Відзначену диференціацію доповнюють політональні площини у вирішенні партій фортепіано (зі сполученням вертикалей переважно мажорної смарагдової скерованості: (*As-G, Ges, E-f, C-A...*), еліптичне зіставлення яких створює контрастну звукокольорову драматургію, відповідну стилістиці фрескового живопису і семантиці тональностей, властивих їх кольоровому уявленню в авторській свідомості Л. Дичко [241, 188].

Акцентований метр, періодичність мелодико-синтаксичних структур, ритмічне остинатно у побудові мелосу першого періоду, що формується з двох квадратних речень повторної будови, виявляє національні дансанти риси. Специфіка ритму, що сполучає контраст «важкої» половинної з крапкою (підкресленої виконавським прийомом *sforzando*), трихорду пульсуючих восьмих у вихідному русі та урівноважуючої їх чверті в неквапливому темповому розгортанні, утворює жанрові асоціації з образами двох різних танців. З одного боку, сарабанди (на що вказує наявність важкої і акцентнової тривалості, помпезний характер), з іншого – болеро (маркером якого постає ритмосполучення восьмих тривалостей). Ці танцювальні прообрази, пронизані духом півдня Іспанії, і впливами мавританської стилістики, зазнали вільне трактування та індивідуальне композиторське узагальнення на знаково-символічному рівні.

Другий період «Прелюдії», семитактовий за будовою, контрастує попередньому (на рівнях образної семантики, фактури і жанрової стилістики) та водночас виявляє спорідненість у використанні ритмічних варіантів (комбінаторики восьмих тривалостей, інверсії секундових інтонацій тощо), поліакордових вертикалей. Дансанта жанровість поступається наспівному мелосу, що підкреслюється більш розгорнутою інтонацією, типом фразуванням, наближеним до вокального, використанням у процесі розвитку контрапунктичних ліній (почергово проведення яких у різних партіях сприяє утворенню сворідного діалогу), елементів підголоскової поліфонії.

Висхідна скерованість, властива мелосу першого періоду, протиставляється протилежно спрямованому інтонаційному руху другого періоду, що розпочинається з кульмінаційної точки й утворює низхідну хроматичну послідовність в октавному викладі (в партії правої руки). Остання, майже накладається на попередню структуру, утворюючи ефект вторгненого кадансу. Подібна графічна траєкторія утворює візуально-образні асоціації з архітектурними елементами, викликає аналогії з динамікою висотного пересування, підйому по споруді вгору, та спуску вниз тощо.

Інтонаційне загострення звукокомплексу другого періоду підсилюється використанням звукових можливостей високого регістру фортепіано для утілення мелодичної лінії (3-ї – 4-ї октав) та підкреслюється ритмічно стриманою поліакордикою супроводу. Неухильний нисхідний рух хроматичної послідовності, підкреслений розгорнутими паралельними тризвуків мажорно-ладової орієнтації (*Des – C – H – B – A – Ges*), призводить до концентрації звучності обох партій у низькому регістрі на фоні загально-динамічного згасання і фактурного розрідження, з подальшою фіналізацією частини політональними вертикалями з опорою на білоколірну (за кольовою семантикою Л.Дичко) сферу *C*, збагачену цариною звучності *Es*, та основного тонального центру частини – *Des* (доповненого звукоколеристикою *E-dur*).

Подальший розвиток оснований на варіантному розгортанні інтонаційної ідеї, що уособлює ритмоостинатний рух фактурно насичених побудов, та

набуває зосереджений характер й строгу атмосферу звучання. Лейтінтонація твору в процесі варіантного розвитку оновлюється, ускладнюється гармонічно та супроводжується зміною ритмічних величин і зміщенням акцентів.

Створенню просторових асоціацій, посиленню відчуття об'єму, масштабності історико-архітектурних споруд сприяє апелювання до фактурної полішаровості, опора на різні склади (монодійний, монодійно-гармонічний, акордово-гармонічний, поліфонічний та ін.) та види фортепіанної техніки.

Друга частина фортепіанного циклу – «Замок Торрелобатон» (Провінція Вальядолід) – масштабний за обсягом та насичений за образно-інтонаційним змістом колористичний звуковий портрет одного з найяскравших історико-культурних артефактів Іспанії, архітектурного шедевра, відомого як Кастийо до лос Комунерос. Ця монументальна споруда доби Середньовіччя та Відродження, початок будівництва якої датовано XIII ст., а завершення – XV ст., розташована в північно-західній частині країни, у Кастилії, і слугувала тривалий час місцем перебування іспанських монархів [394].

Фреска «Замок Торрелобатон» має складну тричастинну будову (з динамічною, але скороченою репрізою) та контрастним середнім розділом, побудованим із декількох різнохарактерних епізодів. Тричастинна композиція набуває великих масштабів завдяки насиченості та розмаїттю музичного матеріалу, обраній драматургії. Поетика частини виявляється на інтонаційному, поліладовому рівнях, відбивається в оригінальності вирішення гармонічного комплексу та застосуванні сонорно-фонічних ефектів.

У створенні фортепіанного звукообразу архітектурної споруди, заявленої в назві фрески, композиторка звертається до широкого спектру тональностей із визначеною кольоровою семантикою, передусім C–dur, що уособлює білий колір, який асоціюється із світлою, майже білою спорудою старовинної іспанської фортеці. Авторка широко застосовує динамічні, фонічні та художні функції фактури, принципи фактурної варіантності, апелює до мелодико-гармонічної кореляції, що сприяє взаємодії вертикалі та горизонталі з утворенням своєрідності фактуруно-гармонічного комплексу, посиленого

тембро-регістровою драматургією, залучає широкий спектр сонористичних та імпресіоністично-колеристичних засобів і виконавсько-піаністичних прийомів.

При загальному темпо-динамічному і фактурному контрасті розділів: *A, Moderato heroico (f) – B (meno mosso (p) – moderato heroico (f) – misterioso, (p) – A1, Tempo I (f)*, спостерігаються інтонаційно-семантичні зв'язки з попередньою частиною та лейтінтонаціями циклу. Важливим цементуючим засобом в музичному утіленні архітектурних прообразів стає дансанта тема першого періоду «Прелюдії», яка має важливе драматургічне значення і отримує варіантний розвиток у даній частині. Тематичне збагачення в середньому епізоді (*meno mosso*) другого номеру також зазнає низхідна тема другого періоду згаданої «Прелюдії».

Перший розділ цієї фрески утворює просту двочастинну форму (ав) та будується з двох структурно симетричних семитактових періодів, вирішених у контрасті тональних площин *C –dur; B–dur*.

З перших тактів п'єса позначена тристроковою фіксацією фортепіанного тексту, сполучає два фактурних шара, контрастних за функціями і мовною стилістикою:

1) змістово-тематичний (верхній шар), акцентовано викладений у щільній акордово-гармонічній хоральній фактурі крупними тривалостями (з повним охоплення складного такту з розміром 4/2);

2) фігураційно-фонічний, уособлений стрімким хвилеподібним рухом висхідних та низхідних інтервальних послідовностей, викладених шістнадцятими з охопленням широкого регістрового діапазону та застосуванням мерехтливості сонорних звучань, що підкреслюють фонічну роль фортепіано.

Характерним є піаністична індивідуалізація регістрів, залучення принципів дзеркальної симетрії у фактурному викладі зростаючих та згасаючих інтервальних прогресій, підкреслена візуально-графічною фіксацією музичного матеріалу, що посилює аудіальні та візуальні асоціації з конструктивними елементами архітектури замкової споруди. Інтонаційним джерелом

вищерозглянутих шарів слугує неповна quasi-серійна послідовність $c - fis - gis - fis - dis$, що формує фактурну вертикаль і горизонталь першого розділу фрески, є основою сонорно-кластерних нашарувань, взаємокореляції складових мелодико-гармонічного комплексу, який у процесі розвитку збагачується імпресіоністично-колеристичними барвами, сонорикою, насичується фонікою секундово-квартових інтонацій. Провідним тональним центом першого розділу даної фрески є $C-dur$, збагачений онаками лідійського ладу, та поданий у співставленні з далекими тональними сферами «дієзного» кола (Fis, Gis, Dis), що має в авторській системі музики особливу семантику й утворюють відповідні звукокольорові асоціації з теплими барвами, яскравим соняшним випромінювання, сяйвом [241].

Підкреслена фонічна дисонантність звукової палітри стрімких моторних рухів, інтонаційний контекст та ритмічна пульсація яких утворені на єдиному музичному матеріалі, зумовлена специфікою вертикалізації напружених (секундово-кварто-тритонових) інтервальних комплексів.

Аскетична хорально-акордова тема, що проводиться у першому періоді частини в динаміці f , створює строгу атмосферу та постає звукообразом потужної будови середньовічної фортеці. Вона з'являється в басовому регістрі з розгорнутого тризвука C , надалі зміщується стрибком у високий регістр та переростає в кульмінації (т.т. 6-7) у триумфальне проведення лейттеми (ремнісценція мелосу «Прелюдії») в оновленому варіанті, з включенням триольної ритмоформули, що підкреслює семантичний зв'язок між частинами та надає композиції смислової цільності.

Другий період 1-го розділу фрескового номеру «Замок Торрелобатон» вирішений в іншому образно-стилістичному амплуа, з посиленням м'якості імпресіоністичного вислову, підкресленого колористикою «бемольною» тональності $B-dur$. Наповнена колористичними сполученнями виразна тема цього періоду проводиться у середньому регістрі партії правої руки фортепіано, включає у своїй послідовності секундово-квартові інтонації в гетерофонному подвоєнні ($c-d-f - v-c-d$) з охопленням діапазону нони ($c1 - d2$). Об'єднання

вертикального та горизонтального звукокомплексу цього періоду (за моделлю попереднього періоду) та характер розташування терпких секундово-квартових звукосполук, сприяють увиразненню сонористичного ефекту.

Центральний розділ (**B**) другої частини цієї фортепіанної фрески на іспанську тематику композиційно охоплює три динамічно контрастні епізоди (*a, meno mosso (p) – v, moderato heroico (f) – vI, misterioso, (p)*), кожний з яких структурно охоплює період неквадратної будови (7 тт. - розділ *a*; 9 тт. – розділ *v*; та 9 тт. – розділ *vI*) та позначається авторською ремаркою з ознаками образної характеристики. При відсутності стійкої тональної опори в середньому розділі частини, можливо виокремити провідні сфери, які доповнюють уявлення про політональний звукоколеристичний потенціал твору.

Епізод *meno mosso (p)* характеризується зміною метричної пульсації (3/2), темпу та динаміки (*subito p*). Його художню специфіку визначає посилене відчуття звукової просторовості, маркером якого слугує широта охоплення регістрового діапазону (більше п'яти октав фортепіано), полішаровість фактури з рисами трикомпонентної диференціації (віддзеркалена у тристроковій фіксації нотного тексту). Репрезентація багатогранності та широти використання усього спектру художньо-виразових можливостей фортепіано та функціонального розмаїття його фактури засвідчують позиціонування композиторкою цього клавійного інструмента як quasi-оркестрового, та підкреслення оркестральності його фактурних властивостей.

Індивідуалізація у трактуванні регістрів та тематизація фактурних шарів, сполучення контрастних ритмоформул, складний контрапункт деталізованих параметрів музичної тканини мають провідне значення для звукоорганізації цієї частини фрески та простору фортепіанного циклу Л. Дичко загалом.

У прагненні створити об'ємну композицію як звукообразний аналог середньовічної архітектурної споруди, українська авторка застосовує в музичній фресці засоби фактурної динаміки, що є суттєвими чинниками музичного формотворення. У цьому аспекті, композиторка, зокрема зіставляє антиномічні звукообрази через засоби фактурної трансляції важких, масивних

та легких, невагомих типів звучань (з опорою на різні типи музичних складів), звертається до полішаровості із глибоким контрастом ущільнених та розріджених шарів музичної тканини, апелює до фонізму різних фактурно-регістрових площин, семантичної протилежності високих і низьких, темброво насичених звучностей.

Сутнісною ознакою фортепіанної тканини фресок Л. Дичко є внутрішня рухомість, що детермінує взаємну кореляцію фонових і рель'єфно-тематичних складових фактурного комплексу, а також динамічний процес фактурного модулювання тотожного матеріалу з горизонтальної у вертикальну координанту площину.

Верхній шар фактури фрески «Замок Торрелобатон» презентований низхідною акордовою послідовністю розгорнутих тризвуків (з фактурним дублюванням тонів), що набуває тематичного статусу і проводиться у триольному ритмі в тональному забарвленні *As-dur*. Джерелом тематизму, зконцентрованого у чотиритактовому реченні, позначеному чіткою метричною періодичністю, слугує ремінісценція низхідної хроматичної інтонації, яка визначала музичний зміст другого речення «Прелюдії». Запозичена та імплементована в умови середнього розділу п'єси з іншою структурою, вказана інтонація отримує нове звучання завдяки включення елементів романтичної стилістики. На цей факт вказує пом'якшення загострених секундових ходів (порівняно з оригіналом) завдяки уведенню терцієвої інтерваліки, розширенню триольної пульсації в ритмічній організації руху, що емоційно забарвлює характер мелосу.

Тематичну основу середнього шару музичної тканини складає ремінісценція провідної лейттеми (ініційованої в «Прелюдії»), позначеної характерним дансантичним ритмом, що експонується на початку першого речення в експресивно-загостреному акордовому звучанні (з центром *as* у політональному оточенні). Поєднання комплементарно-тематичних утворень верхніх шарів з музичним матеріалом горизонталлю нижнього фактурного шару, що асоціюються з ударами дзвонів (через акцентовані, октавно подвоєнні звуки

в басовому регістрі, викладені на слабкій долі крупними тривалостями), зумовлює риси фактурної полішаровості та тяжіння до поліпластової поліфонії.

Контрапунктичне розгортання інтонаційно-тематичного джерела, імітаційні проведення мелодико-ритмічних структур (у різних партіях та регістрових площинах фортепіано) сприяють діалогізації висловлювання. Інтеграція фактурних елементів у конструюванні цілого, розгорнута в широкому звуковому діапазоні, опора на складні дисонантні комплекси посилюють роль фонічних чинників, збагачує звукову палітру новою сонористичною якістю.

У другому реченні (тт. 5-7) набуває значення злиття тематизму в єдиний акордово-інтервальний комплекс на засадах гетерофонно-гармонічного складу, фактурного дублювання верхніх шарів із підкресленням щільності будов.

Музичний матеріал другого періоду середнього розділу частини (за авторсько ремаркою *heroico*), контрастує попередньому в образно-емоційному, структурному та фактурно-гармонічному аспектах. Він охоплює дев'ятитактовий період неквадратної будови, що єднає у своїй цілісності два речення (5 і 4 тт.), вирішені в ускладненій гетерофонній фактурі (з характерним фактурним дублюванням партій та ознаками фактурної варіантності (враховуючи проведення 2-го речення)). Обидві партії розташовані в басовому ключі в межах контр- та малої октав. Створений у цьому епізоді епіко-героїчний образ середньовічної епохи підкреслюється суворим звучанням кварто-квінтових звукосполучень в низькому регістрі в динаміці *f*, які слугують гармонічною опорою звукообразу, інтонаційним уособленням архаїчної атмосфери та вольового характеру ратної музики лицарських часів.

Третій період (*el*), контрастний попередньому, в контексті драматургії середнього розділу ілюструє звернення до паралелелізму різних граней жанрового відтворення середньовічної доби. Лицарській героїці, що втілена у композиційній структурі другого періоду, протипоставляється піднесений хоральний образ як уособлення сакральної духовності, небесної чистоти та утілення етичного начала. Його священний, утаємничений характер підкреслює

авторська ремарка *misterioso*, тиха динаміка (*p*) та строга акордово-гармонічна фактура хорального типу, яка за теситурою, чотириголосим викладом із тісним розташуванням голосів нагадує хорову. Вокальну природу мелосу цього розділу підкреслюють такі атрибутивні ознаки, як неширокий діапазон (в амбітусі децими, що властивий вокальній партії), плавність ритмічного руху, поступовість інтонаційного розгортання, поспівковий характер тощо.

Спокійна і врівноважена хоральна тема проводиться у високому фортепіанному регістрі (обидві партії фіксуються у скрипковому ключі). Тематичне експонування хорального образу зосереджується в першій фразі кожного з двох речень періоду, та у подальшому розвитку переростає у послідовність дисонуючих інтервалів (зменшеної октави та малої нони), підкреслених штрихом *marcato*, приглушене звучання яких посилює містичний характер. У вирішенні цього образу авторка звертеться до засобів модальної гармонії, використовує характерні зіставлення ладово мінливих мажоро-мінорних співзвуч при опорі на тризвукову структуру (*h – A – B – A – fis – G – fis*). Уведення тріольної ритміки у структуру теми, яка сходить до лейтритму твору, надає музичній композиції стилістичної єдності.

Зв'язок з ранньохристиянськими співочими традиціями, відтворений у цьому епізоді, складає фундація на консонансному звучанні, орієнтація на монодійний (горизонтальний) тип мислення, властивий середньовічній духовно-християнській музиці. Його увиразнюють поступовий (переважно секундовий) рух, паралелелізм нашарувань (усвідомлених як сполучення консонантних інтервалів, зокрема квінт, терцій, а ні самостійної функційної акордики), які є результатом фактурного дублювання мелосу поспівкового типу.

Тематичне розгортання супроводжується фактурною динамізацією тематичної основи із кількісним збільшенням дубльованих голосів у партіях лівої та правої рук, що рухаються у першому реченні паралельними квінтами, а в другому – паралельними тризвуками при збереженні тихої динаміки та високого регістрового положення. Вокальність даного епізоду підкреслюється

використанням низки фортепіанних ресурсів: максимальної пластичності у звуковідтворенні, плавних рухів (відповідно авторській вказівці *dolce*), кантилени і м'якого туше.

Реприза другої частини твору (*Tempo I*) є динамізованою та відносно обсягу першої частини – дещо скороченою. Ця частина вносить драматургічний контраст щодо попереднього розділу та повертається до початкової темпоральності та стрімкого звукового потоку у потужному звучанні, що набуває оркестральних рис. Складові фактурно-стильового комплексу зростають у масштабах (що підкреслює чотиристрокова фіксація тексту), динамізуються та фонічно збагачуються завдяки полізвучному використанню акордових сполучень та контрапунктуючого потоку фігураційних послідовностей.

Стверджуючи тональну опору C-dur, композиторка презентує вихідні образи в поліфонічному переосмисленні, шляхом застосування вертикально-рухомого контрапункту (щодо фактурно-тематичних голосів дансатної теми та її мелодико-рухливого варіанту, перенесенням акордового звукокомплексу в нижній шар) та презентує бурхливі фігурації шістнадцятих в інверсійному русі, порівняно з першим розділом. Застосування контрапунктичної техніки сприяє посиленню глибини та монолітності звучання теми-серії, що кульмінує наприкінці частини й досягає максимального потужного, об'ємного звучання в динаміці *f*, *результуючись* у фінальному акорді C, тональна семантика якого підкреслює чистоту білого кольору.

У художньо-змістовому контексті фортепіанного циклу «Алькасар... Дзвони Арагону» семантичну роль посідає фреска «Ла Хіральда (Севілья)» – третя частина, що є музичним уособленням одного з найвиразніших архітектурних символів Севільї – високої чотирикутової башти, яка підіймається над Севільським кафедральним собором. Прототипом Хіральди (*Giralda* (ісп.) – «флюгер»), збудованої у XII ст., у період розквіту мавританського мистецтва в Андалусії, слугував мінарет мечеті в Маракеше (Марокко) [394].

Компактна за розміром і тонко інкрустована східною орнаментикою філігранної роботи, старовинна башта, висота якої складає біля семидесяти метрів, вражає красою та особливою легкістю конструкції. Висічений над подвійними аркадами вікон ромбоподібний орнамент (згідно мавританській традиції) контрастує нижній частині будови, що не містить прикрас, утворюється з масивних кам'яних елементів, які складають ґрунтовну основу башти і сприяють їй багатовіковому утриманню [394].

Споруда башти Хіральда протягом історії свого існування приваблювала художню свідомість та зазнала множинної поетизації в іспанській та світовій культурі і мистецтві

В музичній інтерпретації Л. Дичко, втіленій у фортепіанній композиції. «Ла Хіральда» – масштабне звукове панно, пронизане національно-жанровою стилістикою і танцювальною ритмікою, що має іспанське коріння. Витончений мелос і опора на дансантину жанрову модель болеро посилює асоціативні зв'язки музики даної частини зі славнозвісним твором «Болеро» М. Равеля – видатного французького композитора, який створив узагальнено-дансантиний образ Іспанії, що став її уособленням та мистецько-культурним символом. Слід зазначити, що у хоровому концерті «Іспанські фрески», авторка додає до програмної назви аналогічної частини вказівку «у стилі Равеля».

Апелюючи до відомої, національно характерної музики «Болеро», авторка реконструює інтонаційно-ритмічний малюнок іспанського танцю та цитує стилістику равелєвського оригіналу, проте зануреного в інший художній контекст і гармонічний осередок з особливою сонорно-колористичною специфікою. В результаті здійснюється міжавторський та міжкультурний діалог у часі та утворюється комплементарність двох індивідуальних художніх світів і авторських стилістик.

Закладений у візуальному прообразі семантичний контраст (зіставлення монументального й декоративно-витонченого начал, готичної і ренесансної європейської з елементами мавританської архітектури, європейської та близькосхідної стилістик, національно-іспанського та інонаціонального (арабо-

мусульманського) мелосу уможливив втілити різні грані образності, оригінально вирішені на композиційно-драматургічному, жанровому та інтонаційно-семантичному рівнях. Фонічні ефекти, збагачені обертоновістю, колористикою, сонористичними включеннями посилюють асоціативність та створюють розмаїття образної палітри.

У цій фортепіанній п'єсі сполучаються принципи остинатності, варіантності та варіаційності, риси вільної імпровізованості та тричастинності, а також спостерігаються ознаки фактурно-динамічного кресендо, що визначає наскрізний характер розвитку провідного звукообразу у масштабах твору. Опора на принцип остинато забезпечує цілісність і стрункність композиції, слугує потужним архітектонічним засобом, виразним ритмоінтонаційним контрапунктом до провідної теми цієї частини та слугує чинником сонорно-колористичного забаврвлення.

Третя частина циклу написана в складній тричастинній формі репризного типу (*A B A1*) з рисами остинатно-варіаційної композиції.

Драматургія першого розділу (*Andante grazioso*) побудована на сполученні принципів варіаційності та остинатності. Специфіку варіаційної композиції даного розділу визначає тема та п'ять послідовно розгорнутих варіацій, опорою розвитку яких слугує фактурно-динамічне кресендо.

Тема викладена у розмірі $\frac{3}{4}$ і побудована у формі десятитактового періоду (*aa1*), що диференціюється на два симетричні й ритмічно тотожні речення (5+5 т.). Її матеріал складаються з двох контрапунктуючи між собою елементів (виразного мелодійного, заснованого та орнаментального мелосі східного типу, та остинатного, сформованого на ритмоінтонаціях іспанського танцю болеро).

Важливим змістотворним чинником формування інтонаційної драматургії частини і п'єси загалом є сполучення двох контрастних жанрово-стилістичних елементів і національно-образних світів у розбудові тематизму варіацій: 1) експресивно-дансантичного, позначеного структурною періодичністю, гостротою регулярно акцентного ритму, іспанською національною характерністю; 2)

вокально-імпровізаційного, для якого властиві опора на хроматику, пластичність розгортання витонченого мелосу, ритмічна свобода, орнаментика.

Мовний комплекс, властивий дансантий жанровій стилістиці болеро (неквапливий темп, тридольна метрична організація, гострота ритму, експресивний характер) утворює в п'єсі Л. Дичко інтонаційно-ритмічне остинато з виразними жанрово-характеристичними рисами, на фоні якого розгортається імпровізаційна, тема-мелодія, підкреслена розвинутою орнаментикою.

Тема верхнього фактурного шару виявляє вокально-жанрову інтонаційну природу, імпровізаційний характер та зв'язок зі східним мелосом (арабомусульманської традиції одноголосного співу). Мелодія цієї теми (в амбітусі сексти) викладена одноголосно, з орієнтацією на монодійний склад. Її мелодична лінія відзначається низхідним хроматизованим рухом, з характерно-східним півтоновим «ковзанням» й підкреслюється витонченою орнаментикою опорних тонів. У процесі розгортання мелодія збільшується в діапазоні, набуваючи повноти широкого дихання.

Частина починається у тихій динаміці (*p*) з лаконічного проведення двотактового вступу в партії лівої руки, що презентує ключові риси жанрової стилістики іспанського танцю болеро, представлені в авторській інтерпретації Л. Дичко. Його атрибуцією слугують: трьохдольний метр, умістовлений розміром $\frac{3}{4}$, гостро характерна ритмоформула (з акцентуванням останньої слабкої долі), утворена послідовністю восьмої, згрупованої з триоллю шістнадцятих, та об'єднанням чотирьох восьмих. Інтонаційною опорою цього дансантийного звукообразу в системі фортепіанного твору композиторки, вирішеного в гармонічному *v-moll*, є послідовність двох інтервальних пар з характерним ладовим тяжінням, які посилюють властиву болеро повторну періодичність та відповідають двотактовій будові вступу: 1) тонічна квінта (**B – F**) – зменшена септима (**A – GES**); 2) тонічна квінта (**B – F**) – велика терція (**CES – ES**).

Знаковою рисою дансантий теми виявляється репетитивне повторення верхнього тону квінти (*f*), узятото внаслідок висхідного стрибка від тоніки, що

у сполученні з використаним штрихом *staccato* сприяє асоціації приглушеного звучання барабанної дробі, та сходить до равелівського твору.

Упродовж першого розділу фортепіанної п'єси, а також у репрізі дансантий звукообраз складає смислове утворення двокомпонентного фактурно-гармонічного комплексу, є наскрізною інтонаційно-семантичною основою остинатно-варіантної композиції. Значення цього дансантий звукоелементу в драматургічному контексті частини, через характер перетворень і взаємодію з імпровізаційним мелосом у процесі композиційного розвитку, уможливорює його позиціонувати як тему (складову подвійних варіацій) та водночас сегмент контрапунктичної єдності контрастних образних та національно-інтонаційних первнів (іспанської танцювальної дансантийності та арабо-мусульманської вокальної інтонаційності) з властивою їм семантичною програмою, що є важливою для розуміння іспанської музичної культури.

Ритмоінтонація танцювального звукообразу слугує смисловою основою даної частини, засадничим жанрово-семантичним джерелом її остинатно-варіантної композиції, інтерлюдією до варіацій та важливим тематичним елементом, спорідненим лейтінтонації циклу. У процесі варіантно-варіаційного розвитку тематизму остинатний принцип зберігає своє значення та сприяє динамізації образності в загальному контексті частини. Ремінісценція дансантий мелосу болеро у фіналі підкреслює його смислотворну роль у структурі п'єси та є своєрідним узагальненням через дансантий жанр національного іспанського походження.

На фоні періодичного повторення остинатного мотиву у (в партії лівої руки) виникає «сольна» мелодія, яка складає другий семантичний елемент фактурно-тематичного комплексу. Об'єднані контрапунктичні лінії двох провідних тем-голосів складають прозору двоголосу фактуру та ознаками контрастної поліфонії.

Кожна з п'яти остинатних варіацій є зразком поступового збагачення тематичного матеріалу з ознаками фактурно-динамічного крещендо, тонального і контрапунктичного оновлення, розширення діапазону

контрапунктуючих ліній, насичення їх новими фактурно-гармонічними, піаністичними прийомами, колористикою.

Стабільним композиційним чинником у контексті варіаційних перетворень тематизму залишається структурна організація теми (5+5 тт.) при усіх її фактурних, тональних та інтонаційних модифікаціях.

У першій варіації, відтвореній у динаміці *mp* із збереженням початкової тональності (*v-mol*), тематизм зазнає фактурне оновлення: східний мелос дублюється в октаву та розширюється в діапазоні. Октавні ходи підкреслюють першу долю дансатного мелосу, що проводиться в басовій партії.

Ознакою другої варіації, що проводиться з посиленням динаміки (*mf*), є октавно дубльованого мелосу східної теми в іншій ладотональній сфері (мажорного нахилу) – *D-dur* з ознаками міксолідійського ладу. Оновленню підтягає фактурний малюнок ритму дансатної теми, зміни якого посилюють асоціативні зв'язки з гітарним звучанням, позначеним іспанською національно стилістикою, жанрово-танцювальними рисами фламенко. Проявом цього є введення авторкою в музичний контекст варіації бравурного фігураційного «обігрування» центрального ритмоелементу (триольної складової шістнадцятих) із залученням подвійних нот, трихордів із секундовими інтонаціями, а також переакцентуація дансатної теми – на сильній та слабкій 3-й долях, підкреслена октавним дублюванням басових звуків *f* – *c*.

Висхідний гамоподібний рух шістнадцятих в октавному викладенні в партії правої руки транслює модуляцію до наступної – третьої варіації I-го розділу п'єси, розгорнутої в *Cis-dur* у гучній динаміці (*f*).

Інтонаційним предиктом до третьої варіації слугує двотактове проведення ритмоінтонації болеро із розширенням звукового діапазону й кількісним збільшенням фактурних голосів. Бурхливий характер, властивий цьому музичному вступу, позначений поглибленням інтеграції в його контекст гітарної виконавської стилістики і звукообразної семантики фламенко, та їх подальшим розвитком. Звуконаслідування прийомів гри на гітарі – іспанському національному інструменті через імітацію віртуозного «перебору» струн,

стрімкі імпровізаційні пасажи у висхідному напрямі, широкі стрибки (цц. 49–53) відіграють суттєву роль у структурі самої варіації, проведенні дансанта теми, перенесеної у високий регістр (партію правої руки), новий тональний контекст (внаслідок майстерного використання техніки подвійного вертакально-рухомого контрапункту) і динамічні умови (*pp*).

На контрапунктичному тлі, що створює алузію гітарного супроводу, зі значним динамічним (*pf*) і темброво-регістровим контрастом в басовій партії виникає східна тема, що проводиться в октавному дублюванні на широкій відстані (більше трьох октав) від дансанта контробразу (тт. 37–46). У процесі розвитку, в другому реченні цієї варіації тема активно модулює, проходячи різні стадії цього процесу (*B, F, C*) та сягає сфери *D-dur*, який є новим витком фактурно-варіаційного розгортання дансанта стилістики і визначає тональний контекст наступної варіації.

Четверта варіація є ілюстрацією нової грані фактурно-динамічного розвитку провідних звукообразів. Музична «картина» цієї варіації має звукозображальний характер, викликає численні візуальні асоціації. Тематизм східної монодії, в гетерофонному викладі повертається у високий регістр та набуває нової колористики. Дансанта тема, що інтонаційно уособлює образ болеро, динамізується та зазнає нове контрапунктичне оточення. Її інтонаційний контекст збагачується секундово-терцієвими нашаруванням (у триольній ритмічній пульсації), супроводжується тональними зміщеннями і колористичними протиставленнями. У викладі цієї теми виявляється фактурно-регістрове розшарування музичної тканини (що унаочнює утворення рел'єфно-фонової її конфігурації), зокрема на басову, опорно-фонофу функцію, що позначається широкими стрибками акцентованих октавних звукосполучень у низькому регістрі, а також розташовану на відстані двох октав пульсуючу акордову фігурацію, що утворює індивідуалізоване ціле, посилює жанрово-стилістичний контекст дансанта та збагачує фонічні властивості загального звучання контрапунктуючих тематичних площин.

Сфера витонченої і ніжної лірики панує у п'ятій варіації (*Meno mosso*), яка на образному (*dolce*), фактурному і динамічному (*subito p*) рівнях контрастує змісту попередніх варіацій (Додаток). Акцентована авторкою монологічність сольного вислову, тип фактурного малюнку зумовлені вокально-жанровими впливами, лексикою і стилістикою романсу, що генетично пов'язаний з іспанською національною культурою. Вираженням романсового стильового комплексу є фактура, зорієнтована на гомофонний тип (з розподілом на провідну мелодію і гармоніко-фігураційний супровід, насичений прийомами арпеджіато, що викликає асоціації з гітарною стилістикою, виконує вагому образно-сміслову роль і слугує важливим жанровоутворювальним засобом.

У фокусі цієї варіації – орієнтальна тема зі «східним» інтонаційним колоритом, що викладається у фортепіаній партії (лівої руки) у змінній метриці (3/4, 6/8, 3/4, 6/8. 3/8) в супроводі арфоподібних звукових переливів, тембрально підкреслених колористикою високих регістрів. Проведення мелосу цієї теми в барвистій тональності *Des-dur* у середньому регістрі (інструментальному уособленню людського голосу), в 1-му реченні – в першій октаві, у другому – в малій (з ознаками іншого тембрового «амплуа») – сприймається як інструментальна імітація вокального діалогу, який розкриває внутрішню ліричну сутність музики.

У «вокальній» за стилістикою варіації – ліричному центрі першого розділу та всієї частини, Розкриття образності зосереджено на посиленні прозорості викладу теми та кантиленності її вислову. Композиторка доповнює витончену мелодію фоново-акварельними акордовими барвами консонансної природи (розгорнутими тризвуками), акцентуючи їх фонічну природу. Застосована авторкою послідовність паралельних акордів є результатом гетерофонного дублювання мелодії, що поступово рухається в низхідному напрямі по хроматизмам, і є вертикальною версією-варіантом мелодії, обраної в якості сольної партії.

Центральний розділ складної тричастинної композиції (*Andantino misterioso*, 2/2) відзначається віртуозним характером та концентрує, згідно

авторській ремарці, фантазійно-містичну, ірреальну образу сферу. Вирішений в тональності *Des-dur*, та позначений динамікою *pp*, цей розділ сполучає в собі ознаки тричастинності *A (BCBI) A1* зі скороченою репризою-кодою, елементи концентричності, а також риси розробковості (враховуючи активність розвитку музичного матеріалу середнього розділу форми, диференційованість його елементів). Важливим чинником збагачення тематичного матеріалу стає розмаїтість фактури, опора на широкий комплекс фортепіанної техніки, виконавсько-зображальних піаністичних прийомів, що посилюють колористичну насиченість. Інтонаційно-драматургічний та динамічний розвиток у даному розділі скерований на досягнення загальної кульмінації, важливої для усієї 3-ї частини.

Музичний матеріал першого періоду (*A*) складається з трьох контрастних фактурних елементів, які утворюють полішарову структуру, взаємодіють між собою та виконують колористичну функцію. Серед них: триольний мотив-остинато, різноспрямовані фігурації шістнадцятих та стриманий рух дисонуючих нашарувань, виражений половинними тривалостями у нижньому регістрі, що контрапунктує двом верхнім утворенням фактурної горизонталі. Інтонаційною основою фігураційного руху (триoley і шістнадцятих) є спільна звукова послідовність *as-des-es-f-es-des-b*, що визначає горизонталь і вертикаль фактури, утворює складний багатошаровий комплекс інтегративного типу, на тлі якого розгортається розвиток музичної концепції.

Другий розділ (*B*) містить три структурно-композиційні елементи з ознаками динамізації останнього: *BCBI*. Утаємничений за змістом і стислий за обсягом, цей розділ викладений в динаміці *ppp* та побудований на драматургічному контрасті фактур, регістрових площин і виконавських прийомів. Його специфіку визначають поляризовані музичні утворення, які підкреслюють містичний характер: низхідні стрибки на різні, передусім дисонуючі інтервали (нону та ін.) у високому регістрі та хвилеподібний фігураційний рух секстолей у контроктаві тощо.

Структурно розгорнутий (у межах цього розділу) наступний етап розвитку містичної образності (С, 10 т.), озвучений на *pp*, за специфікою викладу кореспондує начальному періоду, та водночас має інтонаційно-ритмічні та колористичні відмінності. Два верхні шари його трикомпонентної фактури утворюють різноспрямований рух висхідних хроматичних звукорядів (верхній шар) та зменшених співзвуч у триольній ритміці (середній шар), що складаючи інтеграційну сонорно-колористичну якість, і слугують контрапунктичним оточенням і фонічним забарвленням дисонантної теми, викладеної в басовому регістрі крупними тривалостями, та увиразненої широкими ходами напружених інтервалів, які зміщуються у високий регістр.

Ремінісценція тематичних нашарувань епізоду *B* супроводжується динамізацією звукового простору контрастних образів засобами контрапунктичного розвитку (із вертикальними перестановками тематичних ліній), фактурної варіантності та варіаційності (шляхом зміни типу фігурацій) зі змінами тональних опор, метрики, акцентності, динаміки, регістрової заданості, виконавських прийомів та штрихової палітри тощо.

Використання засобів варіантно-поліфонічного розвитку і фактурного розгортання тематизму уможливило створення симетричного руху гамоподіних пасажей (з їх підйомами та спадами), різноспрямованих арпеджіо, позначених ефектом дзеркальності, підкреслених графічною фіксацією, які активізують візуальні асоціації. Завдяки цьому створюються уявлення про художню динаміку та статику, риси симетрії та пропорційності, розімкнення та зімкнення простору архітектурних споруд, їх об'ємність, висотну скерованість, специфіку конструктивних елементів будівлі, враження легкості та потужності просторових споруд (що уможливає ідентифікацію архітектурного стилю).

Загальна динамізація розділу *C* підводить до появи репризи-коди, на шляху до якої виникає двотактова побудова фігураційного типу в гучній звучності *ff*, колористика якої нагадує дзвоннове звучання. Уведення прийому *glissando* наприкінці цього стислого епізоду засвідчує перехід до репризи-коди, що є фокусує кульмінацію середнього розділу та частини в цілому (маркером чого

служує динаміка *fff*). В кульмінації, що досягається шляхом енергії висхідного руху, зростанням динаміки та активізації застосування фактурно-фортепіанних прийомів (зокрема фігураційно-репетитивного), авторка узагальнює семантично значимі, смислотворні тематичні нашарування, ритмоінтонаційні елементи (тріольність початкового руху), та на вершині розвитку, в максимально гучній звучності, завершує середній епізод.

Динамічна реприза (Темпо I) сполучає інтонаційно-образні риси першого (варіаційно-остинатного) розділу зі збагаченою дансатною темою болеро та тематичні елементи середнього епізоду: хроматичні послідовності, стрімкі пасажи сонористичного типу (епізод *dolce*), які по чергово викладаються, утворюючи виразну галерею образів, переданих у варіаційному оновленні. Поява наприкінці репризи заключного епізоду кантиленного характеру (*Piu mosso, cantabile*) в тональності *H-dur* у розмірі 6/8, який слугує кодою частини, та об'єднує елементи лейттем «Прелюдії» у варіаційному оновленні, зокрема низхідної інтонації у герерофонному подвоєнні, та метафорично завершується одноголосим проведенням ритмоінтонації болеро.

Четверта частина циклу – «Алькасар», назва якої є символічною для фортепіанного твору, стає важливим смисловим центром у композиційно-драматургічній організації цілого. Музичний матеріал цієї п'єси, що побудована у двочастинній формі з елементами варіанто-поліфонічного розвитку, інтонаційно споріднений з №1 («Прелюдією») та є його новою версією. Відмінність цих фортепіанних фресок, опорою яких слугує дансатна жанрова стилістика зі «східним» мавританським колоритом (завдяки включенню збільшеної секунди), та характерною ритмоформулою, виявляється на рівнях образної семантики, структури, а також мовностилістичних засобів.

Фортепіанна фреска «Алькасар» відзначена драматизмом і пронизана трагічним образним змістом (за авторською ремаркою *Agitato tragico*).

У першому періоді тема експонується в динаміці *f* в щільній акордовій фактурі, наближеній до хорової. Уособленням драматичного начала у цьому змістовому розділі форми, вирішеному в розмірі 12/8, є жорсткі дисонантні

співзвуччя в тісному розташуванні (діапазон крайніх голосів не перевищує квінтдецими), які сягають сонорної якості, складна поліакордика, політональні вертикалі, утворені шляхом накадання терцієвих сполучень на квартову інтерваліку, застосування яких у високому регістрі надають звучанню особливої гостроти, експресії та емоційного напруження.

Тональна нестійкість та пронизливі секундні інтонації мелосу, які увиразнюються на тлі сонорно-дисонантної гармонії посилюють драматичну образну семантику та стверджують трагічно-патетичне звучання.

Контрастний за фактурним викладом, метричною організацією (3/4) і динамічною палітрою (*pp*), другий період цієї частини (*agitato*) постають новою гранню драматургічного розвитку трагічної образності. Напружену семантику у цьому розділі підкреслює поява хроматично загостреного остинатного мотиву (висхідної трихордової інтонації), викладеного в нижньому регістрі в октавному дублюванні (тт. 16–23). На його тривожній, пульсуючій інтонаційній основі, у високому регістрі (просторовому віддаленому від басової лінії трьома октавами) розгортається октавно викладена дансанта тема, утворюючи поліфонічний контекст.

Застосування у другому реченні техніки подвійного контрапункту (Iv = – 21) і перенесення трихордової поспівки у виский регістр (третю октаву) слугує загальній динамізації образності та підсиленню її трагічності (тт. 29–36).

П'ята частина твору «Франсіско Гойя. Серія «Капрічос» (Танець) — виконує в структурі циклу функцію своєрідного скерцо, і є уособленням гротеску, гумору, іронії та ігрового начала. Це єдиний номер серед фортепіанних фресок «Алькасар... Дзвони Арагона», безпосередньо пов'язаний з образотворчою сферою.

Візуально-художньою основою композиторської інтерпретації та джерелом фортепіанної композиції у цій частині обрано графічні роботи «Капрічос» відомого іспанського гравера і художника Франсіско-Хосе де Гойя (1746–1828), відомого також як автора зразків фрескового живопису (представленого у католицьких храмах Сарагоси).

Рефлектуючи під час написання фортепіанного циклу над унікальним стилем і творчою манерою видатного майстра, заглиблюючись у духовний світ творів його графічної серії, що налічує вісімдесят оригінальних зображень, композиторка у оригінально інтерпретує гостро репрезентовані сатиричні образи унікальної мистецької серії, жанрово узагальнюючи їх гротесковий характерний через стрімкий танок зі змінним метром (2/4, 1/4, 2/4), гостро синкопованою ритмікою і виразними акцентами.

Обрання дансантино-жанрової стихії в якості звукового еквіваленту графічних робіт зумовлено особливим втіленням авторкою програмного задуму візуальної серії: розкрити художній сенс і образну специфіку створених іспанським художником сюжетів, соціальних колізій, незвичайних і комічних ситуацій, показати розмаїття образів, сповнених синтезу реальності і фантастики, гротеску і театральності, трагічного і сатиричного начал, а також метафорично, засобами музики передати особливу і складу техніку офорта, обрану іспанським майстром. Гротесково-сатиричне начало вітворено через звернення авторки до пародійно-буфонної ексцентрики, гіперболізації типів рухів, строкатої ритміки, гострої акцентності танцювальних ритмоелементів, широкого використання змінної метрики, апелювання до штрихової палітри *staccato*, численних фортепіанно-виконавських прийомів (*martellato*), підкресленої «колкості» вислову.

Осмилюючи специфіку цієї частини, М.Маруняк зауважує, що «хімерний, фантазмагоричний світ образів офортів Гойї знайшов метафонічне втілення у творі Дичко < ...> у певному колі образів ... й втіленні у творі графічної техніки» [202, с.161]. На думку вченого, притамана офортам «довершеність ліній, лаконічність композиції пропорційність, сміливість гри світа й тіні ... проступають в музичному полотні Л. Дичко» [202, с.161]. Наскрізною ідеєю у фортепіанній п'єсі М. Маруняк вбачає ідею ритму, графічної ритмічності, «яка є основою руху, ...переходить на різні рівні та сприяє інтенсифікації енергії...» [202, с.162] та впливає на розкриття образного змісту. Музичне відтворення техніки графіки здійснюється «через токатність викладу, трактування ударності

фортепіанного тембру,.. римічну пульсацію, варіантність,.., наявність смислових акцентів» [202, с. 163]

Калейдоскоп різнохарактерних візуальних образів обумовлює структуру фортепіанної фрески, що утворює складну тричастинної репризну форму з ознаками варіантності (у першій частині). Контрастне зіставлення музично-тематичного матеріалу конкретизує зміст та образно-емоційну складову візуальних образів і є основою композиційно-драматургічної концепції частини. Складний ритмоінтонаційний і жанровий контекст Танцю (що синтезує риси різних дансантих образів) базується на квартовій інтонації, що пронизує вертикаль і горизонталь, та слугує загальним стрижнем енергії контрастних епізодів. В структурі останніх спостерігаються внутрішні жанрові та інтонаційно-семантичні зв'язки з музичними темами й образами попередніх частин циклу, які розкриваються в авторських способах тлумачення дансантих жанрових ритмоформул, застосуванні іспано-мавританський національних елементів, імпровізаційності тощо.

Характеристичність, гротескову атмосферу візуальних прообразів та специфіку графічної стилістики художника посилюють пануючий у частині контраст образно-тематичних планів і ритміки – метафоричного уособлення візуальних градацій світло-тіні, різних бразів і сюжетів. Пануюча в цій частині емоційна барвистість, колористичність музичного вислову, підкреслена зміщенням тональних центрів, строкатістю письма.

Перший розділ (*Presto*), викладений у простій двочастинній формі з ознаками варіантності, починається у швидкому темпі, в динамічній площині *ff* з експонуванням імпульсивної теми, підкресленої гостротою акцентів та метроритмічною змінністю (2/4, 1/4, 5/8, 3/8, 1/4, 2/4). Жвавий рух, варіантність римоінтонацій та структурних побудов, що утворюють парну періодичність з (двотаків та двох чотиритактів, розмежованих різким звучання триольного ритму в динаміці *fff* в метриці (1/4), утворюючи звуковідчуття механічних ударів та асоціативне уявлення з технікою гравювання.

У наступному періоді, побудованому на рішучий квартовій інтонації, що зумовлює мелодичний та гармонічний комплекс, авторка застосовує фігуративні прийоми шістнадцятих на квартовій основі у стрімкому русі, використовує регістрові співставлення, фактурні дублювання, тональні зміщення (тт. 24 – 28), спільним модусом яких є опора на дансантину ритмічну основу і жанрову стилістику болеро, яка є організуючим та смислотворним началом, впливовим на усі складові цілого. Фактурно-варіантний розвиток усіх компонентів, супроводжений динамічним наростанням, приводить до логічної кульмінації (тт. 29 – 31).

Серединий розділ (*B*) цієї частини (*Allegro gratoso*), змістово контрастний попередньому, складається з двох фактурно-тематичних елементів, що презентують різні жанрові моделі іспанської дансантиності: 1) гостро характерного, підкресленого синкопованим ритмом-остинато в трьохдольному метрі, який виконує роль вступу до кожного проведення мелодизованої лінії та слугує її контрапунктичною основою; 2) моторно-фігураційного, утвореного висхідним вихроподібний рухом шістнадцятих з хроматичним інтонаційним загостренням, завершений наприкінці секстовим стрибком вниз, нагадуючи рисами експресії, вітруозними пасажами (подібні гітарним) сегідилью.

Поліфонічна взаємодія цих елементів знаходить відбиття в низхідному секвентно-канонічному розвитку з охопленням сфери мінорних тональностей (*gis, fis, e, dis*), послідовність опорних тонів яких асоціюється з фрігійським зворотом, що в гітарній практиці, передусім іспанській, відома як андалузська каденція. Подальший поліфонічний розвиток тематичного комплексу забезпечується засобами поліфонічної техніки, зокрема подвійного вертикально-рухомого контрапункту, що сприяє утворенню нової фактурної конфігурації голосів, їх взаємному обміну та зміні висотного положення.

Своєрідною ознакою композиції п'ятої п'єси є уведення в її середній розділ епізоду (*meno mosso*), музичний матеріал якого виявляє інтонаційні зв'язки з тематизмом I частини – семантично значущим для художньо-смислової єдності твору, специфіки його циклоутворення. Ремінісценція

тематичних утворень (викладених у формі періоду в іншій, дзеркальній послідовності на відміну від проведення у I-й частині) позначається рисами фактурного та інтонаційно-ритмічного варіювання, що дозволило розкрити нові грані художньої образності. У першому реченні проводиться некваплива тема наспівного характеру (інтонаційно споріднена 2-му елементу теми I-ої частини), яка м'яко звучить в тихій динаміці викладається у quasi-хоровій лінійній фактурі, охоплюючи неширокий (вокальний) діапазон. Вокальність трактування цієї теми підкреслює неквадра структура і постіна метрична змінність в організації руху мелосу з акцентуацією першої долі кожної метричної одиниці (5/8, 8/8, 7/8, 6/8, 7/8, 8/8). Експонування мелосу початкової теми в полярних регістрах фортепіано (на відстані чотирьох октав) в прозорому октавно-гетерофонному викладі надає відчуття природності і просторої широти інтонаційно-музичного розгортання.

Пасторальному звукообразу протиставляється аскетично вирішена тема зі «східним» колоритом, що нагадує дансантийний звукообраз «Прелюдії», але й виявляє іншу, зокрема наративно-речитативну природу. Новий тип звучання зумовлений посиленням ролі лінійності, монодійного начала, домінування ролі горизонталі в організації її художньо-сміслової цілісності, та викладення тематизму монофонічними октавами з характерним «стрічковим» голосоведінням.

Динамізована реприза частини, позначена активністю ритмічного варіювання, насиченням фактури гетерофонним дублюванням тематичних елементів. Застосування висхідного та різноспрямованого токатного руху надає регістрове розширення партій підводить до стрімкої проте «тихої» коди (*Prestissimo*), вирішеної в градаціях динаміки *pp* – *mp*.

Фінальний розділ частини представлено мозаїчним проведенням стислих нашарувань, які кореспондують мелосу попередніх частин, слугуючи їх своєрідним підсумком. Так, гостро ритмічна синкопована тема із жанрово-танцювальним забарвленням (чіткою ритмоформулою, парною періодичністю), що з'являється на початку коди в динаміці *pp*, нагадуючи ритм I-го розділу

частини, презентована неполіфонічними імітаційними репліками-, які почергово проводяться в різних октавах низького регістру зі зміною інтерваліки, тональних опор (*b, g, h, gis, c, a, cis*) і розміру 4/4 на 2/4, утворюючи своєрідний діалог.

Її змінює проведення більш плавного тематичного епізоду з елементами лейттеми (болеро) у варіантому видозмінненні, що супроводжується частою зміною метрики (7/8, 11/8, 10/8, 7/8, 11/8, 7/8), презентована в гетерофоному викладі зі зростанням кількості дубльованих голосів, що сягають п'ятиголосся й охоплюють широкий діапазон.

Моторність завершального епізоду коди підкреслює хвилеподібний рух із вторгненням токкатної стихії, залученням прийомів напористого октавного *martellato*, виконання якого здійснюється у різних висотних прогресіях, у різноспрямованому русі на хроматичній основі з поступовим крещендо та темповим прискоренням.

Стрімка коди п'ятої п'єси динамічно переростає (*attacca*) в заключну частину циклу – «Дзвони Арагону (Дзвінниця «Башта дзеркал» в Ітево, Арагон)», який слугує логічним фіналом та узагальненням образного змісту твору. Загальний розвиток позначається на динамічному рівні, що йде від початкового *pp*, переростає в *mf* у (ц. 23–30), зазнає кульмінації (ц. 35) та знов повертається до початкового *pp* в репризі.

Музика цієї частини насичена поліладовими структурами і складними акордовими комплексами з домінуванням тонального центру С. Використані засоби сприяють підкресленню витонченості музичної поетизації обраного прообразу, орнаментальності його деталей, візуалізації звукового сприйняття.

У заключній, шостій частині фортепіанної композиції циклу авторка створює інтонаційно виразну звукову картину північного краю Іспанії – Арагону, який увійшов в історію культури цієї країни своїми величними замковими спорудами, оригінальними історико-архітектурними комплексами з баштами та дзвонами – символами національної духовності і стійкості. Славетний регіон відомий своєю самобутньою, гостро характерною

національною музикою, передусім дансантиною, уособленням якої слугує народний танок хота.

Музична композиція фіналу позначена сполученням рис рондальності – провідного формотворчого принципу цієї частини, а також вільної концентричності, оригінально трактованої композиторкою згідно програмному вектору твору. Значну роль у п'єсі відіграє принцип варіантно-поліфонічного розвитку тематичних утворень.

Загальну будову останньої частини програмного циклу утворюють розділи, контрастуючи між собою за образністю, темповими і динамічними властивостями, а також фактурно-складовою організацією:

A (Animato) B (Presto) A (Tempo I) B1 (Presto) C (Maestoso) A (Tempo I) B

Музичний матеріал фіналу концентрується навколо центрального – дзвонарного звукообразу, який проростає з I-ої частини твору (де надається лише контурно), поступово динамізується засобами фактурно-динамічного *crecendo* на триумфально кульмінує в останній частині.

Дзвоннова тема постає музичним символом, основою тематизму першого розділу (A) і рефреном структури фінальної фортепіанної п'єси. Вона складає особливий і вагомий сегмент звукового ландшафту твору, його акустичної концепції, слугує чинником впливу на фактурну площину, гармонічний комплекс та звукопростірну якість (внаслідок резонансних властивостей дзвоннового звучання).

Поєднання у фінальній частині розмаїття дзвоннових звуків (від масивних і гучних ударів, витриманих звуків *ostinato* з густим тембром до високих й ритмічно варіативних «переливів») з «грою» дзеркальних відблисків старовинної Башти має духовно-символічний сенс та розкриває особливий історико-культурний контекст, пов'язаний з історією Іспанії, чинниками впливу на її культуру і мистецтво різних релігійних традицій (християнської та арабомусульманської), національно-ментальних систем і світоглядних парадигм (європейської та близького Сходу).

Дзвонарність як сакральний символ з широким семантичним спектром значень, виявляє глибокий сенс, який передусім обумовлений зв'язком з християнським світом. У цьому сенсі він є вираженням найзначніших констант – духовності, духовно-етичного начала, які виявляють сакральний, філософський та загальнокультурний сенс і постає найважливішою смислоутворювальною складовою творчості Л. Дичко, детермінованою її композиторської поетики.

Дзвонарний звукообраз як художній маркер фінальної п'єси і програмна основа циклу загалом, що заявлена в його назві, відіграє величезну художньо-смыслову, формотворчу і мовно-виразову роль у творі.

Дзвоннові елементи і мотиви набувають інтенсивного розвитку, звучать у різних іпостасях, постійній змінності ритмоелементів, із застосуванням фактурно-гармонічної варіантності, залучаються в контрастних динамічних і регістрових співставленнях, офарбовуються політональним контекстом, застосовуються в різних функціях, зокрема в якості *ostinato*

Роль дзвонновості набуває драматургічного значення та прослідковується у множинності проявів. Уособленням дзвонарності у фортепіанному втіленні слугують окремий потужний тон, періодичне чергування звуків-маятників, що мають поліфункційне трактування, інтервал, акорд різної будови (терцієвої та іншої), послідовність інтервалів та акордів із дзвонною семантикою, потужний урочисто-святковий передзвон в максимально гучній динаміці (що спостерігається в кульмінації фіналу фрескового фортепіанного циклу).

Композиторка відтворює дзвонновість за допомогою кварто-квінтових, квартово-секундових нашарувань в різних мікстах, октавно-акордових співзвуч, поліакордики і кластерів у контрастному чергуванні їх звучань у високому та низькому регістрах.

Смыслоутворювальним чинником частини є дзеркальність (згідно програмній назві «Башта дзеркал»), що відображається на драматургічному, фактурному, архітектонічному, фонічному рівнях, відбивається в характері розгортання мелосу (інверсійні принципи поліфонічних перестановок тематичних елементів та ін.). Характерною ознакою композиції фіналу,

виходячи зі специфіки відбиття феномену дзеркальності, є звернення до вільно трактованої концентричності, що у даній частині постає формою другого плану, «ефект» присутності якої утворюється на фоні рондальності, що є домінуючим принципом структурної організації.

Естетичний принцип концентричності, що є опосередкованим відбиттям універсальних законів Всесвіту, і пов'язаний із утіленням дзеркально-симетричних кореляцій в різних видах мистецтв, передусім візуальних, через прагнення свідомості до упорядкування явищ як уособлення гармонії і досконалості, трансляції ідею пропорційності, дзеркальності розташування контрастних елементів задля досягнення врівноваженості та вираження ідеальної краси (сфери прекрасного) у побудові цілого [3, с. 69],

Системно застосований в архітектурі та ін. царинах, принцип концентричності, що символізує гармонію, порядок, передає співмірність частин в об'ємі, просторовій перспективі, у часі, відбивається у програмній сфері, пов'язаний з відображення картинно-пейзажних образів [3, с. 72].

Програмна скерованість «Алькасару...», зв'язок твору з архітектурою і графікою, апелювання до трансляції ефектів дзвонності, метафоричного утілення дзеркальних звукообразів детермінували природність звернення композиторки (аспекті в формотворення та логіки рогортання контрастно-тематичного комплексу) до парадигмальних принципів концентричності.

У фресках Л. Дичко контури концентричності спостерігаються на різних рівнях, прослідковуються в музичній архітектоніці художнього цілого та частин, симетричному розташуванні тощо. Проявом універсальних принципів концентричності у фіналі фресок «Алькасар» слугує поява в центрі композиції (розділ С) ремінісценції акордової лейттеми твору (ініційованої у прелюдії та розгорнутої в частині «Алькасар»), звернення до якої у програмно-семантичному аспекті сприяє архітектонічній збалансованості цієї частини і твору.

Цей елемент зумовлює доцентрове тяжіння у фіналі, відіграє смислову роль та доповнює дзвонний звукообраз.

Перший розділ фіналу (A), Перший розділ фіналу (A), позначений авторською ремаркою *Animato*, побудований в *D-dur* у формі 12-ті тактового періоду. Він складається з чотирьох ритмічно тотожних тритактових фраз, викладених у двохдольній метриці зі змінним розміром (4/4, 4/4, 2/4), в яких експонується тема дзвонів. Композиторка відтворює дзвонність в динаміці *forte* у двошаровій акордово-гармонічній фактурі, з контрастним розподілом її складових: на потужні, акцентовані октавно-акордові нашарування, з широкою амплітудою рухів в партії лівої руки (з рівномірним пересуванням кварто-квінтовими інтервалами і охопленням широкого діапазону) та фігураційні акордово-гармонічні утворення секундово-квартового типу (які формуються у високому регістрі в партії правої руки, створюючи колористичний ефект та ритмічний контраст). Зміщення тональних центрів з опорою на мажорні звукоряди *D – C – Fis – D* під час проведення фраз (з варіантним оновленням 2-х останніх) підкреслюють барвистість політональної гармонії. Синкопована ритміка в останньому такті кожної фрази у сполученні з висхідним акордовим стрибком в обох партіях посилює емоційне враження урочистого піднесення.

Тема рефрену, звуконаслідуючи і відтворюючи фортепіанними засобами дзвонний фонізм, проводиться у фінальній частині твору тричі (практично за класичними канонами рондо), на набуває динамічного зростання та фактурно-колористичного збагачення.

Другий розділ фіналу (*Presto*), що утворює початковий епізод рондальної структури), виявляє іншу емоційну якість, та динамічно контрастує рефрену. Цей розділ розпочинається у низькому регістрі в приглушеній динаміці (*p*). Його образний зміст формує лаконічна тема, позбавлена широкої інтерваліки, вирішена в діапазоні кварта. Утаємничений, майже містичний характер теми підкреслюється опорою на секундові інтонації, що викликають почуття щільності, та триольну фігурацію шістнадцятих. Викладена у формі періоду, ця тема проводиться монодійно в першому реченні та динамізується у другому шляхом теситурного підвищення, фактурного ускладнення (октавно-гетерофонного), ритмічного варіювання та проведення в інверсії. Провідний

звукообраз розгортається в динаміці *p* на рухливому фігураційно-остинатному фоні шістнадцятих тривалостей, загостреному штрихом *staccato*, й представленому послідовністю двох квартових інтонацій у верхньо-секундовому зміщенні (*c – f, des – ges*). У процесі розвитку горизонтальна тематична лінія, з притаманою їй секундовою інтервалікою, вертикалізується, утворюючи секундово-квартовий гармонічний комплекс, та охоплюючи усі фактурні координати. Остинатний фон, представлений у низькому регістрі партії лівої руки, варіантно оновлюється, набуває нових акцентів, розширює свій звуковий простір та регістровий діапазон, дублюється з партією правої руки, та поступово переростає в тематичне утворення.

У процесі розробки інтонаційного матеріалу цього розділу авторка застосовує ущільнені, гетерофонні квартакордові комплекси у висхідному русі, звертається до звучної поліакордики, розташованої в контрасті крайніх регістрів, апелює до кластерних нашарувань у напружено-високому звучанні (щ. 38-50), які імітують специфічний дзвонний фонізм та підсилюють сакрально-символічне навантаження твору. Процес образної динамізації супроводжується ускладненням гармонічних вертикалей та розширенням діапазону звучання з охопленням майже усіх регістрів фортепіано. Важливим засобом образно-сміслового розгортання постає залучення комплексу піаністичних прийомів – *martellato*, репетитивної техніки, різноспрямованих *glissandi* (щ. 34; 37; 39), що утворюють аудіальні (пов'язані з дзвонністю) та візуальні асоціації (сяяння сонця, дзеркальні відблиски соняшних променів).

У поступовому розвитку музичного матеріалу та збагаченні музичної тканини додатковими тонами, секундовою інтервалікою, їх інтеграції та досягненні «гри кластерними співзвуччями» М. Рудик вбачає ілюстрацію символічно-образного злиття дзвонного фонізму із баштових відблисків, що надає музиці композитки особливий філософсько-естетичний сенс та підкреслює епічну велич іспанських дзвонів [Рудик, сб. ф-п п'ес, с. 62-64]

Друге проведення рефрену (*Tempo I*) слугує образно-динамічним контрастом попередньому розділу, здійснюється зі збереженням вольового

характеру, акцентованого метру, періодичності мелодико-синтаксичних структур і тонального плану оригінальної будови, який змінюється лише наприкінці останньої фрази шляхом модуляції в розширений *C-dur* з подальшим еліптичним переходом в тональну сферу *fis-moll*.

Авторські ремарки щодо темпу (*Presto*) та динаміки (*subito p*) підкреслюють образно-емоційну спрямованість наступного етапу композиційного розгортання – епізоду (*B1*), інтонаційною основою якого є матеріал розділу *B*, у його звуковисотному і структурному переосмисленні. Зокрема, звуковисотні новації пов'язані з півтоновим тональним зміщенням викладу мелосу у мінору сферу *fis* з ознаками фрігійського ладу. Цей епізод у новій версії, порівняно з оригіналом, поступається масштабами (охоплює 22 такти) та утворює розширений період (зі збільшенням другого речення). Динаміка розгортання тематизму спостерігається в межах структури періоду. Так, порівняно з першим реченням, де тема концентрується в нижньому регістрі на фоні рухливо-остінатного пульсу шістнадцятих з квартово-секундовою інтервалікою (*cis – fis, d – g*), у другому (розширеному) реченні авторка застосовує висхідний рух кварто-квінтових нашарувань, збагачених синкопованою ритмікою, що асинхронно викладаються у партіях, звертається до фактурної варіантності (із залученням монодійного та гетерофонного складів) та залучає фактурно-виконавські прийоми у відтворенні тематичних сегментів, зокрема *martellato*.

Поява бравурного пасажу шістнадцятих, побудованого на хроматичній звукорядній основі та підкресленого динамічним наростанням (*cresh.*) слугує завершенням епізоду та водночас інтродукцією до наступного розділу цієї частини, що є її семантичним центром. Характерною ознакою викладу цього стрімкого пасажу, що охоплює весь діапазон фортепіанної клавіатури, є дзеркальна симетрія в розташованні його відцентрованих та протилежно спрямованих рухів, яка візуалізується в нотному тексті авторського твору «графічними» лініями-позначеннями.

Урочиста піднесеність, величність визначає образно-емоційний зміст частини *C (Maestoso)*, що є ремінісценцією лейттеми «Прелюдії», пронизаної іспанським національним духом. Поява цієї теми, побудованої у формі періоду, в насиченій гармонічній фактурі, підкресленій масивними поліакордовими нашаруваннями і фігураціями в триольній ритміці, вносить контраст в образну палітру частини при збереженні дансотно-жанрової характеристики. Її надає циклу масштабності і симетричності, та логічно підготовує до появи кульмінаційного епізоду фіналу.

Заключний розділ останньої частини циклу *A (Tempo I)* – повернення барвистої дзвонної теми, викладеної в новій – життєтвердживальній і яскравій тональності *Des-dur* (згідно кольоровій семантиці тональних уявлень української композиторки). Потужний і урочистий образ дзвонності, що стверджується у фіналі, представлений у широкому діапазоні і максимальній звучності фортепіано *fff*. На динамічному спалаху виразно вимальовуються глибокі і гучні октавно-акордові ходи в басовому регістрі, що охоплюють чотири октави, урівноважуються блискучим передзвоном гармонічних фігурацій у високому регістрі на основі терпких дисонантних нашарувань, створюючи виразність обертового відлуння.

Яскравим доповненням провідному звукообразу у фіналі є звернення до рухливого тематичного епізоду *Presto*, побудованого на квартовій інтонації (яка визначає горизонталь і вертикаль твору), що утілює токатну стихію, та з'являється наприкінці твору в тихій динаміці, набуваючи поступового динамічного зростання, розширення регістрового діапазону й досягаючи емоційного піку у фінальному акорді *ff*.

Розділи частини ілюструють фактурну полішаровість і варіантність розвитку тематизму, спираються на насичені гармонічні, у тому числі кластерні вертикалі, розмаїття колористичних прийомів та виконавських засобів. Їх музичний зміст інтегрує новий інтонаційний матеріал та попередніх п'єс, зокрема лейттеми циклу, що стає його семантичним стрижнем твору, що

збагачується комплексм інтонаційно-ладових, гармонічних, ритмічних і темброво-звукових барв.

На основі здійсненого аналізу ми дійшли наступних висновків.

Цикл «Алькасар» – яскраве свідчення вияву інтегративного, синестезійного художнього мислення Л. Дичко, специфіки її візуально-музичного бачення картини світу та образів мистецтва. Цей твір містить концентрований, інтертекстуальний зміст, та відноситься до інтегративних композицій, які ґрунтуються на синтезуванні драматургічних і структурних засад сюїтного жанру, динамізованої варіантої композиції з утворенням фактурного крещендо.

Інтеграція у творі різножанрових прикмет, розмаїття типів викладу, структурної організації, поєднання принципів програмності, сюїтності, ознак рондальності та варіантності є віддзеркаленням впливу на творчу свідомість авторки загальнохудожніх тенденцій і засобів сучасної звукової організації.

Утворення в циклі Л. Дичко синтетичного художнього контексту на основі вражень від картин природи, іспанського монументального мистецтва через органічне сполучення принципів авторської поетизації та новітніх засобів композиторської інтерпретації візуальних образів розширює спектр можливості мистецького осянення картини світу, детермінує породження нових форм, засобів і прийомів втілення образності в музичній царині.

Цикл «Алькасар... Дзвони Арагону» Л. Дичко передає сутність художнього сприйняття національних образів, духу та колориту Іспанії, пройнятий багатогранним змістом та специфікою монументальних архітектурних споруд та їх декоративних деталей, містить авторські засоби їх музичного (інтонаційно-ритмічного, фактурного, динамічного, ладогармонічного) втілення. В цьому творі віддзеркалюється пафос пізнання та осягнення сутності іспанської національної ментальності, величі духу нації.

Логічно й послідовно дотримуючись обраної в циклі художньої концепції і принципів драматургії, авторка використовує у процесі музичного розгортання контраст образно-емоційних планів, які постали в основі індивідуальних вражень від візуальних (архітектурних) образів, хвертається до інтермедіальних

метафор. Цей контраст здійснюється на жанровому, інтонаційно-ладовому, фактурно-динамічному, темпоральному і структурному рівнях організації цілого шляхом застосування варіантного й поліфонічного розвитку, а також розмаїття засобів і прийомів сучасного композиторського письма, імплементованих у фортепіанній сфері.

Фортепіанний цикл характеризується концептуальною багатогранністю, духовно-смісловою глибиною та художньо-образною множинністю. Твір характеризується розмаїтістю застосуванням віртуозної піаністичної техніки експресивністю у вирішенні образів, широтою залучення звукозображальних та колористичних прийомів, сполученням різних засоби сучасної техніки письма та фортепіанної поетизації.

Художньо-сміслові та образно-символічне навантаження твору реалізується через застосований фактурно-стильовий комплекс, специфіку гармонічної мови, звуковисотну організацію (з опорою на модальну гармонію), поліфонічні засоби, сучасні колористичні прийоми.

Твір сповнений прихованих сенсів, алюзій, містить духовно-християнську символіку, носіями якої є хоральні та дзвоннові образи, що несуть сакральний та загальнокультурний сенс, та слугуючи засобами зв'язку часів і традицій, та уособленням історичної пам'яті культури.

3.2. Дві п'єси для фортепіано з циклу «Французькі фрески» як уособлення автоінтерпретативної поетики творчості Л.Дичко

«Дві п'єси для фортепіано», написані Л. Дичко у 2016 році, згідно заявленій назві, є фортепіанними версіями двох частин широко відомого хорового концерту «Французькі фрески», створеного композиторкою в 1996 р. Представлені програмні композиції побудовані на засадах образно-тематичного і фактурного контрасту, та, враховуючи їх походження, умовно утворюють міні-цикл, виокремлений з багаточасинної структури більш масштабної

художньої цілісності (на що вказує авторська ремарка – з концерту «Французькі фрески»).

Програмну та інтонаційно-художню основу авторської поетики першої фортепіанної п'єси («Шпалери Обуза») видатної української композиторки складає музичний матеріал II-ї частини концертно-хорового циклу, яка в оригіналі (на відміну від фортепіанної версії) отримала назву «Шпалери д'Амбуаза». Програмна скерованість двох творів обумовлена унікальністю інтер'єру замкових споруд долини Луари.

Інтонаційно-семантичним першоджерелом другої п'єси – «Фонтани Версаля» – постає VI частина вищезгаданого хорового концерту з тією ж назвою. Відповідно програмній назві, звукообразний зміст п'єси є обумовлений віддзеркаленням вибагливого характеру водяних візерунків і переливів комплексу унікальних фонтанів XVII ст., розташованих на обширній території поблизу версальського замку. Їх загальна чисельність складає більше 50 споруд.

Музичний матеріал вищезгаданих частин хорового концерту, покладений в основу двох фортепіанних п'єс, не увійшов до циклу фортепіанних фресок «Замки Луари», який був створений раніше хорового твору (поява якого датується 1993 р.) та, званою мірою, слугував його прообразом. Таким чином, дві п'єси для фортепіано, що аналізуються, і є версіями частин хорового концерту, слугує своєрідним доповненням художньої концепції фресок «Замки Луари», віддаленим у часі, і умовно реконструюють його цілісність (що у даному випадку структурно релевантна хоровому твору).

Жанрову та мовно-інтонаційну стилістику, а також вирішення фактурної організації першої фортепіанної п'єси – «Шпалери Обуза» (аналогом якої у хоровому концерті слугує частина «Шпалери д'Амбуаза») детермінує візуально-художній прообраз французького декоративно-прикладного мистецтва, історично пов'язаний з традицією виготовлення декоративних стінних шпалер або килимів з виразним, передусім рослинним орнаментом, та та майстерністю їх тканинного плетіння, позначеного особливою технікою.

Характерною ознакою таких тканинних витворів – гобеленів (створених у парижських майстернях) або, за іншою назвою, arrasів (виготовлених у добу Відродження і раннього бароко в провінційних містах долини Луари поблизу величних замків у період столітньої війни) та їх особливого різновиду – вільфльору (франц. – тисяча квітів) є зображення рослинних орнаментів, квітів на кольоровому (червоному, зеленому тощо) фоні шляхом застосування особливої техніки у створенні набивного малюнку.

Апелюючи до семантики вербально-текстової основи хорového прообразу, ключовим словом якої є «*Vignon, mur bon*» (франц. – «виноградник...»), авторка звукоімітує та графічно візуалізує у тексті фортепіанного твору засобами поетики (поліфонічної фактури, інтонаційно-ладового комплексу) образ вишуканого рослинного орнаменту, який асоціюється з витонченим малюнком переплетення виноградної лози, та водночас складною технікою створення тканинних arrasів.

Фортепіанна п'еса (позначена авторською ремаркою *Fugetta, що* вказує на її формотворчу специфіку і масштаб), вирішена у чотириголосій поліфонічній фактурі з ознаками імітаційної техніки, у формі фугети, відзначена ясною логікою почергового проведення теми в усіх голосах у різному контрапунктичному оточенні. Згідно характеру викладу, розташуванню і діапазону голосів, авторка апелює до традицій ренесансної хорової поліфонії *a cappella* та властивих тій епосі витончених та піднесених звукообразів, та водночас барокової структурно-жанрової моделі (фугети).

Звернення Л. Дичко в контексті композиторської інтерпретації до візуальних раритетів французької художньої спадщини (з характерною орнаментикою і технікою) та музичних явищ – поліфонічного багатоголосся, презентованого тричастинно структурованою фугетою (з наявністю чітко окреслених розділів: експозиції, розробки і репризи), та відзначеної стрункою логікою імітаційного викладу, має символічне значення. Воно розкривається з огляду на семантичну роль поліфонічних форм і контрапунктичних засобів як знаків європейській культурній традиції, та як стилістичних маркерів творчості

Л. Дичко, чинників її авторської поетики (при опорі на національну образну символіку і орнаментику). З іншого боку, – у зв'язку з величезним культурним значенням надбань французької поліфонічної традиції, передусім хорової *a cappell'ної* в історії європейської багатоголосної музики.

Слід підкреслити, що у хоровій версії фугета виконується переважно *a cappella*, лише епізодично доповнюється темброво-інструментальним забарвленням дзвіночків (на початку твору) і органу (наприкінці частини), що посилює її асоціативні зв'язки з духовно-музичною традицією. Хорові алюзії у фортепіанній п'єсі викликають зручні для вокального втілення звуковистотні (регістово-теситурні) умови розгортання поліфонічного багатогося, компактність розташування голосів фактури, тематична рельєфність, поступовий характер руху мелосу і плавність голосоведіння (з відсутністю стрибків),

В експозиційному розділі фугети, тонально офарбованому сферою натурального *fis-moll*, і позначеному ремаркою *Animato*, проводиться виразна двотактова тема. Вона викладається стадіально у висхідному напрямі від басового до сопранового голосу ($B - T - A - S$) у тоніко-домінантовому співвідношенні, охоплюючи (виходячи зі специфіки чотириголосся) неширокий хоровий діапазон від малої до другої октави.

Архітектоніку цієї теми утворюють два контрастних елементи: 1) енергійний за характером мотивно-тематичний елемент, побудований в амбітусі квінти, що складає ядро теми. Він розпочинається в динаміці *p* з акцентованої сильної долі та ґрунтується на пружній кварто-квінтової інтерваліці, розташованій за типом запитання-відповіді (через послідовність виокремлених лігами висхідної кварта та низхідної квінти із подальшим її м'яким розв'язанням у квіновий тон). Першоелемент теми підкреслюється загостреною ритмікою поаткового інтервального сегмента, що сполучає чверть з крапкою та восьму тривалості, та урівноважується подальшою послідовністю двох чвертних.

Основою другого тематичного елемента, який також охоплює квінтовий діапазон (*d-a*), є поступовий, ритмічно однорідний рух восьмих тривалостей, імпульс якому задає ямбічний початок зі слабкої долі із незначним синкопованим загостренням. Прикметою цього тематичного елемента, що постає логічним доповненням першого мотивного-тематичного утворення, сприяючи формуванню художньо-сміслової цілісності теми фугети, є плавний, *quasi*-кантиленний характер, підкреслений штрихом *legato*, і типом викладу, який кореспондує вокально-хоровій природі першоджерела.

Стрункність побудови експозиційного розділу фугети забезпечується появою реальної відповіді, якій контрапунктує мелодизоване протискладення, що є варіантом другого елемента теми.

Музичний матеріал інтермедії даного поліфонічного твору (тт. 9–15), викладеного в основній тональності (*fis-moll*), виявляє інтонаційну й ритмічну спорідненість темі протискладення, свідченням чого слугує наявність плавного руху паралельних децим, утвореного восьмими тривалостями в теноровій і сопрановій партіях. Плавна за характером звукопослідовність вищезгаданої пари голосів поступово переростає в низхідну діатонічну секвенцію, підтриману тонічним органним пунктом, потактово «включеним» у басовій партії, та октавно-квітковим інтервальним подвоєнням.

Фонічному збагаченню та посиленню сонорної якості сприяє використання педалі під час виконання інтермедійного епізоду (позначене авторкою в тексті твору). Залучення педалізації стає характерною рисою у колористичному вирішенні всіх подальших інтермедійних епізодів, які контрастують проведенням теми фугети, що характеризується безпедальним звуковим забарвленням.

Панівна для експозиційного розділу фортепіанної п'єси тиха звучність, відтінена незначним посиленням динаміки наприкінці інтермедії, зберігається й на початку розробкового розділу.

Композиційною властивістю розробки фугети є двофазність її будови. Перший структурний сегмент розробкового розділу поліфонічної форми

побудований на інверсійному викладенні цілісної двохелементної теми при збереженні її тонального забарвлення (сфери *fis-moll*). У процесі розгортання тема зазнає варіантного оновлення (переважно інтервального).

Інтермедійний участок розробкового розділу відзначений активністю секвенційних послідовностей, зміною контрапунктичного оточення та регістрового розташування руху голосів, фонічно підтриманих органом пунктом витриманих звуків та окремої інтерваліки (переважно квартової). Процес інтенсивного контрапунктичного розвитку, що супроводжується перестановками ліній-голосів, динамічним і тональним збагаченням, призводить до кульмінації, в момент якої (тт. 33-36) відбувається модуляція в *Cis-dur*.

У процесі подальшого поліфонічного розгортання з'являється новий варіант інтермедійного утворення, представлений у ритмічному збільшенні на фоні витриманого звуку в басовій партії, а також у контрапунктичній взаємодії з мелодико-остинатною фігурацією восьми тривалостей у теноровому голосі (із застосуванням верхніх і нижніх допоміжних звуків). Сфокусоване у верхніх голосах фактури, зазначене варіантне утворення проводиться двічі в щільному розташуванні з октавним дублюванням голосів, та підкреслюється ладовим (*Cis – cis*) і динамічним (*f – p*) контрастом.

Друга фаза розробки розпочинається у нижньому регістрі фортепіано та позначається появою нового варіанту теми, яка проводиться у *Fis-dur* у малій октаві на фоні октавного органного пункту у великій та контроктаві. Відповідь та наступні проведення теми збагачуються паралельним рухом контрапунктуючих голосів, який змінюється у процесі розвитку гетерофонним викладом (з характерним дублюванням партій) та сягає кульмінації, отримуючи збагачене акордове звучання. Тема викладається в широкому діапазоні у збільшенні тривалостей, з охопленням усіх регістрів фортепіано, на проводиться на фоні витриманого органного пункту, динамізованого активним фігураційним рухом.

Реприза фугети слугує логічним завершенням поліфонічної п'єси і ствердженням її інтонаційної і структурної цілісності. Вона побудована на буквальному повторенні тематичного матеріалу експозиції, поза варіантних змін, представлена в динаміці *p* з незначними агогічними відхиленнями, позначеними поступовим уповільненням темпу наприкінці твору (згідно ремарці *rit.*).

«Фонтани Версаля»

Інший образний модус автоінтерпретативної фортепіанної поетики демонструє друга п'єса з двох представлених торів з циклу «Хорові фрески» Л. Дичко «Фонтани Версаля», що також ілюструє авторську інтенцію до широти міжмистецьких паралелей, багатогранного музичного втілення візуальних художніх явищ, звукопису.

Програмною основою п'єси, джерелом її емоційно-образних та візуальних асоціацій слугує об'єкт світового культурно-історичного значення, який складає архітектурну перлину Франції протягом декількох століть. Це – унікальний за художньо конструктивним вирішенням ансамбль фонтанів, складова рукотворної архітектурно-паркової цілісності, сформованої у новочасний період навколо своєрідного композиційного центру – Версальського палацу, та вписаної у природний ландшафт, екосферу регіону Іль-де-Франс, розташованого поблизу Парижу.

Представлена п'єса, аналогічно попередньому твору, є взірцем композиторської автоінтерпретації однієї з частин хорового концерту «Французькі фрески», позначеного рисами симфонізації та масштабного художнього узагальнення мистецьких явищ музичними засобами.

Образно-асоціативне, синестезійне сприйняття реальності, «схильність до віртуального моделювання видовищних ситуацій ..., звуконаслідування» [55, с. 44-45], притаманне Л. Дичко, знаходить оригінальний прояв у хоровому прототипі (частині циклу) та екстраполюється на фортепіанну царину, знаходячи «подвійне кодування» у п'єсі з тотожною назвою («Фонтани Версаля»).

У даному інструментальному творі Л. Дичко віддзеркалює специфіку фортепіанної фактурної конкретизації та мовностилістичної індивідуалізації хорової образності, розкриває специфіку фантазійного мислення та візуальних вражень української авторки. Водночас композиторка спирається на вже відтворену нею раніше і закладену у темброво-виконавський комплекс хорового оригіналу органіку хорового багатоголосся, велич органного звучання і специфіку застосування перкусійних засобів (трикутника та дзвіночків) тощо.

Властиві п'єсі яскрава ілюстративність, звукозображальність знаходить відбиття у віднайденні авторкою оригінальних засобів звукомузичної передачі ритморуху і вибагливої гри водяних струменів, що походить з каскаду фонтанів барокової доби, а також художнього імітування вибагливого малюнку, своєрідної візуальної графіки й різноманіття струнких перехресних ліній водних переливів.

Формування музичної цілісності та архітектонічної специфіки фортепіанної п'єси забезпечується опорою на вільно трактовану рондальну композицію, що єднає провідний звукообраз – тему рефрену, повторення якого сприяє ствердженню наскрізної художньої ідеї. Мозаїка контрастних епізодів, наявних у композиційній структурі цілого, шляхом зіставлення з провідним звукообразом віддтіняє останній та увиразнює новими гранями. Образно-художню єдність твору також посилюють аркові інтонаційні зв'язки, наявність вступу і коди, що слугують обрамленням твору та збільшенню його масштабів.

Твір розпочинається урочистим шеститактовим вступом (*Maestoso*) у гучній динаміці *f*. Він складається з двох контрастних елементів, кожний з яких виконує важливу формотворчу і виразову роль у подальшому розгортанні музичної цілісності.

Потужною енергією та музично-колористичну специфіку вступного розділу задає його перший елемент (відтворений у хоровому концерті звучанням органу), що охоплює двотактову побудову, та являє собою сплеск акцентованих акордових сполук, почергово викладених у полярних фортепіанних регістрах. Фонічну забарвленість вертикалей, згрупованих по два нашарування на основі

розгорнутих секстакордів, забезпечує строкатість і мінливість політональних співставлень мажорних звучань (*Cis, H, G, F, Cis, D, B, As, F, Es*), їх ритмічна гострота, підкреслена синкопованістю у межах триольністю в розмірі $\frac{3}{4}$.

Другий елемент вступу (тт. 3-6), контрастний попередньому, проводиться в інших метричних умовах (розмір 4/4), у тональності *D-dur*. Він становить різноспрямовані «коливання» хроматичних секстолей у високому регістрі (т. 3), повштохом яким надають мажорні тризвуки (*D-As*), які розгортаються на фоні пульсуючого тремоло, побудованого в низкому регістрі на підставі квартсекстакорду *D-dur* з лідійською квартою. У наступному такті (т.4), шляхом застосування техніки складного (вертикального-рухомого) контрапункту (Iv=-14) відбуваються взаємні перестановки тематичних елементів, що увиразнює звучання новими темброво-регістровими барвами.

У подальшому розгортанні вступу колористичний ефект посилюється завдяки застосуванню прийому тремоло у двох партіях з виразним ладогармонічним співставленням. Завершується вступ (т. 6) ствердженням сфери *Cis-dur*, звучання якої (здобуте внаслідок еліптичного переходу) увиразнюють розгорнутий квартсекстакорд у високому регістрі, фонічно підсилений виразним апреджіо на тотожній гармонічній основі.

Центральний звукообраз – фонтанів, енергії їх водних струменів – віддзеркалює тема-рефрен (А), озвучена у звуковій палітрі *p*, і побудована на рівномірному ритморусі дрібних (шістнадцятих) тривалостей у швидкому темпі (*Allegro*) в тридольній метриці із розміром $\frac{3}{4}$. Рефрен написаний у формі восьмитактового періоду квадратної будови та складається з двох різнотональних речень (*C-dur* та *G-dur*), інтонаційно позначених лідійським ладовим забарвленням. Кожне речення, в свою чергу, подрібнюється на чотири виокремлені лігами однотокові фрази, графіка фактурного викладу яких позначена дзеркальною симетрією, що в єдності із звуконаслідуванням мелосу посилюють візуальну асоціативність.

Колористику музичного імітування водних струменів фонтану у першому реченні утворює протиспрямований гамоподібний рух фортепіанних партій. У

верхньому шарі фортепіанної фактури цей рух має висхідний напрям, опорою якому слугують на початку кожного такту звуки тонічного тризвуку *C-dur* (*c, e, g*), посилюючи ясність та прозорість звучання (самі ті якісні характеристики, з якими асоціюють властивості води). Протиспрямованість руху гамоподібного мелосу у нижньому фактурному шарі утворює фігураційне остінатно шістнадцятих, яке надає певну збалансованість і врівноваження щодо верхнього шару.

У другому реченні (*G-dur*) висхідна гамоподібна лінія проводиться в басовому регістрі. Їй контрапунктують акордові нашаруння у верхньому фактурному шарі, зокрема тонічний тризвук, з квінтового тону якого утворюється фігурація трелі, яка переходить у мікротематичний елемент у пунктирному ритмі та переростає в акордове тремоло, споріднене завершальним тактам вступу.

У драматургічному розгортанні форми твору рефрен має винятково важливу роль. Протягом усієї фортепіанної композиції референ, окрім першого проведення (тт. 7-14), звучатиме ще тричі (тт. 34-41; 46-53; 69-76) зі збереженням рухливої моторики, метрики, тонального плану при деяких незначних варіаційних змінах. Враховуючи композиційну специфіку твору і характер музичного матеріалу епізодів, останнє проведення рефрену у масштабах цілого сприймається як реприза.

Епізоди представленої рондальної композиції розмаїті за образно-тематичним наповненням, складо-фактурним і динамічним вирішенням, штриховою палітрою, а також оригінальністю обраних піаністичних засобів.

Художню своєрідність першого епізоду (В), що утворює період з двох речень: а (4+4 тт) в (4+3 тт), диференційованих на фрази поспівкового типу, визначає експонування quasi-вокальних тематичних нашарувань у «сяючій» ладотональній палітрі мажору (*H-dur – Fis-dur*), розгорнутих на фоні прозорого остінатно-варіантного фігураційного руху шістнадцятих, що імітує переливи водних струменів. Максимально плавний, поступовий (посекундовий) рух пластичного мелосу кожної з чотирьох фраз, діапазон яких не перевищує

кварто-квінтової інтерваліки, їх почерговий виклад у різних регістрових контекстах з елементами фактурного і ритмічного варіювання, підкреслює семантичний зв'язок з хоровим прототипом.

Вокально-поспівковий тип мелосу, обраний авторкою в даному епізоді, варіантно-гетерофонний виклад тематизму з характерним фактурним згущенням і розрідженням звукового простору, стрічковим дублюванням партій й утворенням низки паралелізмів (у першій фразі – з опорою на прозору октавно-квінтову інтерваліку, у другій – насичену й щільну фоніку квартсекстакордових сполук, що є результатом терцієво-квартового подвоєння тонів монодійної за природою тематичної основи), а також звернення до модальних ладів (іонійського та міксолідійського *H*) створюють алюзії на принципи організації раннєєвропейського хорового багатоголосся та жанрові явища, притаманні епосі Середньовіччя (зокрема паралельний органум), представлені в сучасній композиторській інтерпретації.

Концентрація різних звукообразів, жанрово-стилістичних лексем, знаково-символічних явищ, які апелюють до різних етапів розвитку музичної культури засвідчують широту художнього світобачення авторки та зверненість її свідомості до втілення готро актуальної проблематики спадкоємності, ідеї культурної пам'яті, що резонує з культуротворчими процесами сучасності та сприяє посиленню культурологізації художньої творчості.

Специфічна звукоорганізація п'єси в цілому, і у конкретному прояві першого епізоду: зміна інтерваліки у подвоєнні тонів, різна щільність вертикальних формацій, зміна їх регістрового положення (завдяки контрапунктичним перестановкам із фоновим фактурним нашаруванням) розкривають важливі функційні властивості, а також художньо-просторові та фонічні функції фортепіанної фактури, оригінально трактованої Л. Дичко.

Яскраво колористичну, звукозображальну функцію та водночас роль зв'язку між першим епізодом та другим проведенням рефрену (тт. 34–41) відіграє чотириритактова тематична побудова фігураційно-остинатного типу (тт. 30-33). Ритмічно споріднена головному звукообразу, ця побудова (що є

розширеним варіантом стислового, у межах такту, зв'язуючого звукоелементу між рефреном і епізодом В), наповнена інтонаційними переливами різноспрямованого руху шістнадцятих з постійним варіантним оновленням. Її рухливість підкреслюється метричною змінністю (4/4, 3/4, 4/, 5/4), регістровими і тональними зміщеннями (*E-dur-C-dur-A-dur*), а також зближенням та віддаленням фактурних ліній.

Друге тематичне проведення рефрену (A1), що уособлює звукообраз водних струменів фонтанів, відзначається збереженням мовностилістичних, ладових і фактурних ознак інваріанту та характеризується незначним оновленням другого речення, яке завершується в *D-dur*, зберігаючи загальну образну ауру руху води.

Мелос рефрену безпосередньо «вливається» в наступний варіант которкої теми-зв'язки (тт. 42-45), що утворює своєрідну інтонаційну арку з попереднім, аналогічним за функцією матеріалом зі спорідненим типом викладу. Цей тематичний варіант, побудований на остинатно-фігураційній основі (з обігруванням центрального тону за допомогою нижнього та верхнього допоміжних альтерованих звуків), доповнюється ущільненим тремоло в середньому регістрі партії правої руки (що охоплює квінтовий діапазон із внутрішнім заповненням кластерно-секундовими нашаруваннями) та характеризується тональним співставленням (*E-D-E-Es*).

Наступне, третє проведення рефрену (тт. 46-53) є тотожним його первинному його музичному експонуванню (A).

Значному увиразненню образно-художнього змісту фортепіанного твору та посиленню його динамічних властивостей сприяє поява двох яскраво контрастних епізодів – імпульсивного *Meno* (C), вирішеного в акордовій фактурі, і озвученого в динаміці *f*, а також ексцентричного за характером *Meno gratoso* (D), що виконується на *p*. У масштабах композиційної цілісності ці невеликі за обсягом епізоди (особливо перший), що безпосередньо межують між собою, презентуючі різні грані образності, можливо позиціонувати як взаємодоповнюючі.

Лаконічний епізод *C* (тт. 54-57), утворений з двох фраз, що складають парну періодичність, презентований реєстрово віддаленими між собою діалогічними перегуками складних октавно-акордових побудов на політональній основі, відтвоєних у гучній динамці штрихом *marcato* (вказаного композиторкою у тексті твору). Потужна енергія, закладена у цьому тематичному нашаруванні, властива йому експресивність звучання забезпечуються активністю метроритмічної пульсації, що супроводжується потактовою метричною змінністю (4/4, 3/4, 4/4, $\frac{3}{4}$), застосуванням триольного ритму та уведенням наприкінці кожної фрази стрімких *glissando* (з широким охопленням майже усіх октав фортепіанної клавіатури від великої до третьої).

Уособленням ігрової образної семантики постає епізод *D* (тт. 58-63), тематичний матеріал якого будується у верхньому шарі фактури на широкому стрибковому русі гостро дисонантної інтерваліки (малих нон) у висхідному напрямі та підкреслюється *staccat'ним* штрихом і форшлагами. Строкати октавно-квінтові ходи, розташовані в басовому реєстрі нижнього фактурного шару, в єдності з кластерними нашаруваннями ускладнюють вертикально-гармонічний комплекс та посилюють сонористичне забарвлення. Упродовж розгортання матеріалу другого епізоду в крайніх реєстрах фортепіано виникають інтервальні перегуки в триольному ритмі, які у заключній стадії розвитку переростають у моноритмічну єдність фактурних голосів в октавному русі з поступовим *ritenuto*, утворюючи барвисті, тонально контрастні дисонантні звучності.

Ремінісценція теми вступу (*Maestoso*) – його першого сегменту (тт. 64-65) з подальшим переходом у сонорно-колористичні сплески хвилеподібних *glissando*, які мають підкреслено звукообразальний характер, та апелюють до центральної звукообразності, урівноважуються низхідним моноритмічним рухом паралельних мажорних квартсектакордів (розташованих на великотерцевій відстані – e, c, as), та готують появу фінального проведення рефрену (*Tempo I*, тт. 69-76).

Репрезентація центрального звукообразу (теми-рефрену) наприкінці твору здійснюється в тихій динаміці у варіантому прочитанні (*Al*), спорідненому другому проведенню. На рівні композиційного цілого його поява усвідомлюється як своєрідна реприза, яку вінчає двотактовий епізод *Meno* (77-78), що є оновленою версією побудови *C*, та проводиться в іншому звуковому забарвленні (*mp*).

Після витриманої паузи протягом двохдольного такту (т. 79), запрограмованої автором після проведення рефрену, виникає невелика кода *Tempo I* (тт. 80-84), яка завершує композиційне ціле. Тематизм фінального епізоду представляє собою прозорий гамоподібний пасаж з лідійським ладовим відтінком у висхідному напрямі, що охоплює майже всю клавіатуру інструмента (від *c* великої октави до *dis* третьої). Динамічне зростання побудов від *mf* до *ff* приводить до кульмінації, на гребні якої виникає політональна акордика (*Maestoso, ff*), викладена в триольному ритмі штрихом *tenuto* на фоні тремоло, мігрує у тонічний тризвук *C-dur*, розташований у крайніх регістрах фортепіано, та збагачується застосуванням прийому *glissando*, що посилює ефектно сонорно-колористичне звучання.

Специфіка музичного відображення вихідного візуального прообразу та художнє смислорозгортання твору здійснюється у формотворчому, фактурно-гармонічному та інтонаційно-ладовому аспектах. Фортепіанний твір вирішено композиторкою у світлих ладотональних барвах з опорою на мажорну сферу (зокрема *C-dur*, що панує у вирішенні рефрену), ладову модальність (з акцентуацією лійського ладу). Музичну мову збагачують широкі політональні зв'язки і барвисті тональні зіставлення, зокрема еліптичні.

П'єса насичена вишуканими полігармоніями і колористичними прийомами, які сягають сонорної якості. Рухливість музичного матеріалу забезпечується метричною змінністю, виразністю артикуляційно-штрихової і динамічної палітри, розмаїттям застосування віртуозної фортепіанної техніки, зокрема пасажної, прийомів *glissando, tremolo*, фактурно-фігураційних засобів (гармонічної та мелодичної фігурації), в тому числі на засадах остинатності.

При цьому, авторський вибір мовностилістичних та фортепіанно-виконавських засобів поетики підпорядковується досягненню загальної художньої мети та скеровується на усебічне розкриття творчої концепції.

3.3. Відтворення фортепіанно-ансамблевої поетики в циклі Л. Дичко «Київські ескізи» для двох фортепіано

Особливою сферою вияву художнього світу Лесі Василівни Дичко та утіленням її фортепіанної поетики є творчість в жанрі фортепіанного ансамблю, зокрема фортепіанного дуету.

Ансамблево-фортепіанну царину творчості композиторка репрезентують «Три парафрази на теми з опери «Золотослов» для двох фортепіано, презентований у концертному виконанні лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів І. Рябова та П. Проходзея, «Драматичний триптих» для двох фортепіано, присвячений канадському дуету Л. та І. Жукам – першим виконавцям та популяризаторам цього твору у світовому просторі, «Київські ескізи» для 2-х фортепіано (за кантатою «У Києві зорі») для двох фортепіано та ін.

Корпус творів композиторки в жанрі фортепіанного ансамблю охоплює сферу фортепіанного дуету та представлений виключно зразками для двох фортепіано. Концентрація даного різновиду камерної фортепіанно-ансамблевої творчості в просторі музики Л. Дичко детермінує в контексті розгляду поетики її фортепіанної творчості розкриття жанрових особливостей фортепіанного дуету та його провідних моделей.

Теоретичним підґрунтям у розумінні дуетної специфіки фортепіанного ансамблю у пропонованому дослідженні слугуватиме роботи І. Польської Розкриваючи феноменологічну специфіку фортепіанного ансамблю як «найзначнішої сфери камерно-ансамблевої музики» [254, с. 17], яка має іманентні видові особливості та сполучає властивості камерного та сольного виконавства, І. Польська здійснює типологічну характеристику фортепіанно-ансамблевих жанрів, яка слугуватиме теоретичним підґрунтям пропонованого дослідження.

У системі фортепіанно-ансамблевих жанрів дослідниця виокремлює екзистенцію двох найпоширеніших і самостійних різновидів, які посідають центральне місце у композиторській та виконавській практиці, та презентують принципово різні іпостасі фортепіанного дуету – чотириручний та двофортепіанний (або дуету двох фортепіано), який в західноєвропейській музикології отримав назву Piano Duo [254, с. 170-171].

Критеріями типологічної класифікації та чинниками відмінності представлених різновидів фортепіанного дуету науковця вбачає: полярність змістово-стильових настанов та просторово-акустичної орієнтації, звукового обсягу та структурування виконавського простору, образно-семантичної специфіки, біофізіологічного характеру виконавства, фактурно-виконавської специфіки, а також шляхи історичного детермінації та форм побутування [254].

Згідно принципам поліпараметрової типологізації, запропонованим І. Польською, двофортепіанний дует демонструє концертну комунікативну інтенціональність, орієнтацію на звукореалізацію в умовах великих залів із розширенням виконавського простору учасників до «сольних масштабів» і застосуванням повної клавіатури двох інструментів, а також віртуозна екстравертність комунікативно-психологічної специфіки [254, с. 173].

Жанрово-естетична своєрідність цього різновиду дуету, яка проявляється в концертності, масштабності, віртуозності, скерованості на слухацьку аудиторію тощо, детермінована впливом романтичних інтенцій на сферу фортепіанної творчості та виконавства, і є віддзеркаленням скерованості до розмаїтого втілення масштабних драматичних образів, виразу емоційної експресії, проявів театралізації та симфонізації. У виконавському аспекті розвиток двофортепіанного дуету зумовлений універсалізмом звуковиразових темброво-фонічних властивостей фортепіано, здатністю наближеного відтворення звученнєвого об'єму оркестральності, різних інструментальних тембрів (завдяки реєстровому охопленню широкого звукового діапазону), трансляції віртуозної концертної стилістики [254, с. 174].

Історія становлення і зростання ролі цієї дуетної моделі в мистецькому просторі є наслідком впливу сольної виконавської практики, відзначеної збільшенням ролі в ній блискучої віртуозності, стилю *brillant*, різноманіття виконавської техніки, що зумовили збагачення фортепіанної фактури, розширення її динамічних, просторових, фонічних, у тому числі колористичних якостей [254, с. 174].

Двофортепіанні твори Лесі Дичко, виходячи з комплексу жанрових параметрів ансамблевої практики, комунікативно-психологічних аспектів ансамблевої взаємодії учасників, кореляції виконавських партій, а також характерного ансамблевого письма, презентують ансамблі діалогічного типу, що ґрунтуються на засадах паритетності мистецької взаємодії творчих індивідуальностей [254, с. 174].

Широта спектру виконавсько-виражальних можливостей дуету двох фортепіано (передусім ударних, сонористично-колористичних, темпо-динамічних, артикуляційно-штрихових тощо) обумовила появу авторських творів, написаних спеціально для цього різновиду камерно-ансамблевої музики, з урахуванням техніки фортепіанно-ансамблевого письма і фактурного комплексу, а також численних жанрових взірців Piano Duo – репрезентантів сфери «художнього перекладу» в музиці (В. Жарков) – обробок, перекладень, фантазій, транскрипцій, парафраз і ширше – явища парафразису. Ці явища, пов'язані з аспектами композиторської та виконавської інтерпретації, піаністичною практикою, спрямовані на нове фактурно-темброве прочитання/переінтонування передусім масштабних концертних, оперних, хорових, оркестрових, вокально-симфонічних творів [254, с. 176].

Саме до таких до концертно-орієнтованого типу належать двофортепіанні ансамблеві твори Лесі Дичко, які відтворюють масштабні образи та монументальні концепції.

Широкі темброво-фонічні і колористичні властивості дуетно-фортепіанної фактури, закладена в ній здатність відтворювати складну інтеграцію та варіабельність іманентно фортепіанних та інших фактурно-

тембрових властивостей і засобів звуковідтворення (органних, вокально-хорових, оркестрових, різних властивостей окремих інструментів) внаслідок регістрової повноти звукової палітри (подвійності клавіатури) приваблюють Л. Дичко та надихають до звернення до дуетної творчості [254, с. 176],

Особливої значущості двофортепіанному дуету надає здатність транслювати інтенції Л. Дичко до «фактурної повноти, глибини, деталізації інструментальних засобів та штрихової палітри» [254, с. 176], залучати різні типи викладу (поліфонічний, акордово-гамончний, мішаний, поліпластовий), транслювати широкопросторові, об'ємні звукообрази, застосовуючи полярні регістрові можливості, утілювати насиченість наближених до органного, хорового, оркестрового та вокально-симфонічного, камерно-інструментального звучання, демонструвати свободу в оперуванні виразовими засобами, динамічним потенціалом і виконавськими прийомами [254, с. 176].

Одне з центральних місць у художній палітрі творів Л. Дичко в жанрі фортепіанного дуету та, в цілому, в панорамі авторської творчості композиторки, посідає «Драматичний триптих» для двох фортепіано, представлений у різних виконавських версіях, та висвітлений у теоретичних розвідках У. Молочко [207] та М. Рудик [279].

Ансамблевий твір Л. Дичко, образна семантика якого підкреслена в його назві, позначений змістовою глибиною, напруженістю звучання та віддзеркалює концертно-діалогічну комунікативну спрямованість.

У трьох послідовно розгорнутих частинах композиційного цілого віддзеркалюється авторська концепція, позначена відтворенням драматичної образності з заглибленим психологізмом, що розкриває філософську дихотомію «людина – світ».

Одним з найважливіших параметрів даного твору, що є показником його поетики і засобом вираження художнього змісту, постає насичена, поліпараметрова фактура, в якій віддзеркалено дуетний тип письма, властивий стилістиці майстрині.

Осмислюючи зміст цього емоційно напруженого і технічно складного тричастинного твору, що є вагомим внеском в українську ансамблеву творчість сучасності, У. Молочко відзначає його загострену виразність, індивідуальність руху мелосу, використання поліпластової поліфонії для вирішення драматичної образності. Дослідниця акцентує у цьому ансамблевому опусі досягнення оркестральності двофортепіанного звучання та особливого драматургічного розгортання частин, підкресленого характерним наростанням експресії та посиленням емоційно-драматичних рис. Серед найбільш значущих рис Триптиху У. Молочко вважає прояв симфонічного мислення, що пов'язаний із застосуванням лейттематизму, принципів наскрізного розвитку. Цієї ж думки дотримується М. Рудик, зосереджуючи увагу на аналітиці інтонаційної драматургії даного твору.

Яскравим свідченням ансамблево-фортепіанної творчості Лесі Дичко в жанрі двофортепіанного дуету (Piano Duo) є масштабна циклічна композиція «Київські ескізи» для 2-х фортепіано (за кантатою «У Києві зорі»), написана композиторкою в 2016 році. Цей фортепіанний дует є взірцем автоінтерпретативної поетики, результатом художнього переосмислення цілісного музично-художнього першоджерела – чотиричастинної кантати Л. Дичко «У Києві зорі» для сопрано, чоловічого хору, 3-х флейт, фортепіано, перкусії на тексти від давнини до сьогодення (1882, друга редакція – 2004), переосмисленої та втіленої у фортепіанній темброво-фактурній версії, відзначеній новим фактурним комплексом.

Художній твір-оригінал, обраний композиторкою в якості інтонаційно-семантичної моделі і прообразу фортепіанного дуету, є взірцем багатогранної музичної поетизації образу міста Києва, розглянутого з позиції широкого культурологічного погляду, національно-історичного світобачення, культурної пам'яті, «з висоти «вічного ... смислу» [312, с. 8].

Поетика кантати, досліджена Н. Степаненко, вказує на тривірневість відтворення в її структурі образу Києва – цілісно-узагальнений (символічний), символіко-часовий та наскрізний (образно-персоніфікований) [312].

Не дотримуючись строгої хронології у відтворенні конкретних подій історичного буття на рівні художньої рефлексії, та реконструюючи окремі найзначніші сюжети, картини народного життя, фольклорну обрядовість, символічні постаті, українська композиторка створює узагальнений, всеосяжний, загальнозначущий та величний образ міста [312]. Такий ракурс бачення корелює сучасним тенденціям цілісного й всеохоплюючого культурного осягнення минулого як ціннісного досвіду.

Музично-художня реконструкція центрального образу в кантаті Л. Дичко– Києва – здійснюється, за твердженням Н. Степаненко, крізь призму індивідуального розкриття історичних подій і явищ національного масштабу, константно значущих архетипових образів, які набувають узагальнено-символічне, аксіологічне та культуротворче значення, а також в аспекті вияву проявів національної ментальності, фольклорної обрядовості і етнотрадиційної знаковості. Особливої акцентуації у творі отримують мистецькі аналогії і паралелі, які маркують риси спорідненості та корелюючої специфіки інтоном фольклорних жанрів з артефактами народно-ужиткового мистецтва, зі своєрідною орнаментикою, унікальними фольклорними розписами тощо [312].

Вербальну основу кантати складають народнопісенні тексти різних часів, які транслюють важливі події вітчизняної історії. Глибоко усвідомлена авторкою та художньо імплементована нею у багаточастинній хоровій композиції поетика фольклору, що постає маркером національної ідентифікації, символом національної духовності, та зазнає парадигмальних ознак в системі творчості Л. Дичко, детермінувала образно-сміслові засади, архітектонічну специфіку цілого та окремих структурних частин музичного твору, зумовила вибір жанрових пріоритетів і комплексу мовностилістичних засобів, а також вплинула на творче відбиття художньо-асоціативних паралелей, екстрамузичних зв'язків з різними видами мистецтва [312].

Творча інтенція композиторки до втілення образу Києва та пов'язаної з ним символіки і культурної знаковості, що визначила концептуальний вектор, образну і жанрову систему та структурно-композиційну логіку кантати,

екстрапольовані на сферу фортепіанного твору «Київські ескізи», в самій назві якої віддзеркалено інтермедіальне світовідчуття мисткині.

У фортепіанному взірці знайшли прояв властиві хоровому оригіналу концептуальність, масштабність задуму, художня узагальненість та епічна скерованість у вирішенні образності, відбита на композиційному, жанровому, фактурному і стилістичному рівнях. Твір побудований за сюїтними принципами композиційної організації та віддзеркалює принципи фольклорного і професійного мислення.

Серед домінуючих властивостей фортепіанного твору – концертна спрямованість, зміна образних планів (відбита на рівні контрасту частин циклу та у межах кожної з них), жанровий паралелізм та взаємодія ознак фольклорних різновидів. Характерним є збагачення звуковисотності, ускладнення фактурного комплексу, проявлене у багатокomпонентності та полішаровості дуетної ансамблево-фортепіанної фактури (зокрема через застосування численних тремоло, принципів остинато в якості гармонічної і ритмічної опори з посиленням фонічної якості), використанні різних типів викладу (монодійного, октавно-акордового, гетерофонного з множинним дублюванням голосів, ускладненими акордовими паралелізмами, поліфонічного), контрасту протиставлення інтенсивності й розрідженості, насиченості і прозорості звучання тощо.

Фортепіанний твір складається з чотирьох контрастних за образним і жанровим змістом частин, не позначених назвами.

I частина – *Largo misterioso*, вирішена в тональності *a-moll*, презентує героїко-епічний образ періоду національно-визвольної боротьби XV – XVII ст. та узагальнює героїчну постать воїна, яка має позачасове значення. В музичному вирішенні цієї частини композиторка апелює до жанрових домінант українського фольклору – щедрівки, що пронизує композицію, постає її сенсотворним центром, звертається до вагомого національно-жанрового явища – думи, а також семантики плачу, які увиразнюють своєю стилістикою експресію музичної вислову, посилену в кульмінаційних моментах частини. У контексті інтонаційної

драматургії частини набуває значення мелос протяжної пісні, що гнучко взаємодіє з іншими жанровими елементами та інтегрується в складну художню цілісність. Опора на фольклорну жанровість зумовлює змістово-тематичний контекст, інтонаційну ауру та структурну організацію частини. В широкому сенсі – слугує чинником вияву ментально-світоглядних засад авторської своєрідності мисткині та ціннісно-сміслових констант твору в цілому.

Частина відкривається п'ятитактовим вступом вільно-імпровізаційного характеру, що діалогічно викладається у змінній метриці (4/4, 5/4, 4/4, 5/4, 4/4) почергово партіями Piano I та Piano II на фоні октавно-акордового тремоло, підсилюючи тонічну опору *a-moll*. Каскадоподібний рух низхідної, монодійної за складом теми вступу, насиченої хроматизованою мелізматикою, починається у високому регістрі після однотокової тремолуючої преамбули, озвученої Piano II, та витриманого звуку *e* 3-ї октави, посиленого фермато. Тип мелосу цієї сольної теми, що викладається партією Piano I на тремолуючому фоні Piano II, викликає аналогії з фольклорною стилістикою інструментального вступу думного жанру – заплачки. Ця семантично значуща тема, що у межах I частини відіграє суттєву драматургічну роль.

Значний образно-емоційний контраст першій частині твору становить наступна, II частина – *Tempo di marcia*, пройнята бадьорим настроєм військового маршу, і позначена жанровою стилістикою канту, що постає знаковим явищем в національному мистецтві та музичним уособленням культурної епохи кінця XVII – 1-ї половини XVIII ст. (до текстів якої композиторка апелює у кантаті).

Музичний матеріал другої частини вирішено у складній тричастинній формі зі вступом і кодою. Її ладотональною основою слугує сфера *As-dur*, яка увиразнює загальну образну скерованість. Посиленню асоціативних зв'язків слугує жанрово-стилістичний (маршево-кантовий) контекст тематизму цієї частини, усебічно розкритий на інтонаційному та фактурному рівнях, представлений у семантичному перетинанні та водночас смисловій єдності ознак. Маршеву природу тематизму виявляють опора теми на енергійний і

пружній пунктирний ритм у чотиридольній метриці, квадратність структурних побудов, орієнтація на акордово-гармонічну фактуру, а також залучення звукозображальних елементів, які імітують звучання ритму малого барабану, фанфарних інтонацій труби тощо.

Кантовість знаходить прояв у фактурній площині першого розділу частини (почерговому накопиченні голосів та тривукових звучаннях з характерним паралелелізмом терцієво подвоєних верхніх голосів). Яскраве вираження кантатова стилістика зазнає в середньому розділі другої частини (*es-moll*). Ознаки жанрової моделі канта як вокально-хорового різновиду прослідковуються, зокрема в гармонічній опорі на функції T, S, D, хорально-акордовій фактурі з терцієвими «вторами», моноритмічній єдності узгоджених голосів, а також типових затриманнях вертикалей у кадансових зонах (що в єдності з плавним характером мелосу та теситурними умовами утвореного багатоголосся асоціюються з хоровим типом викладу).

Концентрація військово-маршової стилістики, енергії пружного маршового ритморуху відбувається вже у вступі частині та віддзеркалюється у двошаровості викладу партій Piano I та Piano II. Вступ розпочинається у партії фортепіано II двотактовим проведенням лапідарного ритмічного *ostinato* формульного типу (восьма та дві шістнадцяті, дві восьмі, т. 64) і відтворюється засобами «розширеної» фортепіанної техніки, зокрема за допомогою використання ударно-шумового прийому, що використовується для посилення образної асоціативності (звучання дробі малого барабану). На цьому ритмоостинатному тлі, з третього такту в партії фортепіано I з'являється двотактова репліка фанфарного характеру (тт. 66-67), викладена одноголосно з поступовим фактурним крещендо – у терцієвому подвоєнні з поступовим переростанням у потужне фанфарне звучання щільно розташованих акордових нашарувань з кластерними елементами (в динаміці *mf*) у повнозвучному двофортепіанному відтворенні (*Moderato*, тт. 68-69).

Перший розділ частини, побудований у простій тричастинній композиції, характеризується поєднанням маршевої і кантової стилістики, почерговим

варіантним викладом тематизму в партіях фортепіано на ритмо-остинатному ударно-колористичному тлі, ініційованому у вступі, але зі зміною функцій рельєф – фон. Принципово важливу роль зазначеного *ostinato* у фактурному комплексі підкреслює наскрізний характер його репрезентації та множинність функцій у даній частини твору, в якій слугує образним-семантичним підтекстом, організуючим чинником розгортання та ритмічною основою тематизму, а також константним джерелом енергії та екстрамузичної експресії.

Стилістика фортепіанно-ансамблевого письма, властива першому розділу, зміна висотно-регістрових планів, уподібнена тембровим переключенням різних інструментів у викладенні тематичних утворень, фактурна варіантність і характерне подвоєння-дублювання тонів дозволяє провести аналогії з інструментально-хоровим звучанням художнього оригіналу, використаного в якості прообразу фортепіанної версії.

Середній розділ композиційного цілого другої частини утворюють два контрастні періоди (що підкреслюють їх тональні сфери: *E-dur* та *es-moll* та фактурна організація), розмежовані чотиритактовою інтерлюдією (тт. 102-105), викладеною в партії Piano II у щільній акордовій фактурі з дублюванням голосів вертикалі у віддалених регістрах інструмента. Призивно-фанфарний характер цієї акордової побудови, підкреслений пунктирною ритмікою, контрастує двом періодам, які її оточують. Це унаочнюється також тональним рухом (завдяки еліптичній модуляції в *As-dur*). Побудована на функційній гармонічній основі (з переваженням стійких співзвуч: тризвуків, допоміжних квартсекстакордів, зокрема S 6/4, які підкреслюють опору на I ступінь), інтерлюдія завершується домінантовим тоном (*es*) раніше заявленої тональності *As-dur*, який, у свою чергу, виявляється основним у тональності наступного періоду – *es-moll*.

Перший період середнього розділу, написаний в *E-dur*, складається з двох речень, тип викладу яких та опора на ритмоостинатний фон (утворений розширеними ударно-шумовими засобами – «стуканням по кришці роялю кулачками правої та лівої рук») є спорідненими тематичному матеріалу

попереднього розділу, але є новим варіантом з набуттям інших характеристик, пов'язаних зі змінами другого речення.

Легка і пружна маршева тема, жанрову основу якої увиразнюють кварткові інтонації, характерний пунктирний ритм, у першому реченні цього періоду вирішена в світлій тональності *E-dur* та позначена штрихом *staccato*. Вона проводиться в партії *Piano I* після двотактового вступу-остинато (аналогічно попередній частині) в гучній динаміці (*f*) у високому регістрі (3-й октаві), завдяки чому набуває більш світлого тембрового забарвлення. Виклад теми супроводжується фактурним розширенням від одноголосся до терцієвого подвоєння та формування акордово-гармонічної фактури (з опорою на триголосся кантового типу із властивим йому паралельним рухом голосів).

У другому реченні, на тлі ритмічного остинато (*Piano II*) маршева тема безпосередньо, без вступу, викладається *Piano II*, отримує нове темброво-регістрове забарвлення та семантичне наповнення. Це відбувається завдяки її проведенню в малій октаві в контрапунктичній взаємодії з пивною мелодією наспівного характеру, яка у першій фразі виконується соло в низхідному русі (з верхньої тоніки звукоряду *E-dur* до III ступеня), та в другій фразі, вже у двоголосому викладі, спрямовується штрихом *Legato* вгору із кадансовим ствердженням в шестиголосому викладі (тт. 100-101). Завдяки темброво-регістровому розташуванню та широті діапазону між контрапунктуючими тематичними лініями, експонованими *Piano II* (що сягає більше трьох октав), виникає особливий просторово-фонічний ефект фортепіанного звучання, підсилений ударно-шумовим остинатним забарвленням.

Після потужного звучання чотиритактової акордової інтерлюдії, (повноту звучання якої підкреслено фактурним дублюванням акордових тонів) що становить образний і динамічний контраст, виникає нова образність, що формує основу другого періоду композиції, на якому побудовано середній розділ частини.

У моноритмічній єдності строго витриманих хорально-акордових вертикалей, представлених у двофортепіанному фактурному дублюванні, в

динаміці *p* викладено кантовий епізод (тт. 106-114). Його інтонаційний контекст, щільний тип викладу, особливі теситурні умови та характер розташування голосів (переважно в низькому, басовому регістрі та першій октаві), а також малооб'ємний амбітус у межах партій і відсутність стрибків, утворюють асоціацію зі співом чоловічого хору (передбаченим у виконавському складі кантати).

Динамічна реприза (*A Tempo*) переконливо узагальнює на рівні фактури і жанрової стилістики семантичний розвиток образності частини та повертає звучання у тональну сферу першого розділу – *As-dur*. Фортепанна фактура в репризі є різноманітною, щільно насиченою, збагаченою потужними акордовими вертикалями, утвореними внаслідок принципу дублювання тонів та регістрової прогресії.

У трьох реченнях заключного періоду частини авторка почергово в партіях фортепіано проводить маршевий тематизм у фактурно-варіантному оновленні (з ущільненням викладу) і контрапунктично поєднує з кантиєним мелосом (раніше використаним у центральній частині) на тлі наскрізного ударно-шумового остинато з характерною ритмічною моделлю *ostinato*. Шляхом фактурно-динамічного крещендо, утворення контрапунктуючих пар дубльованих голосів, композиторка досягає в останньому проведенні репризи насичене гармонічне забарвлення.

Своєрідним апогеєм розвитку інтонаційної образності та масштабною репрезентацією кантово-маршевої стилістики в контексті твору слугує урочиста кода II частини (*Maestoso*, тт. 135-140), побудована на інтонаційно-ритмічній основі вступу в максимально збагаченій фактурній репрезентації та підкресленому урочисто-славільному звучанні (насиченому дванадцятизвучними акордовими вертикалями з регістровим подвоєнням тонів та гетерофонно-подвоєним рухом паралельних нашарувань тощо).

Грандіозна кода (поява якої позначена еліптичною модуляцією у *C-dur*) містить генеральну кульмінацію та передає максимально задіяними ресурсами ансамблево-фортепіанного письма масштабний звукообраз, що апелює до

кантатного першоджерела, та уподібнюється втіленому у ньому образу великим інструментально-хоровим складом об'єднаних виконавських сил. На рівні фактури ці властивості коди відтворюється засобами насиченої акордово-гармонічної фактури хорального типу у двофортепіанному викладі на *ff* з широким охопленням усього регістрового діапазону клавішно-ударних інструментів (тт. 135-137).

III частина (*Andante cantabile*) – ліричний центр твору, відзначений камерністю організації музичного простору. У цій частині, орієнтованій на програмний зміст кантатного першоджерела, віддзеркалено сферу народної обрядовості, теми сватання, а також багатогранності символічного розкриття іпостасей жіночих образів (нареченої, сестри, матері, берегині, матері-Батьківщини, Богородиці) [Степаненко, авр].

Засобом узагальнення художньої образності в цій наспівній за характером частині, слугують позацитатні фольклорні інтонації, ладові і ритмічні звороти і мотиви, що сходять до народнопісенної жанрової сфери календарної обрядовості весняного циклу (веснянка, гаївка), сімейної обрядовості (плач), а також фольклорної епіки (дума), які набувають позачасового значення та поглиблюють інтонаційне прочитання змісту авторського тексту, виявляючи його імпліцитні сенси.

Стихія вокальності, яка панує у цій мініатюрній частині, і походить з інтонаційної пластичності мелосу твору-першоджерела, набуває оригінальне втілення в інструментальному забарвленні та художньої об'єктивації в ансамблево-фортепіанній фактурі.

Монументальна за епічним розмахом та виразовими засобами, урочиста за характером фінальна IV частина – *Allegro* – присвячена художній поетизації купальського обряду, утіленню ідеї прославлення всепереможності життя, гармонійної єдності людини і природи як джерела сили і натхненої енергії. Відтворюючи акордово-гармонічними засобами ансамблево-фортепіанної фактури розширений виконавський склад кантатного першоджерела (властиву йому двохорність, темброво-фактурну насиченість збагаченої інструментальної

палітри тощо), передаючи фонізм фортепіанно-хорового *tutti*, Л. Дичко створює виразну за інтонаційною барвистістю, потужну й насичену за звучністю, епічну за розмахом музичну картину, що сягає майже оркестрово-хорового забарвлення. Композиторка застосовує широкі артикуляційні та темброво-колористичні можливості регістрів двох фортепіано, фактурно охоплює увесь звуковий діапазон інструмента (у прагненні відтворити ефекту *tutti*), звертається до багатозвучного, акордово насиченого викладу двох партій фортепіано в їх одночасному звучанні.

Таким чином, композиторка забезпечує формування об'ємного акустичного звукопростору, що апелює до виконавського контексту вокально-хорового першоджерела, збагаченого інструментальним складом фортепіано, перкусії, духових, та створює фортепіанний образ кантатного жанру шляхом ускладненого фактурно-гармонічного комплексу, збагаченої поліпараметрової фактури, яка виконує множинні функції, зокрема художньо-стильову, за рахунок регулювання різних її координат і тривимірності параметрів: просторового, часового та глибинного.

Фактура фіналу «Карпатських ескізів» для двох фортепіано становить своєрідний синтез різних прийомів викладу, властивих фортепіанній (клавірній) та вокально-хоровій музиці. Закладена у кантаті програма набуває різноманітну фортепіанну реалізацію, демонструючи специфіку авторського тлумачення дуетної ансамблевої діалогізації. Композиторка розкриває у творі широкі інструментально-виразові, передусім фактурно-фонічні можливості двофортепіанного дуету діалогічного типу, увиразнює передусім його концертну скерованість. Підкреслюючи паритетно-діалогічну взаємодію партій, туттійні епізоди, авторка здійснює акцент на широких quasi-фрескових засобах фактурно-фортепіанної поетики, епічній масштабності розкриття образів, передачі елементів театралізації та дієвості з алюзією на фольклорну обрядовість.

Л. Дичко усебічно використовує звуковиразовий потенціал фортепіано, насамперед його ударні природні властивості, гнучко використані в єдності з іншим спектром засобів (пластичною кантиленністю, сонорно-колористичною

якістю імпресіоністичного звучання, енергійною піаністичністю моторики стрімких пасажей), охоплює повний звуковий діапазон інструмента та темброво-колеристичні можливості його регістрів.

Виходячи зі специфіки обраного прообразу та керуючись художнім завданням, Л. Дичко розмаїто застосовує широкий спектр ладо-гармонічних, фактурно-динамічних засобів, розкриває просторові та фонічні властивості фортепіанної фактури, звертається до звукозображальності та сонористичного звукопису, розмаїття артикуляційно-штрихових прийомів фортепіанного звуковидобування та педалізації тощо.

З огляду на стилістику «Київських ескізів», композиторка імплементує у площину фортепіанного твору неофольклористичні принципи роботи з музичним матеріалом, застосовані під час написання хорového твору-першоджерела, вирішеного в жанрі кантати.

Специфічною ознакою організації художнього простору фортепіанного твору та свідченням його модернізації є застосування композиторкою нетрадиційних (розширених) фортепіанних технік та приготованих звуків роялю, залучення фактурного викладу інтегративного типу, що апелює до вокально-симфонічної та органної специфіки.

Зокрема в другій частині почергово в партіях Piano II (тт. 64-67; 70-75; 90-95; 115-135) та Piano I (тт. 76-89; 100-105) композиторкою застосовується ударно-шумовий прийом «стукання по кришці роялю кулачками правої і лівої рук» (згідно авторській ремарці), що будується на характерній ритмоостинатній основі (моделлю якої постає група з восьмої і двох шістнадцятих та послідовності двох восьмих), імітуючи звучання дробі малого барабану, який традиційно використовувався у військовослужбовій практиці XVIII ст та ін. часів. Цей важливий екстамузичний виконавський прийом, уведений у художній твір, має наскрізний характер у масштабах II частини і стає складовою ритмо-тематичного комплексу, виконуючи смислоутворювальну, образно-асоціативну, організуючу та звукозображальну функції.

У третій частині в партії Piano II (тт. 141-145; 170-173; 183-186) чинником посилення образності слугують використані композиторкою «приготовлені звуки роялю; звук, що нагадує дзвони» (за ремаркою Л. Дичко), які в єдності із використанням відносно тривалої трелі: на звуках g_1 та g_2 , d_1 та d_2 (тт.149-152), a_1 та a_2 (тт. 162), а також та g_2 (тт. 185-187), створює особливий колористичний ефект, узагальнюють фольклорну образність.

Висновки до розділу III

Базуючись на результатах здійсненого музикознавчого аналізу та вирішуючи одне з поставлених у роботі завдань, можна дійти таких висновків.

Фортепіанна творчість Л. Дичко в умовах постмодерну демонструє яскраву оригінальність та суголосність настановам доби в аспекті вибору і застосування мовностилістичних засобів композиторської поетики: традиційних, новітніх, та їх синтезу, виявляє винахідливість щодо об'єктивації екстрамузичних прийомів і розширених технік.

Фортепіанна музика Л. Дичко є художнім віддзеркаленням авторської свідомості та оригінального творчого мислення, специфіка якого зумовлена особливим світобаченням, проявами інтермедіальності, експразису. Вона є вираженням мистецького світогляду авторки в динаміці художнього смислоутворення українського музичного мистецтва останньої половини XX – першої чверті XXI ст.

Здійснене дослідження поетики фортепіанної творчості Л. Дичко як невід'ємної та вагомій складовій її музично-авторського доробку, та унікального виразника образно-художнього світу уможливорює констатувати наявність надширокого образно-сміслового, жанрово-стилістичного, фактурного та виконавсько-технічного потенціалу, закладеного в музичних композиціях авторки для фортепіано соло і двофортепіанного дуету (Piano Duo), значущих для розвитку сучасної фортепіанної музики та виконавсько-піаністичної практики.

Л. Дичко розмаїто трактує фортепіано та позиціонує як технічно досконалий, універсальний і темброво насичений (політембровий) інструмент з широким звуковим діапазоном, що унаочнює здатність відтворювати, імітувати та стилізувати будь який тип звучності, зокрема оркестрово-хоровий, ударно-шумовий, ансамблевий, сольно-вокальний тощо з великим спектром утілення властивостей та фактурних функцій (фонічних, жанро- та стилеутворювальних, структурно-логічних, художньо-стильових, просторових, колористичних тощо).

Композиторка створює особливі, індивідуально-усвідомлені стильові еквіваленти фортепіанного розкриття звукового колориту, його ударно-шумових, фонічних, сонорних можливостей, просторовості (її широти, глибинності, перспективи, далі).

У поезиці фортепіанної творчості Л. Дичко різнорівнево відображено специфіку індивідуально-стильового відтворення художньо відрефлексованих романтичних, постромантичних, модерних та постмодерних жанрово-стильових, мовно-лексичних інтенцій, переусвідомлених крізь призму авторської індивідуальності у відповідності до вирішення певного художнього завдання. У ній відображені ціннісно-сміслові аспекти, що уможливають сфокусувати та сконцентрувати авторський світогляд, аксіологічні, естетичні та художні орієнтації композиторки.

У творах композиторки знайшла художнє вираження комплексна система виразових засобів та використання новітніх фортепіанно-виконавських прийомів, зокрема розширених/нетрадиційних фортепіанних технік, актуалізованих у постмодерній практиці, що є віддзеркаленням переусвідомлення традиційного виконавсько-стилістичного тезаурусу у сфері піанізму у зв'язку з парадигмальними змінами в мистецько-культурному просторі та внаслідок тенденцій індивідуалізації та концептуалізації у сфері авторської творчості, що детермінує переосмислення наявних і пошук нових універсальних засобів виразності.

ВИСНОВКИ

Загальні результати дисертації праці такі. Мета дослідження – здійснити поетологічну концептуалізацію фортепіанної творчості Лесі Дичко. – досягнута. У відповідності до поставленої мети автором дисертації були виконані основні завдання дослідження.

В результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків.

Проведено комплексне музикознавче дослідження фортепіанної творчості Лесі Дичко в контексті українського музичного мистецтва другої половини ХХ – першої третини ХХІ ст. та здійснено його поетологічну концептуалізацію.

1. Розкрито зміст категорії поетики та визначено характер її рефлексії в дискурсах гуманітаристики та мистецтвознавства. Категорія поетики отримала конкретизацію та узагальнення в музикознавчому дискурсі в проєкції на фортепіанну творчість. Акцентовано, що поетика – одна з найважливіших і фундаментальних категорій, сутністних для методології наукового осягнення мистецтвознавчої проблематики, опора на яку уможливорює збагнути феномен творчості митця як художньо-сміслову цілісність, виявити її найзначніші грані, які увиразнюють прояви авторської індивідуальності.

Підкреслено, що опора на категорію поетики, пов'язану з ним теорію, системно розроблену й розвинену в еволюційній динаміці культури до масштабів метатеорії творчості (поетології), відкриває в сучасних умовах поліпарадигмальності перспективи щодо поглиблення міждисциплінарного діалогу та збагачення термінології музикологічного знання.

Скерована на осягнення художнього змісту, смислової сутності і особливостей емоційно-образного світу мистецького твору, віддзеркаленої в ньому духовної енергії його автора, а також внутрішньої логіки та законів побудови творчості, поетика розкриває аспекти кореляції композиційної будови зі стильовою специфікою та жанровим змістом твору, його образною системою, художньо-виразовим комплексом, спрямовує на порозуміння смислової

сутності творів та сприяє розкриттю його аксіологічного контексту та інтерпретаційних можливостей.

2. Обґрунтовано специфіку експлікації та категоризації концепта «музична поетика» в музикознавчому просторі. Доведено, що концептуалізація поняття «музична поетика» та його категоризація в музикології зумовлена художньо-еволюційними й культуротворчими процесами, тенденціями міждисциплінарної інтеграції, інтенціями до нового синкретизму, зближення мистецтва і науки, що є наслідком розширення меж осягнення картини світу. Звернення до поетики як категорії музикознавства та пов'язаної з нею теорії музичної творчості, що підлягає принципу історизму, виявляє зв'язки з різними царинами гуманітаристики (літературознавством, психологією творчості, естетикою тощо), уможлиблює розкрити художнє явище, мистецький процес, творчу спадщину, дослідити музичний твір як цілісність у комплексі його складових і проявів.

Здійснено термінологічну дескрипцію та визначено семантику концептотворного для дисертації терміну «поетика», розглянуто діапазон його конотацій в гуманітаристиці та музично-теоретичній сфері. Розкрито смислову амбівалентність концепта «музична поетика», простежено динаміку його смислорозгортання в музикології від метафори до категорії. На основі узагальнення та переосмислення наявних характеристик аргументовано та запропоновано визначення поняття «поетика композиторської творчості», екстрапольоване на сферу фортепіанного самовираження Лесі Дичко.

3. Доведено, що поетика музичної творчості Лесі Дичко спирається на ментальні засади, архетипи й духовні символи національної культури, є образно-смисловою маніфестацією національного тлумачення картини світу та ілюструє глибинність її індивідуального бачення та інтонаційного відчуття у плюралістичному просторі сучасного мистецтва. Створений мисткинею музичний світ сприймається як справжній феномен у царині сучасної композиторської поетики.

На ґрунті узагальнення дослідницького досвіду в осягненні проблем поетики екстрапольовано концептуальні положення і методи поетології на дослідження фортепіанної творчості Лесі Дичко, що виявляє широкі інтертекстуальні зв'язки, діалогічні перетини, інтермедіальні властивості, фокусує автоінтерпретативні стратегії, демонструє образно-сміслові кореляції з різними сферами авторського самовираження і містить імпліцитні смисли. Використання методологічних настанов теорії поетики в якості інструментарію дослідження фортепіанної творчості Л. Дичко слугує усвідомленню своєрідності її авторського світу і художнього мислення, розкриттю смислового коду творчості, її жанрово-стильових аспектів та імпліцитних смислів.

Поетологічна концептуалізація фортепіанної творчості Л. Дичко зумовлює розгляд її найрепрезентативніших взірців, які увиразнюють світ музики композиторки, заданий звукообразною сферою фортепіано, стилем цього інструмента, дозволяючи виявити світоглядні, ментальні і художньо-стильові детермінанти, семантико-аксіологічні та жанрово-стильові маркери, образно-сміслові перетини з іншими царинами, окреслити структурно-композиційні, фактурні, мовностилістичні аспекти виразу, що є проявом художнього мислення композиторки, її композиторської поетики та індивідуально-авторської картини світу.

Поетика композиторської творчості усвідомлюється в роботі як інтеграція семантичного (змістовно-сміслового) і стильового рівнів авторської творчості митця та розглядається в сукупності неподільних складових художнього процесу музичної креації: ідейно-естетичного й художнього задуму, створених автором текстів, передусім музичних, з урахуванням їх жанрової специфіки, мовно-виразового комплексу (авторської стилістики), а також позамузичних, зокрема вербальних (коментарійних, автдескриптивних тощо).

Розкрито художньо-сміслову сутність фортепіанного доробку Л. Дичко та осмислено його значення в цілісній системі її авторської творчості та українському музичному мистецтві. Визначено, що багатогранна за природою, інтертекстуальна за змістом, тематикою і образністю, музика мисткині

пронизана широкими діалогічними зв'язками, розгорнутими у синхронії та діахронії культури, характеризується етичною скерованістю, опорою на світовий та вітчизняний духовний досвід, національні художні надбання, живиться національними та інонаціональними фольклорними традиціями, сповнена етичними сенсом, сакральними (християнськими) ідеями, символами і духовними смислами, міжмистецькими паралелями, художніми аналогіями та асоціаціями, які засвідчують універсалізм творчого мислення композиторки.

Підкреслено, що Л. Дичко відкрила особливу парадигму авторського стилю, який вписує її музику у світовий та національний художній контекст, та презентує оригінальну композиторську поетику, яка виражена глибиною художніх задумів, оригінальною образністю, потужним мистецьким інтелектом, заснованим на глибинних знаннях у сфері культури і мистецтва, складною інтеграцією емоційно-чуттєвого та раціонального, широкою опорою на мистецький тезаурус різних художніх мов культури та майстерність музично-професійної реалізації.

Окреслено множинні вектори теоретичного осягнення художнього світу Лесі Дичко у вимірах сучасної музикології, які резонують багатогранності напрямів волевиявлення самої авторки, спонукаючи дослідників до відкриття нових горизонтів наукового осягнення феноменології творчості та універсума її авторської особистості. Огляд теоретичних праць за різними напрямками музикознавчої аналітики унаочнив масштабність та інтенсивність розробки наукової проблематики, що резонує сучасним методологічним настановам та мистецько-культурним інтенціям до усебічного охоплення та теоретичної експлікації художніх явищ.

Сформовано науковий погляд на фортепіанну творчість Л. Дичко як вираження авторської картини світу. Доведено, що Л. Дичко відкрила особливу парадигму авторського стилю, який вписує її музику у світовий та національний художній контекст, та презентує оригінальну композиторську поетику, яка виражена глибиною художніх задумів, оригінальною образністю, потужним мистецьким інтелектом, заснованим на глибинних знаннях у сфері

культури і мистецтва, складною інтеграцією емоційно-чуттєвого та раціонального, широкою опорою на мистецький тезаурус різних художніх мов культури та майстерність музично-професійної реалізації.

Досліджено інтенції оновлення фортепіанної поетики в українському музичному просторі постмодерної доби.

Виявлено художньо-аксіологічні, жанрові-семантичні та стильові детермінанти поетики фортепіанної творчості Л. Дичко.

На основі дослідження корпусу творів розкрито жанрову поетику фортепіанних творів Л. Дичко та визначено роль «фрески» як жанроутворюючого чинника і метажанру в системі її авторського самовираження та музично-художнього світомоделювання. Здійснено жанрову типологізацію фортепіанних творів Л. Дичко на засадах полікритеріальності.

Досліджено інтермедіальний контекст фортепіанної творчості Л. Дичко, прояви екфразису як свідчення інтегративних інтенцій авторської свідомості і діалогізму художнього мислення авторки. Розкрито своєрідність фортепіанної об'єктивації міжмистецьких паралелей і семантичних зв'язків (музика – архітектура, музика – живопис) на концептуальному, образно-смісловому, жанровому, архітектонічному, програмно-асоціативному, темброво-фактурному та мовностильовому рівнях.

Здійснено музично-теоретичний аналіз фортепіанних опусів Л. Дичко, раніше не висвітлених в дискурсі музикології. Окреслено концептосферу фортепіанного сегменту творчості композиторки, як складову вияву її творчого світу, визначено своєрідність фортепіанного стилю мислення мисткині в контексті трансформаційних процесів музики кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. Розглянуто інтонаційно-семантичні взаємозв'язки фортепіанної царини з хоровою сферою вияву творчої індивідуальності композиторки.

На засадах компаративного аналізу виявлено варіантну множинність екзистенції творів Л. Дичко у різних авторедакціях і темброво-акустичних версіях та розглянуто їх специфіку в аспекті автоінтерпретативної поетики.

В музично-поетологічному аспекті розглядається фортепіанна реалізація інтерпретаційних властивостей художньої свідомості Л. Дичко, зумовлена її творчим інтересом до світу живопису, архітектури, природних ландшафтів, народно-ужиткового мистецтва, та їх композиторського прочитання, спонукаючи до створення унікальних тембрових та просторово-фактурних рішень, креативного застосування комплексу фортепіанно-виконавських засобів та артикуляційних прийомів, формування інтегральних виконавсько-піаністичних засобів з широким спектром можливостей.

Визначено звернення композиторки у фортепіанній творчості до музичного тезаурусу сучасного піанізму, усталених у фортепіанній практиці фактурних і виконавсько-стилістичних засобів та індивідуалізованих прийомів, розширених технік, які отримують в контексті її творів різноманітне функційно-семантичне і драматургічне навантаження (колеристичного фону, смислового підтексту, образної динамізації, звуконаслідування, експресії емоційного напруження, розсередженого тематизму, відтворення бравурної концертно-віртуозного стилістики тощо).

Фортепіанна творчість Л. Дичко усвідомлюється як наслідок семантичної еволюції фортепіанного мислення, творчо засвоєних та індивідуально переусвідомлених жанрово-стильових засад фортепіанного мистецтва, успадкованих традицій (класико-романтичних, імпресіоністичних, неокласичних, неофольклорних та ін.), імплементованих в авторську стильову систему. Водночас ця сфера постає виразом сучасного трактування образу фортепіано і його темброво-фактурних властивостей, а також утіленням мовностилістичних засобів і виконавських прийомів, властивих постмодерній добі.

Розкрито поетику фортепіанної творчості Л. Дичко на основі музикознавчої аналітики сольних та ансамблевих фортепіанних творів. Осмислено семантичну роль музичної фрески у фортепіанній творчості Л. Дичко як складову її жанрової поетики. Підкреслено значення «фрески» як жанроутворюючого чинника і метажанру в системі її авторського самовираження та музично-

художнього світомоделювання. Здійснено жанрову типологізацію фортепіанних творів Л. Дичко на засадах полікритеріальності.

Висвітлено поетику фресок для фортепіано «Алькасар... Колокола Арагона» в аспекті міжвидової мистецької взаємодії та визначити їх інтонаційно-стильову і фактурну специфіку. Здійснено аналітику Двох п'єс для фортепіано з циклу «Французькі фрески» як уособлення автоінтерпретативної поетики творчості Л. Дичко. Розкрито особливості відтворення фортепіанно-ансамблевої поетики в циклі Л. Дичко «Київські ескізи» для двох фортепіано

Визначено жанрові пріоритети фортепіанної сфери музики композиторки, окреслено її кореляції із іншими царинами авторського волевиявлення. Виявлено формотворчу, композиційну та фактурну специфіку фортепіанних творів Л. Дичко як утілення авторської поетики.

До наукового обігу музикології уведено раніше не висвітлені фортепіанні твори Л. Дичко («Київські ескізи» для двох фортепіано» (за кантатою «У Києві зорі»), Дві п'єси для фортепіано за «Французькими фресками» (2016) та здійснено їх аналітику.

Уточнено зміст і категоріальну сутність концепту «музична поетика» в системі музикологічного знання;

Набуло подальшого розвитку уявлення про композиторську творчість Л. Дичко; розробка поетологічної проблематики у сфері музикології; вивчення аспектів фортепіанної фактури; дослідження жанрово-стильових процесів в українській фортепіанній музиці 2-ої половини ХХ – 1-ої чверті ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики : пер. з нім. К. : Основа, 2002. 518 с.
2. Айзенбарт Л. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. Вип. 54. 2015. С. 142–145.
3. Анікієнко Л. До проблеми музичних форм: концентрична форма. Київ : ІМФЕ НАН України, 2007. С. 69–82.
4. Ареф'єва Є. Поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу: культурологічний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 034 Гуманітарні науки. Культурологія ; Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2021. с.
5. Арістотель. Поетика / Пер. зі старогрецької Б. Тена ; вст. стаття і коментарі Й. У. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 135 с.
6. Афоніна О. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 164 с.
7. Афоніна О. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 161-172.
8. Бай Сяонань. Хронотопічні фактори історичної поетики музики: композиторський та виконавський підходи : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2023. 198 с.
9. Басалаєва Є. Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2012. 19 с.
10. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. :

17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2016. 18 с.

11. Беліченко Н. «Модель» та «структура» як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Вип. 17. Харків : ХНУМ, 2006. С. 200–208.

12. Беліченко Н. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мист. Київська держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ : КДК, 1994. 16 с.

13. Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник прикарпатського університету. Музикознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 224–229.

14. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : ред. журн. «Український світ», 2002. С. 124–136.

15. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен. *Вісник прикарпатського університету. Музикознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 224–229.

16. Белікова В. Історія української музики : навч. посібн. / МОНМС України. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.

17. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ - ХХІ століть. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.

18. Бовсунівська Т. Екфразис & інтермедіальність. *Літературознавчі студії*. Київ, 2013. Вип. 39 (1). С. 109–115.

19. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 180 с.

20. Богуцький Ю., Андрущенко В., Безвершук Ж., Новохатько Л. Українська культура в європейському контексті. Київ : Знання, 2007. 679 с.

21. Бондаренко О. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 15 с.

22. Боднарчук Т. Постмодерністські тенденції в сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Львівс. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 21 с.
23. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
24. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2005. 207 с.
25. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Вип. 3: Музичне виконавство. Київ : НМАУ, 1999. С. 134–142.
26. Бурська О. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. № 2. С. 90–102.
27. Вавшко І. Музична поетика рок-балади : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2019. 17 с.
28. Ван Сяююй. Поетика камерно-вокального циклу в польській музиці XIX – XX століть : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2024, 237 с.
29. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 17 с.
30. Василенко О. Специфіка жанрового синтезу рапсодії та думки у вокально-хоровій творчості Лесі Дичко. *Київське музикознавство*. № 55. *Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології*. Київ. С. 42–61.

31. Василенко-Несіна Н., Паньків Л. Жанровий підхід у вивченні українського музичного репертуару в умовах фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музики. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Сер. 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 1. Київ : НПУ, 2010. С. 21–24.
32. Васюта О. Хори Л. Дичко у концертному виконанні. *Леся Дичко : грані творчості*. Київ : НМАУ, 2002. С. 118–121.
33. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛНМА, 2017. 24 с
34. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. Київ : «Освіта України», 2008. 268 с.
35. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю *Українське музикознавство*. Вип. 12. Київ : Музична Україна, 1977. С. 91–107.
36. Волощук Ю. Поетика романної прози Володимира Гжицького : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2015. 190 с.
37. Гавалюк Р. Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 218–224.
38. Гадамер Г.-Г. Мистецтво і наслідування. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / упор. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. М. Кушнір. Київ : Юніверс, 2001. С. 16–27.
39. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно виконавського мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2018. 19 с.
40. Гаркуша М. Виконавська поетика вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце» на вірші А. Ахматової». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 26 (1), Дніпро : ГРАНІ, 2024. С. 28-39

41. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського Київ : НМАУ, 2005. 227 с.
42. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
43. Герчанівська П. Культурологія : термінологічний словник. Київ : НАКККіМ, 2015. 439 с.
44. Глінка Н., Пашковська В. Поетичність та прийоми поетизації у функціональному стилі. *Вісник НТУУ «КПІ». Філологія. Педагогіка* : зб. наукових праць. Вип. 3. Київ, 2014. С. 5–10.
45. Гливінська Л. Про поетику когнітивного зразка: сучасні виміри і спадкоємність традицій. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологічні науки*. Вип. 72. № 1152. Харків : ХНУ, 2015. С. 111–116.
46. Гнатиши О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій : монографія. Львів : видавництво Львів. політехніки, 2017. 600 с.
47. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Випуск II (5). Київ : Міленіум, 2015. С. 113–139.
48. Годіна І. Типологія сонорного інтонування в стильовій поезиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 17 с.
49. Годіна І. Сонорне інтонування як рівень художнього цілого та стилю у творчості К. Цепколенко (на прикладі циклу «Гра в карти» і «Ліфту бажань») *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 43. Одеса, 2025. С. 133–143.
50. Гордійчук М. Леся Дичко: Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1978. 73 с.
51. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної муз. академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 36. Львів : ЛНМА, 2015. С. 108–116.

52. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2007. 20 с.
53. Грисенко Л., Хіврич Л. Хорова творчість / Л. Архімович, Н. Грицюк, Л. Грисенко та ін. Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 186–197.
54. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Київ : Просвіта, 2012. 272 с.
55. Грица С. Леся Василівна Дичко. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Нац. Акад. Наук України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ НАН України, 2006. С. 620–621. URL: <https://archive.org/details/muzychna01/page/618/mode/2up?q=дичко>
56. Грицюк О. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2016. Вип. II (7). С. 178–184.
57. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка. *Поетика*. Київ : Наукова думка, 1992. С. 16–21.
58. Гульцова Д. Поетика фортепіанного етюдів в європейській музиці ХІХ - ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2018. 18 с.
59. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій. *Історико-педагогічний альманах*. Вип. 1. 2006. С. 17–26.
60. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 22 с.
61. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд.

мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2016. 324 с.

62. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. Київ : НМАУ, 2002. С. 13–40.

63. Дорофєєва В. Твори сучасних українських композиторів для дітей : концептуальний підхід. *Імідж сучасного педагога*. № 2 (179). 2018. С. 70–72.

64. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2002. 208 с.

65. Дедусенко Ж. Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України*. Вип. 7. Харків : ХДАК, 2000. С. 158–166.

66. Дей О. Поетика української народної пісні. Київ : Наукова думка, 1978. 251 с.

67. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2010. 16 с.

68. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2005. 23 с.

69. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Соціальна філософія та філософія освіти. Одеса : Південноукраїнський держ. пед. ун-т (м. Одеса) ім. К. Д. Ушинського. Одеса : ПДПУ, 2003. 24 с.

70. Дзюбан Г. Жанр хоку в хоровому диптиху Лесі Дичко «Поява місяця» і «Сонячний струм». *Українське музикознавство*. Вип. 38. Київ., 2012. С. 274–288.

71. Дитиняк М. Українські композитори : біо-бібліографічний довідник. Канадський інститут українських студій; Альбертський університет. Едмонтон, Альберта, 1986. 160 с.
72. Дичко Леся. Фортепіанні твори. Вип. 1 / Упор., вступна стаття, анотації М. Рудик. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2018. 108 с.
73. Довжинець І. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. м. А.В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2006. 18 с.
74. Дорофєєва В. Формування сучасного музичного стильового простору на прикладі творчості українських композиторів. Музичне мистецтво і культура. Вип. 23. Київ, 2016. С. 260 –268.
75. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка*. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
76. Драч І. Інтерпретація канонічного тексту у Другій Літургії Л. Дичко. *Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості. Київ : НМАУ, 2002. С. 109–112.
77. Драч І., Чернявська М. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри. *Modern Ukrainian musicology: from musical artefacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С.271-293.
78. Драч І. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
79. Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини ХХ століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слонімського): дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2021. 195 с.
80. Дубініна В. Філософія мови В. фон Гумбольда і формування німецької герменевтики ХІХ ст. *Софія : гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. Вип.

2 (11). Київ : Видавничо-поліграфічний цент «Київський університет». Київ, 2018. С. 60–63.

81. Дубровний Т. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського в проєкції стилю доби. Львів: НТШ, 2007. 184 с.

82. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1994. 19 с.

83. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. – 16 с

84. Зав'ялова О. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник Нац. музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. Київ, 2012. С. 145–163.

85. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.

86. Замки Луари URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Замки_Луари. Назва з екрану.

87. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2004. 158 с

88. Зинькевич О. Український музичний авангард: загальна панорама. *Культура. Сучасність*, 2009. № 2. Київ, 2009. С. 100–105.

89. Зинькевич О. Камерно-інструментальна творчість // *Історія української радянської музики*. Київ : Музична Україна, 1990. С. 277–284.

90. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2012. 19 с.

91. Івко А. Подієві аспекти музичної форми ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

92. Ігнатченко Г. Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів української радянських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського АН УРСР. Київ : ІМФЕ, 1984. 17 с.
93. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2018. 19 с.
94. Ілечко М. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *«Молодий вчений»*, № 4 (44), квітень, 2017, С. 63–66.
95. Іонов В. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. № 2. Київ, 2014. С. 88–94.
96. Історія української радянської музики. Київ : Музична Україна, 1990. 294 с.
97. Історична поетика. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1 А-Л / авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ . ВЦ «Академія», 2007. С. 441.
98. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.
99. Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка та форми існування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. / Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки. Дніпро, 2021. Вип. 20 (1). С. 144–154.
100. Калашник М. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ; Харків: СПДФО Мосякін В. М., 2010. 252 с.
101. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем інтерпретації. *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. Вип. VIII. Івано-Франківськ, 2005. с. 73-80.

102. Каплієнко-Ілюк Ю. Поетика мелосу та фортепіанний стиль Володимира Івасюка. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Т. 29 № 2 (2025). С. 97–111.
103. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2000. 173 с.
104. Катрич О. Національно-стильовий фактор та сучасне музично-виконавське мистецтво: традиції, перспективи розвитку. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 33. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. 524 с.
105. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217.
106. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2018. 298 с.
107. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів, 2014. 343 с.
108. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів, 1998. 206 с.
109. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Вісник НТШ*. Львів, 2007. Число 38. С. 15–19.
110. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність* : зб. ст. Львів : Вищий держ. муз. інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.
111. Кияновська Л. Стильова еволюція Галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. С. 294–319.

112. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : «Тріада плюс», 2008. С. 254–260.
113. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
114. Кіреєва Т. Просторово-часовий вимір духовної музики. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 112–120.
115. Кіреєва В., Логвиненко Н. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 1, 2012. С. 92–96.
116. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
117. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. Київ : Академвидав, 2013. 254 с.
118. Клочек Г. Поетика і психологія. Київ : Знання, 1990. 48 с.
119. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ ст. : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 440 с.
120. Кодак М. Поетика як система. Київ : Дніпро, 1988. 158 с.
121. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму
URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html.
122. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2001. 23 с.
123. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 284 с.
124. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство*. Вип. 9. Київ, 2009. С. 113–117.
125. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві
URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11-komenda.pdf?sequence=1>

126. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: автореф. дис ... д-ра мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2020. 33 с.
127. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко. *Культура України*. Вип. 47. Харків, 2014. С. 220–230.
128. Коновалова І.Ю., Лошков А.Ю. Контексти концептуалізації поняття «поетика» в дискурсі сучасної музикології. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. № 86. Том 2, 2025. С. 38–44.
129. Коновалова І. Світоглядно-особистісні детермінанти композиторської творчості Л. Дичко. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 24-25 квітня 2014 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2014. С. 75–76.
130. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
131. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів в ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17. 00.01 / Харків : ХДАК, 2006. 18 с.
132. Конькова Г., Козлов В. Огляд творчості молодих. *Музика*. 1973. № 3. С. 7–8.
133. Конькова Г. Традиції та новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ : Музична Україна, 1985. 79 с.
134. Копелюк О. Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато»). *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. №3. Київ, 2014. С. 162–167.
135. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2018. 18 с.

136. Копелюк О. Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 56. Харків, 2020. С. 8–29.

137. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

138. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського Київ : НМАУ, 1996. 19 с.

139. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

140. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство*. Вип. 7 : *Текст музичного твору : практика і теорія*. Київ, 2001. С. 90–95.

141. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 29. Київ, 2003. С. 181–189.

142. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – поч. ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : КНУКККІМ, 2020. 300 с.

143. Кравченко А. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... д-ра мистецтв : 26.00.01 – теорія і історія культури. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2021. 27 с.

144. Кравченко А. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра мистецтв : 26.00.01

Теорія і історія культури. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2021. 428 с.

145. Кравченко А. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 138–144.

146. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. Київ : НАККіМ, 2016. С. 90–94.

147. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ : НАККіМ, 2015. 216 с.

148. Крепак К. Індивідуальність композиторського стилю Лесі Дичко. *Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка : Педагогічні науки*. №2 (307). Ч. 1. Луганськ, 2017. С. 151–158.

149. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство»). *Українське музикознавство*. Вип. 34. Київ, 2008. С. 259–267.

150. Кріпак О. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.

151. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поезики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2003. 17 с.

152. Кумеда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: КНУКіМ, 2006. 22 с.

153. Кумеда Т. Дослідження творчої індивідуальності українських композиторів: історичний аспект проблеми. *Наукові записки* : зб. статей НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2005. Вип. LIX (59). С. 206–214.
154. Кушнірук О. Імпрессионізм в українській музиці. *Мова і культура* : матеріали п'ятої міжнар. наук. конф. Т. IV. Київ, «Collegium» 1997. С. 85-91.
155. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : «Критеріон», 1983. 395 с.
156. Легенький І. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2017. 21 с.
157. Легенький І. Художній нонконформізм 60–80-х рр. в українській музиці. *Аркадія*. № 2 (43). Київ, 2015. С. 63–66.
158. Леся Дичко. URL: <http://uacr.org/news/dychko.html>.
159. Лігус О. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2014. 17 с.
160. Лігус О., Лігус В.. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. № 1(2). 2018. С. 673–676.
161. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. Вип. 35. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 129–137.
162. Лігус О. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16, ч. 2. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. С. 94–98.
163. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 542–543.
164. Лісецький С. Й. Про сучасну концепцію українського історичного музикознавства. *Мистецтвознавчі записки*, 21. Київ, 2012. С. 3–9.

165. Лозенко К. Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2016. 20 с.

166. Лошков А. Мистецьке втілення ідей «неофольклоризму» в сучасній українській музиці. *Традиційна культура в умовах глобалізації : сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини* : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 червня 2017 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2017. С. 163–165.

167. Лошков А. Новаторство художнього мислення Лесі Дичко. *Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі* : матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 18–20 квітня 2017 р., ХНТУ. Херсон : ФОП Грінь Д. С., 2017. С. 85–86.

168. Лошков А. Поетика фортепіанної творчості Л. Дичко. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2017 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 86–87.

169. Лошков А. Творчість Л. Дичко у контексті стильових процесів розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті* : зб. ст. №. 6. Харків : ХДАДМ, 2019. С. 40–46.

170. Лошков А. Фактурна репрезентація стилю фортепіанної творчості Л. Дичко. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. державна акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 123–124.

171. Лошков А. Фольклор у композиторській творчості Лесі Дичко. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації* : матеріали наук.-практ. конф., 21–22 червня 2019 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 174–176.

172. Лошков А. Фортепіанна музика Лесі Дичко в аспекті виконавської інтерпретації. *Ювілейна палітра (до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів)* : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2019 р. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С.Макаренка. Суми : СДПУ, 2019. С. 104–106.

173. Лошков А. Фортепіанна музика в системі індивідуального композиторського стилю Л. Дичко. *Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті*. № 1. Харків : ХДАДМ, 2020. С. 49–52.

174. Лошков А. Фортепіанна творчість у системі художнього мислення Л. Дичко. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 р. / Харків. державна академія культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 346.

175. Лошков А. Мистецькі обрії творчості Лесі Дичко. *Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого)* : тези III наук.-практ. конф., 16 квіт. 2020 р. Харків : Право, 2020. С. 112–113.

176. Лошков А. Фрески для фортепіано «Замки Луари» як репрезентація художнього мислення Лесі Дичко. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 18 (1). С. 50–64.

177. Лошков А. Фортепіанні твори Лесі Дичко в проблемному полі виконавської інтерпретації. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Харків. державна академія культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 60–62.

178. Лошков А. Композиторська реконструкція етнотрадиційного мелосу в творчості Лесі Дичко. *Традиційна культура в умовах глобалізації : нові виклики та світові тренди* : матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 18–19 верес. 2020 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2020. С. 137.

179. Лошков А. Втілення принципів творчого мислення у фортепіанній музиці Л. Дичко. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали

всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 115.

180. Лошков А. Утілення ознак національного в музичній творчості Лесі Дичко : *Actual problems of practice and science and methods of their solution* : IV International Scientific and Practical Conference, January 31 – February 02, 2022 / Milan, Italy. Milan, 2022. Pp. 74–75.

181. Лошков А. Художньо-смісловий потенціал фортепіанних творів Лесі Дичко. *Modern challenges to science and practice* : II Міжнар. наук.-практ. конф., 24–26 січня 2022 / Варна, Болгарія. Варна, 2022. С. 69–70.

182. Лошков А. Жанрово-естетичні константи фортепіанної творчості Лесі Дичко. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 87–88.

183. Лошков А. Фортепіанний цикл «Алькасар... дзвони Арагона» як утілення авторської поетики Л. В. Дичко. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 17–18 листоп. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 343–345.

184. Лошков А. Фортепіанний простір творчості Лесі Дичко. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2-х ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. С. 348–350.

185. Лошков А. Ю. Феномен орнаментальності в музичному мистецтві *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р. У 2-х ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2024. С. 221–222.

186. Лу Цзін. Сучасна фортепіанна семіологія: історико-стильові та теоретичні передумови. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Вип. 35. Кн. 2. / Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 146–158.

187. Лукашенко Н. Сильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького : автореф. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2011. 16 с.
188. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко. *Культура і життя*. 2009. № 43. 1–8 листоп.
189. Луніна Г. Магнетизм червоної калини... *Українська музична газета*. 2009. № 3 (73). Липень–вересень. С. 6.
190. Луніна А. Композитор – маленька планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. С. 283–346.
191. Луніна А. Борис Лятошинський – Леся Дичко, або «За музикою Лятошинського – майбутнє». *Музика* : український інтернет-журнал, 8 лют. 2025. URL: <https://mus.art.co.ua/borys-liatoshynskyy-lesia-dychko-abo-za-muzykoiu-liatoshynskoho-maybutnie/>
192. Луніна А. «Український музичний Куїнджи», або «Леся Дичко в житті і творчості». *Музика*, 2024. URL: <https://mus.art.co.ua/ukrainskyu-muzychnyy-kuindzhi-abo-lesia-dychko-v-zhytti-y-tvorchosti/>
193. Луніна А. Український музичний Куїнджи. *Музика*, 2013. № 3. С. 24–27.
194. Лю Цін. Концепт «поетика» в сучасному музикологічному дискурсі. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. У 2-х ч. Ч. 1. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2025. С. 17–18.
195. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 235–258.
196. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.
197. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

198. Майбурова К. Камерно-вокальна творчість. *Історія української радянської музики* / Л. Архімович, Н. Грицюк, Л. Грисенко та ін. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 271–277.
199. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Муз. мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 18 с.
200. Маклюк Д. «Вокальні фрески» Володимира Губи на вірші бельгійських поетів-символістів: дві аналітичні розвідки. *Аспекти історичного музикознавства*, вип XXXVIII (38). Харків : ХНУМ, 2025. С. 291 –298.
201. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2018. 19 с.
202. Маруняк М. «Музика в графіці» та «графіка в музиці» (на прикладі вибраних творів М. Кузана та Л. Дичко). *Українська музика*, Вип. 3 (29). Київ, 2018. С. 154–165
203. Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики. *Науковий вісник нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство*. Вип. 69. Кн. 13. Київ, 2013. С. 6–14.
204. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ : НМАУ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
205. Маценка С. Метамистецтво : словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.
206. Мейлер Б. Поетика. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ : Основи, 2003. С. 313-314.
207. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського. Дрогобич : «Коло», 2001, 67 с.

208. Москаленко В. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1994. 25 с.
209. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип 7. Київ : НМАУ, 2007. С. 162–170.
210. Мочернюк Н. Проблематика художнього простору в екфрастичних описах. *Іноземна філологія*. Вип. 126, Ч.1. Київ, 2014. С. 291–296.
211. Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії : монографія / за ред. С. Маценки. Львів : Апріорі, 2017. 352 с.
212. Музична україністика: сучасний вимір (2005–2010). Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/38633/browse?type=dateissued>
213. Муляр А. Жанрово-композиційні парадигми фортепіанно-виконавської поезики: історичні чинники та сучасність : дис. ... д-ра філос. : 025 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2025. 210 с.
214. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
215. Муха А. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5 (П). С. 436–438.
216. Нагорна М. Поетика імпліцитних смислів художнього твору: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Кіровоград, 2004. 19 с.
217. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Інтермедіальність: теорія і практика : філологічні семінари*. Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2016. Вип. 19. С. 6–15.
218. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.
219. Нань Лю. Проблеми виконавського освоєння поезики камерно-вокальних творів М. Мусоргського. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 21, Київ, 2015 С. 438–449.

220. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту. *Слово і час*. № 11. Київ, 2001.
221. Національна спілка композиторів України : офіційний сайт. URL: http://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5
222. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2006. 534 с.
223. Нікітіна А. «Пастелі»: рефлексія трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості. К., 2002. С. 144–152.
224. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
225. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. № 1, 2010. С. 121–131.
226. Оболенська М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2017. 18 с.
227. Овчарук О. Феномен «шістдесятництва» в українській культурі: шлях від тоталітаризму до незалежності. *Культура і сучасність* : альманах. 2015. № 1. С. 21–28.
228. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛНМА, 2011. 21 с.
229. Ольшевський В. Ключ до слухання музики. Досвід зору. Графічні зображення в музиці. *Опис досвіду вчителя музичного мистецтва Ольшевського В. І.* Львів : ЛОППО, 2010. 42 с.
230. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70 – 90-х років ХХст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне

мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ : ІМФЕ, 2008. 22 с.

231. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 447–450.

232. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.

233. Павлишин С. Найвизначніша українська композиторка. *Наше життя. Союз українок Америки* : журнал. №4. Нью-Йорк, 1999. С. 5–7.

234. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2015. 19 с.

235. Панкова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Українське музикознавство*. Вип. 30. К., 2006. С. 138–149.

236. Пастеляк Н. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛНМА, 2009. 20 с.

237. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2002. Вип. 19. С. 6–12.

238. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція). Київ : Наукова думка, 1979. 219 с.

239. Пахомова Є. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору (на прикладі творчості Лесі Дичко). *Київське музикознавство*. № 55. Київ, С. 61–67.

240. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство* ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 46. Київ : НМАУ, 2013. С. 106–116.

241. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис. ...

канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2018. 207 с.

242. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2018. 18 с.

243. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. № 1(34). Київ : НМАУ, 2017. С. 101–111.

244. Пенюк В. Полістилізм як новий спосіб універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка* : зб. наук. пр. 2016. № 3 (48). С. 51–57.

245. Перепелиця О. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Рунчака, В. Сильвестрова, К. Цепколенко) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2014. 16 с.

246. Півторацька Л. Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у хорових творах українських композиторів ХХ–ХХІ ст. : дис. ... дис. ... канд. мистецтвозн. : 025 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2013.

247. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід – Захід. Київ : Академія, 2012. 336 с.

248. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. .. канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛДМА, 2005. 19 с.

249. Письмена О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів : Наук. товариство ім. Т. Шевченка, 2010. 268 с.

250. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 105 : *На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці* : зб. ст. Київ : НМАУ, 2013. С. 154–165.
251. Поліщук Н. Поетика художнього твору : теорія і практика літературознавчого аналізу : посіб. Львів : ПАШС, 2023. 396 с.
252. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
253. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 51. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 188–194.
254. Польська І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Вип. 61. Харків : ХДАК, 2018. С. 167–178.
255. Польська І. Фортепіанний та камерний ансамбль у житті та творчості Фридерика Шопена. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph.* / Cuiavian University in Wrocław, Poland; The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. P. С. 360–381.
256. Поетика. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 2 М-Я / авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ . ВЦ «Академія», 2007. С. 233–236.
257. Потебня О. Естетика і поетика слова : зб. / Пер., упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
258. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2012. 239 с.
259. Пясковський І. Музична культура України у 60-80-ті роки *Історія української радянської музики.* / І. Пясковський, О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 167–174.

260. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*. Вип 35. Київ, 2006. С. 300–303.
261. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття*. С. 46-56.
262. Ревенко Н. До проблеми викладання сучасної музики у вузах культури і мистецтв (на прикладі аналізу фортепіанних творів українських композиторів). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 4 / *Київський нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : КНУКіМ, 2001. С. 125 –129.
263. Ревенко Н. Неокласична тенденція в українській фортепіанній музиці як одна з художніх моделей національної культури. *Питання культури Півдня України*. Вип. 2. Миколаїв, 2001. С.171–176.
264. Ревенко Н. Принципи роботи над фортепіанною фактурою в процесі інтерпретації творів сучасних українських композиторів. *Педагогіка і психологія*. № 1-2. 2010. С. 17–21.
265. Ревенко Н. Програмні цикли в українській фортепіанній музиці: нові образно-семантичні аспекти. *Вісник Київського нац. ун-ту культури і мистецтв*. Вип. 5. Серія «Мистецтвознавство». Київ : КНУКіМ, 2001. С. 74–82.
266. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Теорія та історія культури. / *Київський нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : КНУКіМ, 2004. 20 с.
267. Ревенко Н. Український музичний авангард: тенденції розвитку (на прикладі фортепіанних творів). *Вісник КНУКіМ*. Вип. 7. *Серія: Мистецтвознавство* / *Київський нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : КНУКіМ, 2003. С. 101–105.
268. Редя В. Тема «Схід – Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стилєвих синтезів. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : матеріали Всеукр. науково-практ. конф. Ч. 2. Київ, 2007. С. 320–324.

269. Редя В. Феномен синестезії: від психології до музикознавства. *Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Науковий вісник нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського. Київ* : НМАУ. Вип. 72. Київ, 2008.
270. Ржевська М. Категорія національного та процесу самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.*
271. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір. Київ-Івано-Франківськ* : ІМФЕ ім. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.
272. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. *Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків* : ХНУМ, 2009. 16 с.
273. Рудик М. До проблеми трактування варіаційного циклу у творчості українських композиторів («Українські писанки» Лесі Дичко). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно / НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2012. Число 1 (37). С. 65–70.*
274. Рудик М. Типологія чинників циклоутворення у фортепіанних творах Лесі Дичко *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 21-22. Івано-Франківськ, 2015. С.237–240.*
275. Рудик М. Жанрово-стильове моделювання у фортепіанних циклах Л. Дичко: стабільні й варіативні риси : дис. ... канд. мистецтвозн. Івано-Франківськ, 2012. 227 с.
276. Рудик М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст. : прелюдії, мініатюри й цикли інструментальних п'єс. *Мистецтвознавство. Вип. 23. До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С. 150–155.*
277. Рудик М. Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Луари» Л. Дичко. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і*

перспективи професійної підготовки. Ч. III–IV. Івано-Франківськ, 2016. С. 162–167.

278. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки та нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського.* Вип. 9-10. Луцьк, 2012. С. 34.

279. Рудик М. Семантика типових структурних моделей у «Драматичному триптиху» Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету.* Серія : Мистецтвознавство. Вип. 30-31. Ч.2. Івано-Франківськ, 2015. С.156 –161.

280. Рябуха Н. Звуковий образ світу : онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ с. : монографія. Харків : ФОП Бровін О.В., 2016. 336 с.

281. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнар. вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Вип. II (5). Київ, 2015. С. 181–187.

282. Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2015. Вип. 51. Сер. : Мистецтвознавство. С. 26–39.

283. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України.* Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Харків, 2002. С. 163–170.

284. Рябуха Н. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації : навч. посіб. / Харківська державна академія культури. Харків, : Вид-во Бровін О.В., 2010. 258 с.

285. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано ХХ ст.: художньо-акустична концепція інструмента. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2012 р. Харків : ХДАК, 2012. С. 308–309.

286. Савицька Н. Хронос композиторської творчості : монографія. Львів : Споплм, 2008. 230 с.

287. Савчук І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості. *Сучасне мистецтво*. Вип. VIII. Київ : Фенікс, 2012. С. 285–288.
288. Садовенко С. Сутність неофольклоризму в контексті еволюції музичної культури. *Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України* : зб. матер. Всеукр. наук.- практич. конф. Київ, 29-30 вересня 2010 р. Київ : НАКККіМ, 2011. 320 с. С. 190–194.
289. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Луцьк, 2005. 189 с.
290. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.
291. Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*. Вип. 11. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2010. С. 38–45.
292. Самойленко О. Естетико-культурологічні виміри композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Прикарпатського ун-ту ім. Стефаника*. Мистецтвознавство. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 186–189.
293. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. / НМАУ ім. П.І. Чайковського Київ : НМАУ, 2003. 36 с.
294. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Наукова монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
295. Свірідовська Л. Музично-теоретичний підхід до вивчення національної стилістики класиків української фортепіанної музики майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. Івана Франка. Сер. : Педагогічні науки*. Вип. 4 (86). Житомир, 2016. С. 144–148.

296. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2002. 20 с.
297. Севільський Алькасар URL: https://uk.wicipediia.org/wiki/Севільський_Алькасар
298. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». Музична україністика: сучасний вимір. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 94-104.
299. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності хорової опери «Золотослов» Л. Дичко. *Вісник національної муз. акад. України*. Вип. 19. Кн. 3 : *Леся Дичко. Грані творчості*. Київ : НМАУ, 2002. С. 103–108.
300. Серганюк Л. Жанрова та драматургійна семантика образотворчого рівня у творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. Вип. 23. До 10-річчя Ін-ту мистецтв Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С. 140–144.
301. Серганюк Л. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Лесі Дичко : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Інститут мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2004. 233 с.
302. Серганюк Л., Серганюк Ю. Хорова творчість Л. Дичко як оригінальний концепт мистецького новаторства С. 100–124.
303. Седюк І. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. ІІ(9). С. 250–255.
304. Сидоренко Л. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. *Музикознавчий універсум*. Вип. 46. Львів, 2020. С. 105–122.

305. Скірта М. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 37–41.

306. Словник символів / О.І. Потапенко, М.К. Дмитренко, Г.І. Потапенко та ін. Київ : Народознавство, 1997. 156 с.

307. Станкевич М. Історія мистецтва чи художні модуси? *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 23. До 10-річчя Інституту мистецтв Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С. 8–12.

308. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.

309. Степаненко Н. Загальна характеристика сюжетної основи ораторії Л. Дичко «І нарекоша ім'я Києв». *Вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3: *Леся Дичко. Грані творчості*. Київ : НМАУ, 2002. С. 40–65.

310. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Києв»). *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3: *Леся Дичко. Грані творчості*. Київ : НМАУ, 2002. С. 128–135.

311. Степаненко Н. Леся Дичко – явище в українській музиці URL: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Lesya_Dichko.

312. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поезики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 1996. 19 с.

313. Степанченко Г. Третий хор-фест URL: <http://intoclassics.net/news/2009-12-21-12226>. Назва з екрану.

314. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд.

мистецтвозн.: 26.00.01. Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : *КАККиМ*, 2008. 21 с.

315. Стрильчук О. Композиторська поетика Олів'є Мессіана в світлі концептологічного підходу : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2019. 204 с.

316. Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського. № 110. Київ, 2014. С. 7–22.

317. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Вип. 5. Київ, 2019. С. 188–195.

318. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХст. Київ, 2004. С. 22–33.

319. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українському музичному постмодернізмі. *Студії мистецтвознавчі*. Число 2. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 13–19.

320. Тиха О. Музична фреска як феномен сучасного мистецтва С. 77–82

321. Тарапата-Більченко Л. Семантика писанок Лесі Дичко (до 80-річчя від дня народження). *Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. за матеріалами III всеукр. наук. конф., 5–6 грудня 2019 р. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С 118–122.

322. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Муз. Україна, 1972. 160 с.

323. Тимошук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2011. 16 с.

324. Тиха О. Музична фреска: до питання про статус жанрового «імені» *Київське музикознавство*. Вип. 31. Київ, 2010. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2010_31/Tykha.pdf.

325. Ткаченко А. Поетика / поетологія: об'єкт / суб'єкт // Українське мовознавство, Вип.41/1. Київ, 2014. С. 304–311
326. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2019. № 3 (44). С. 56–69.
327. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2 (11). Київ, 2009. С. 213–218.
328. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2003. 156 с.
329. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. Харків : Основа, 2002. 400 с.
330. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
331. Ущипівська О. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : КНУКіМ, 2006. 198 с.
332. Фока М. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу : дис. ... д-ра філол. наук. 10.01.05. Порівняльне літературознавство : 10.01.06. Теорія літератури / Центральноукраїнський держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 544 с.
333. Фока М. Підтекстові смисли в живописі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Вип. 16. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 198–205.
334. Фока М. Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха). *Вісник КНУКіМ*. Вип. 32. Серія «Мистецтвознавство». Київ : КНУКіМ, 2015. С. 107–113.

335. Фрайт О. Типи програмності у фортепіанній творчості В.Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С.35–40.

336. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності у фортепіанній музиці в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвозн., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ, 2000. 17 с.

337. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

338. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці ХХ століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2011. 16 с.

339. Харченко Є. Інтертекстуальність на рівні структурних міжтекстових аналогій у фортепіанних творах українських композиторів 1990-х років. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 105 : *На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.

340. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2001. Вип. 1 (1). С. 129–130.

341. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа*. Київ : «Фенікс», 1992. С. 3–35.

342. Хотюн А. Нові аспекти програмності в сучасній музичній культурі. С. 290–299.

343. Цанк О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах. *Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 12. *Історія музики в минулому і сучасності*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 53–59.

344. Цао Шифунь. Моцартіанство як стильова парадигма фортепіанної творчості ХІХ-ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНАМ, 2014. 14 с.

345. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
346. Цуранова О. Щодо питання мовно-стильових особливостей духовно-музичної творчості Л. Дичко *Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті*. Вип 1. Харків : ХДАДМ, 2015. С. 49–52.
347. Цурканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1998. 16 с.
348. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2007. 20 с.
349. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
350. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. К., 2010. 32 с
351. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект. : дис. ... д-р філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2022. 230 с.
352. Черкашина-Губаренко, М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 18 (1), Київ, 2022. С. 17–25.
353. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2001. 16 с.
354. Черноіваненко А. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. С. 256–268.

355. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одесв : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
356. Чернявська М. Виконавська поетика як віддзеркалення композиторського стилю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 58. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021.
357. Чернявська М. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 44. Харків, 2015. С. 128–140.
358. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : автореф. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2015. 16 с.
359. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2008. 20 с.
360. Чубак А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 16 с.
361. Шамонін О. Інтермедіальний дискурс у творчості Лесі Дичко. *Мистецтвознавство України*. Вип. 19. Київ: НАМУ, 2019. С. 243–249.
362. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2008. 31 с.
363. Шевченківські лауреати. 1962–2001. Енциклопед. довідник. Київ, 2001. С. 138–140.
364. Шегда Л. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц) : автореф.

дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2010. 14 с.

365. Шегда Л. Жанрові константи й специфіка драматургії в кантатах для дітей Л. Дичко *Вісник Прикарпатського університету. Музикознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 224–229.

366. Шейко В. Історія української культури : навч. посіб. / В. М. Шейко, В. Я. Білоцерківський. 4-те вид., стер. Київ : Знання, 2012. 271 с.

367. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 154–177.

368. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

369. Шип С. Теорія художніх стилів: монографія. Суми, 2023. 138 с.

370. Школяренко С. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2017. 19 с.

371. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : ДАКККіМ, 2007. 276 с.

372. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального стилю хорової творчості Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел у фактурі кантати «Чотири пори року»). *Вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 19. Кн. 3 : *Леся Дичко. Грані творчості*. Київ, 2002. С. 64–73.

373. Щелканова С. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. ... д-ра філософії ; 025 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2022. 250 с.

374. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2012. 229 с.

375. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових та інструментальних «Фресках» Л. Дичко [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art23.ht>.

376. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Вип. 2. Київ, 2002. С. 86–91.

377. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантика Мистецтвознавства України. Вип. 8. Київ : Акакадемія мистецтв України., 2007. С. 127–137.

378. Ює Цюнь. Сучасна композиторська поетика в пошуку нової предметності музичної мови: поза- і постакадемічна тенденції Музичне мистецтво і культура. Вип. 35. Книга 2. Одеса, 2022. С. 135 –142

379. «Я мрію об'єднати всі українські хори» URL: <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/lesya-dychko-ya-mechtauu-obedinit-vse-ukrainskie-hory-mira>. Назва з екрану.

380. Ян Цзін. Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малого) *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXXVI (36). Харків, 2024. С. 158–172.

381. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. №2. С. 40–48.

382. Ярмо М. Українська народнопісенна традиція як концентрація ментальних утворень (епістемологічний аналіз). *Народна творчість та етнографія*. № 6. Київ, 2010. С. 83–88.

383. Яцук Н. Українська ментальність як феномен етногенетичного та соціокультурного буття народу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Соціальна філософія та філософія історії / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 2003. 16 с.

384. Яхуан Сюн. Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 69. Харків : ХНУМ, 2023, С. 87–103.

385. Adorno T. W. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. 224 p.

386. Aleksandrova O.A., & Krasnoshchek K.Y. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9. No. 4. 2020. P. 376–386.

387. Burmeister J. *Musical poetics*. Translated, with introduction and notes, by Benito V. Rivera // *Music theory translation series*. New Haven: Yale University Press, 1993.

388. Burmeister J. *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autoschédiastikè (1601)*. Introduction, texte latin et traduction française en regard, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil. Wavre: Mardaga, 2007

389. Blankenburg W., Gottwald C. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. N.Y.; L., 2001.

390. Culler Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1997. 149 p.

391. Dahlhaus C. *Musikästhetik*. Köln : Musikverlag Hans Gerig, 1976. 152 p.

392. Dahlhaus C. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley : University of California Press, 1989. 417 p.

393. Eggebrecht H. *Terminologie der musikalischen Komposition*. Wiesbaden: Steiner, 1996.

394. Fuchs B. Exotic nation : maurophilia and the construction of early modern Spain. Philadelphia, PA: PENN, 2011. 200 p.

395. Gage J. *Color and Meaning: Art, Sciences, and Symbolism*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1999. 320 p.
396. Hamrick D. *Cadential syntax and mode in the sixteenth century motet, a theory of composition process and structure from Gallus Dressler's Praecepta musicae poeticae*. Ph.D. dissertation. University of North Texas, 1996.
397. Hepokoski J. *Program music. Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. Edited by Stephen Downs. New York, 2014. P. 62–83.
398. Kravchenko A. *Historiography of research of Ukrainian chamber art: chronological, problematic and methodological aspects of classification*. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management: quarterly journal*. 2017. № 4. C. 172–177.
399. Kregor J. *Program music*, Cambridge . University Press, 2015. 370 p
400. Kristeva J. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. P.: Éditions du Seuil, 1974. 648 p.
401. Lyotard J. F. *The Postmodern Conditions : A Keport on Knowledge*. The University Of Minnesota Press, 1984. 144 p.
402. Lissa Z. *O tzw. rozumieniu muzyki. Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Krakow, 1975. S. 26–52.
403. Loesch H. von. *Musica – Musica practica – Musica poetica // Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 8/1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 99–264.
404. Loshkov A. Yu. *The texture of piano works as an embodiment of Lesia Dychko's individual compositional style*. *European Journal of Arts : scientific journal*. Vienna, Austria, 2020. № 2. PP. 65–71.
405. Lipka K. *Ilustracyjność a programowość w muzyce*. *Sztuka i Filozofia*. 1997. № 14. S. 101–111.
406. Luther W.M. *Gallus Dressler: ein Beitrag zur Geschichte des Schulkantorats im 16. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 1945.
407. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*; ed. By Irène Deliégeand Geraint A. Wiggins. Psychology Press, 2006. 427 p.

408. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
409. McCalla J. *Twentieth-Century Chamber Music*. London, by Routledge, 2003. 289 p.
410. Meyer L. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. London : The University of Chicago Press, 1996. 376 p.
411. Polska I. I. The phenomenon of chamberness and its incarnation in the chamber music and chamber ensemble: genre-ontological and semantic aspects. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 2021. Pp. 565–579.
412. Stravinsky I. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press, 1970. 160 p.
413. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes / Ed. by S. Sadie. London, 1972–1980.
414. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* by Roland Greene and Stephen Cushman Publisher : Princeton University Press. 2012. 1680 p.
415. Frajt O. Maniera poetycka Aleksandra Olesia w interpretacji Stanisława Ludkiewicza (na przykładzie pieśni solowych). *Musica Galiciana*. T. XI. Rzeszów, 2008. S. 62–70.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Лошков А. Ю. Творчість Л. Дичко у контексті стильових процесів розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2019. № 6. С. 40 – 46. DOI 10.33625/2409-2347-2019-6-40-46

2. Лошков А. Ю. Фортепіанна музика в системі індивідуального композиторського стилю Л. Дичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 49–52. DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-49-52

3. Лошков А. Ю. Фрески для фортепіано «Замки Луари» як репрезентація художнього мислення Лесі Дичко // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 18 (1). С. 50–64. DOI 10.33287/222017

4. Коновалова І.Ю., Лошков А.Ю. Контексти концептуалізації поняття «поетика» в дискурсі сучасної музикології // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. № 86. Том 2, 2025. С. 38–44. DOI 10.24919/2308-4863/86-2-6

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Loshkov A. Yu. The texture of piano works as an embodiment of Lesia Dychko's individual compositional style // European Journal of Arts : scientific journal. № 2. Vienna, Austria, 2020. Pp. 65–71.

6. Лошков А. Ю. Поетика фортепіанної творчості Л. Дичко // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2017 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 86–87.

7. Лошков А. Ю. Мистецьке втілення ідей «неофольклоризму» в сучасній українській музиці // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 черв. 2017 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : «Друкарня Мадрид», 2017. С. 163–165.

8. Лошков А. Ю. Новаторство художнього мислення Лесі Дичко // Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі : матеріали III-ї міжнар. наук.-практ. конф., 18–20 квіт. 2017 р., ХНТУ. Херсон : ФОП Грінь Д. С., 2017. С. 85–86.

9. Лошков А. Ю. Фактурна репрезентація стилю фортепіанної творчості Л. Дичко // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 123–124.

10. Лошков А. Ю. Фольклор у композиторській творчості Лесі Дичко // Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали наук.-практ. конф., 21–22 червн. 2019 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 17–176.

11. Лошков А. Ю. Фортепіанна творчість у системі художнього мислення Л. Дичко // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 346.

12. Лошков А.Ю. Фортепіанна музика Лесі Дичко в аспекті виконавської інтерпретації // «Ювілейна палітра 2019 (до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів)» : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2019 р. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С.Макаренка, Навч.-наук. ін-т культури і мистецтв. Суми : СДПУ, 2019. С. 104–106.

13. Лошков А.Ю. Мистецькі обрії творчості Лесі Дичко // Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого) : тези III наук.-практ. конф., 16 квіт. 2020 р. Харків : Право, 2020. С. 112–113.

14. Лошков А.Ю. Фортепіанні твори Лесі Дичко в проблемному полі виконавської інтерпретації // Культура та інформаційне суспільство XXI ст.» : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 60–62.

15. Лошков А. Ю. Композиторська реконструкція етнотрадиційного мелосу в творчості Лесі Дичко // Традиційна культура в умовах глобалізації : нові виклики та світові тренди : матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю,

18–19 верес. 2020 р. / Харків. обл. держ. метод. центр культури і мистецтва. Харків : Друкарня Мадрид, 2020. С. 137.

16. Лошков А. Ю. Втілення принципів творчого мислення у фортепіанній музиці Л. Дичко // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 115.

17. Лошков А. Ю. Художньо-смісловий потенціал фортепіанних творів Лесі Дичко // *Modern challenges to science and practice : II Міжнар. наук.-практ. конф. 24–26 січня 2022 / Варна, Болгарія. Варна, 2022.* С. 69–70.

18. Лошков А. Ю. Утілення ознак національного в музичній творчості Лесі Дичко // *Actual problems of practice and science and methods of their solution : IV International Scientific and Practical Conference, January 31 – February 02, 2022 / Milan, Italy. Milan, 2022.* Pp. 74–75.

19. Лошков А. Ю. Жанрово-естетичні константи фортепіанної творчості Лесі Дичко // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 87–88.

20. Лошков А. Ю. Фортепіанний цикл «Алькасар... дзвони Арагона» як утілення авторської поетики Л. В. Дичко // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. 17–18 листоп. 2022 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 343–345.

21. Лошков А. Ю. Фортепіанний простір творчості Лесі Дичко // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2-х ч. Ч. 1.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. С. 348–350.

22. Лошков А. Ю. Феномен орнаментальності в музичному мистецтві // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р. У 2-х ч. Ч. 1.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2024. С. 221–222.

ДОДАТОК Б

Фрески для фортепіано «Замки Луари»: досвід фактурно-стильового аналізу

Усвідослення поетики творів для фортепіано Лесі Дичко, а також її опусів за участю цього інструмента, детермінує звернення до індивідуальних проявів авторської свідомості композиторки, сконцентрованих у засобах музичного письма, фактурній площині. Мета підрозділу полягає у розкритті особливостей фортепіанної фактури Лесі Дичко як важливого стилеутворюючого чинника й утілення особливостей художнього мислення на матеріалі фресок для фортепіано «Замки Луари».

Фактурний аспект вивчення фортепіанної творчості, що є найвагомим в аналізі музичного доробку загалом, посідає особливу роль в контексті композиторської творчості та виконавства. Засобами фактури твору музикант-творець моделює світ, створює музично-образну тканину в системі мистецтва – специфічній вторинній реальності. Звернення до взірців фортепіанної творчості Л. Дичко в ракурсі осмислення їх мовної семантики, принципів фактурної організації – вагомої складової та яскравого свідчення авторського стилю мисткині – набуває суттєвої значущості. Аналітика музичного тексту надає можливості розкрити особливості внутрішнього духовного світу мисткині, виявити новаторські риси її мислення й глибоко усвідомити ціннісні константи творчості як художнього аналога її особистості та вираження індивідуальної свідомості.

Питання фактури творів Л. Дичко пропонується розглянути на прикладі фресок для фортепіано «Замки Луари» (1994), який фокусує значеннєві риси композиторської творчості української авторки.

Вибір фортепіанних фресок «Замки Луари» в якості аналітичного матеріалу детермінований декількома чинниками. З одного боку, він зумовлений своєрідністю концепції твору, інспірованого зразками архітектурними мистецтва, й необхідністю усвідомлення характеру

мовностильового втілення візуально-асоціативної програмності. З іншого – прагненням висвітлити специфіку фактурної організації цього опусу та її роль для досягнення художньої цілісності у фортепіанних циклах мисткині загалом.

Монументальний цикл Фрески для фортепіано «Замки Луари» (1994) – один з найяскравіших взірців сучасної фортепіанної літератури, який базується на інтеграції інтонаційно-музичного та візуально-образного художніх планів, охоплює різні засоби типізації образного змісту та втілює ідею міжвидового мистецького діалогу в системі «музика – архітектура». У цьому сенсі «Замки Луари» продовжують магістральну лінію творчості Л. Дичко, започатковану у 1980-ті роки фортепіанним циклом під назвою «Враження» (1983), написаним під впливом знайомства з архітектурно-художніми витворами східних країн – Бірми, Таїланду, Єгипту, Індії та Японії [3].

Смисловим вектором фортепіанних «Замків» Л. Дичко стає усвідомлення культурної цінності та актуальності художньої спадщини, порозуміння духовної сутності досвіду минулого, розглянутого крізь призму сучасності з метою підкреслення безперервності зв'язку часів та збереження традицій.

Твір будується на засадах сюїтної циклічності та єднає п'ять контрастних, п'єс («Анжерський замок», «Замок Шенонсо», «Замок Вілландрі», «Замок Енелле-Вьей», «Замок Шамбор»), поєднаних прагненням створити музичний образ славнозвісних архітектурних шедеврів Луари – провінції Франції. Ці історичні пам'ятки вважаються національними духовними символами цієї країни, уособленням її ментальної сутності та складають ціннісну основу європейської художньої культури.

Орієнтація у музичному творі на загальнозначущі й «персоніфіковані» архітектурні першоджерела дозволяє авторці інтерпретувати їх, як в образно-інтонаційному плані, так і у широкому культурологічному аспекті, в якості артефактів й документальних свідчень певної історичної доби. В результаті, на образно-інтонаційному і жанровому рівні, архітектоніки, в циклі віддзеркалюється діалогічна скерованість мислення авторки, зверненого до віддалених у часі епох і художніх традицій. Зазначений «універсалізм

мистецьких та історичних реалій виводить авторку на рівень наднаціональної культурологічної концепції» [277, с.222].

Художня своєрідність фортепіанного циклу полягає вже у самій його тематиці й образності, що не є, за думкою М. Рудик [277, с. 164], типовою для українського інструментального мистецтва. Вона віддзеркалена в образній асоціативності та у формуванні інтегративної мистецької концепції, яка зумовлена прагненням композиторки за «зримими асоціаціями... проникнути у сфери світосприйняття й ментальності іншого народу» [277, с. 222].

Інтонаційно-художнє втілення монументально-архітектурних образів у циклі «Замки Луари» зумовлено загальною концепцією циклічного твору та його будовою.

Композиційну цілісність взірця поетики фортепіанної творчості на «французьку тематику» забезпечує звернення до жанру фрески, запозиченого з живописної царини. Цей жанр, що постає специфічним кодом творчості Лесі Дичко і набуває парадигмальних ознак, логічно єднає твір, підкреслює його інтегративну художню концепцію. Обраний композиторкою в якості семантичного підґрунтя твору, жанр фрески підкреслює масштабність художньої концепції.

Основою циклізації фортепіанних фресок Л. Дичко обрано сюїтний принцип, що базується на драматургії образно-емоційних, жанрово-семантичних, тональних, метроритмічних, фактурних і мовно-виражальних контрастів між частинами. Кожна фортепіанна фреска-частина фреска Лесі Дичко – музична картина, сповнена графіки, інтонаційної візуалізації ладогармонічної колористики, фонічних ефектів та кравих архітектурно-просторових асоціацій і є репрезентацією утілення музично-візуальної мистецької синергії.

Презентація різнохарактерних образів у різних частинах, «розташованих за принципом накопичення вражень, забезпечують різноплановість та багатогранність циклу» [277, с. 163].

Композиторська інтерпретація мистецьких вражень здійснюється через інтонаційне узагальнення уявленої у свідомості та музично реконструйованої архітектурної образності, різноманітних візуально-художніх планів, фасадів, окремих рельєфів і фрагментів конструкцій вищезгаданих будівель. Чутке й емоційно насичене сприйняття архітектурних шедеврів, увага до окремих елементів в процесі їх візуального споглядання, віддзеркалені у деталізованій музичній тканині.

Програмні образні асоціації втілюються у фортепіанному тексті п'єс циклу у вигляді візуально-графічних музичних структур (варіантних мелодико-гармонічних й мелодико-ритмічних сегментів і фігуративно-орнаментальних утворень, сповнених колористики). Асоціативний ряд підкреслюється віртуозними хроматичними пасажами, протиспрямованими стрибковоподібними рухами, застосуванням низки характерних фактурно-виконавських піаністичних прийомів (*tremolo*, *martelato*, *glissando*, мелізматика).

В музичній інтерпретації архітектурних першоджерел акцентовано увагу мисткині на цілісності враження від статички зримих образів й відтворено принцип споглядальності нерухомої краси і величі. Виходячи із «процесуальності сприйняття цілісності» архітектурних будівель та їх елементів, «образ кожної частини не еволюціонує, а розгортається» [11:165] на засадах варіантності й поліфонічної техніки. Змінність образів й оновлення тематичного матеріалу супроводжується появою нових фактурних планів, типів викладу, що асоціюються з певним архітектурним витвором.

Суттєву роль у відтворенні інтонаційних образів «Замків» є застосування різнобарв'я піаністичних виражально-виконавських засобів (різноспрямованих пасажів, октавно-акордової техніки, загальних форм руху), колористичних прийомів, вишуканої орнаментальності, просторово-регістрової й темброво-фонічної якості, що в кульмінаційних зонах сягає оркестрової якості.

Перша п'єса циклу – «Анжерський замок» – посідає особливу роль в композиційно-драматургічній організації циклу: є своєрідним прологом і фокусом інтонаційної концепції твору. В цьому номері Л. Дичко не лише музично

«вимальовує» й оспівує величність споруди, збудованої за часів правління Людовика IX Святого, але й прагне інтонаційно відтворити образ Середньовіччя, реконструювати духовну атмосферу часу й картину його життя.

Інтонаційно-ритмічним стрижнем даної частини та образно-семантичним підґрунтям циклу в цілому слугує серійна тема з жанровими ознаками хоралу, викладена в нижньому регістрі (партії лівої руки) у розмірі 4/2 крупними тривалостями. Презентована у незмінній октавно-акордовій фактурі в усіх варіаціях, ця аскетична за характером тема в художній структурі першої частини розгортається у повільному темпі (*largo*) й підкреслено плавному поступовому русі мелосу (в амбітусі квінти). Вихідний музичний образ відтворює враження візуальної суворості мистецького прототипу – старовинного замку, оплоту лицарства, підкреслює неприступність його високих стін, строгість і лаконізм архітектурних форм. Опора мелосу на досконалі консонанси (унісонно-октавні, квартово-квінтові нашарування), підкреслена графічність хорального викладу, метричні закономірності, а також «вбудованість» початкової теми в асиметричний дев'ятитактовий період виявляють інтонаційно-семантичні зв'язки з музикою Середньовіччя.

Л. Дичко застосовує у фортепіанній п'єсі «Анжерський замок» принцип остинатно-варіантного проростання інтонаційно-семантичного першоджерела, контрапунктичну техніку, звертається до засобів темброво-регістрової колористики фортепіано й прийомів фактурно-динамічного крещендо. Характерною ознакою музичної тканини твору є використання гетерофонної фактури з характерним стрічковим рухом ліній-голосів (з октавно-квінтовим дублюванням), що викликає художні аналогії з раннім багатоголоссям й сприяє утворенню діалогу з музикою хронологічно віддаленою історичної доби. При цьому, звернення до сонористичних колористичних нашарувань під час викладення окремих багатоголосних епізодів зберігає відбучаття присутності в інтонаційному просторі твору звученнєвої сучасності.

В семи варіаціях теми першої частини на основі жанрового (хорал, танок), варіаційного, тонального й контрапунктичного розвитку, сполучення поліфонічної

варіантності і техніки *basso ostinato*, застосування фортепіанної засобів поетизації першоджерела поступово розкривається багатогранний інтонаційний образ середньовічної Франції. Значною мірою цьому сприяють зміни висотно-регістрових планів фортепіанної звучності, залучення колористичного забарвлення й динамічного збагачення початкової інтонаційної й ритмо-фактурної моделі. Дублювання фраз у різних регістрових вимірах на значній відстані утворює в цьому номері особливий просторово-фонічний ефект.

Друга частина циклу – «Замок Шенонсо» (*largo grazioso*) – уособлює витвір архітектурного мистецтва доби Відродження, який отримав назву «дамський замок». Інтонаційний портрет цієї вишуканої «жіночої» споруди, пов'язаної з іменами відомих історичних персон (Катрін Бріссоне, Діани де Пуатьє, Катерини Медичі), утворює танкова стихія з жанровими ознаками менуету. Створенню враження динамічного й водночас граціозного танцю сприяють підкреслена мінливість й розмаїття індивідуалізованих типів викладу, гра метрики, артикуляційно-штрихової палітри (сполучення прийомів *marcato*, *staccato*, *legato*) та застосування фактурно-піаністичних прийомів (хвилеподібних арпеджіо, октавної техніки) та гнучкого фразування.

Варіантний тип розвитку, притаманний циклові загалом, дістає в цій частині особливої індивідуалізації. В процесі розвитку тема збагачується новими звукоелементами, фактурно нарощується (шляхом дублювань) та розкриває нові несподівані грані вихідного образу. Важливим засобом побудови цілісності цього номеру стає контрастна динаміка, що сприяє посиленню драматургічних елементів.

«Замок Вілландрі» – третя частина фортепіанного циклу Л. Дичко – утворює семантичний центр твору (*a cantabile*). За авторською ремаркою Л. Дичко, наданою у фортепіанній збірці, цей замок «...з його чаклунськими «садами садів», нагадує всесвітньо відому італійську віллу д'Есте» [5].

Тема крайніх частин цієї частини, написаної у розширеній тональності H-dur, й розгорнутої у складній тричастинній формі з контрастним середнім розділом, пронизана ліричними вокальними інтонаціями й асоціюється з наспівами

трубадурів. Про це свідчить загальний ліричний настрій та негучна, приглушена динаміка. Інтонційний образ першого розділу п'єси (кантиленна мелодія у шестидольному метрі з характерною інтонацією висхідної квінтовою) отримує лінійно-поліфонічний розвиток, який здійснюється від одноголосного сольного заспіву з поступовим «включенням» горизонтальних фактурних ліній, до розвинутої імітаційно-підголоскової діалогічності, сягаючи багатоголосної тканини quasi-оркестрового типу. В процесі розгортання мелосу формується складне контрапунктичне полотно з розвинутим мелодійно-підголосковим рухом голосів, що суттєво динамізується у середньому епізоді першого розділу, побудованого на провідній образно-інтонаційній основі циклу. Авторка оновлює метрику (9/8) та акордову фактуру теми першоджерела й насичує вихідний образ сполученням контрапунктичного й гетерофонного типів викладів (з властивим паралельним рухом). Октавно-терцієве дублювання фраз у різних регістрових вимірах на значній відстані утворює в цьому номері особливий просторово-фонічний ефект.

Масштабний середній розділ (*Sostenuto gratioso*) п'єси «Замок Вілландрі» сповнений образних контрастів, змінності типів викладу і метрики, пронизаний кластерно-сонорними нашаруваннями. Жанровим підґрунтям початкової теми даного розділу, вирішеного у *Gis-dur*, слугує граціозний шестидольний танок з характерними ритмом, штриховою палітрою. Інтонційною основою даного образу постає ритмічно переосмислена й переакцентована тема початкового розділу, що звучить на квінтовому (бурдонному) органному пункті у колористичному «оточенні» секундово-квартових нашарувань й підголоскових включень. В процесі розвитку тематичного матеріалу авторка застосовує імпульсивні хроматичні пасажі, великі октавно-інтервальні стрибки і стрімкі акордові рухи у швидкому темпі. Особливе значення у третій частині твору набуває акордово-фігураційний тип фактури, що наряду з іншими типами викладу (октавно-акордовим, поліфонічним) відіграє значну роль у п'єсах циклу «Замки Луари» загалом.

Наступна, четверта частина твору – «Замок Ене-ле-Вьей» – є зразком атональної організації, звернення до кластерно-сонорного звукопису, зумовленого прагненням передати атмосферу містичної загадковості, утілити

образ таємничого замку «з суворими кріпосними бастіонами і ніжним садом, що відображає дух поетичної Турені» [4:2].

Утворенню загадкової атмосфери вже напочатку цієї тричастинної п'єси (*grave misterioso*, сповненої змінністю звукозображальних колористичних прийомів, сприяє інтонаційна нестійкість й ламаність лінії мелосу, викладеного у «розрідженій» фактурі окремими звуками-тонами, розташованими на широкій відстані один від одного (у крайніх регістрах) в динаміці *pp*. Посиленню ефекту містичності надає також метрична мінливість (4/4, 8/4, 12/16, 5/8, 10/4) й постійна, майже у кожному такті, зміна темпів (з авторським позначенням *Grave misterioso, Vivace, Andante, Allegretto*).

Фактура крайніх розділів п'єси заснована на коротких та дискретних звукоелементах, специфічну якість котрих маркують ритм, динаміка. Особливу роль відіграють структурні зв'язки звукосполучень між собою, зокрема здійснені через окремі інтонації, нетривалі пасажі, арпеджіо, лаконічні фрази, підкреслені артикуляційними прийомами, регістровими контрастами.

Інтонаційним стрижнем частини слугує коротка гостро дисонантна серія з п'яти звуків (*d, es, e, f, fis*), що утворює хроматичну послідовність, елементи якої виконуються почергово на широкій відстані один від одного (у крайніх регістрах фортепіано), утворюючи сполучення малих нон і великих септим. Фрагментарність викладу, практична відсутність розгорнутих мелодичних побудов у загальній логіці інтонаційного розгортання, фактурна повторність коротких побудов початкового частини, компенсується у другому розділі фігураційним рухом, посилення семантичної ролі сонорних нашарувань.

Бурхливий характер розвитку у середньому розділі цієї частини, утвореній на дисонантній інтонаційній основі, відбувається на основі змінності стрибковоподібного мелодійно ламаного, фігураційного руху, розмаїття, токатної техніки, посиленних гострою триольною пульсацією. Утворенню просторових ефектів, візуальних асоціацій сприяють застосування контрастних фактурних планів, прийому остинато, стрімких хроматичних пасажів у низхідному рісі з виокремленням окремих звуків. Значну роль у розвитку матеріалу набувають

складні кластерні сполучення (цц. 6-11), які стають ознаками вертикалізації заданої серії як вихідної інтонаційної структури.

Монументальність фрескового стиля, анонсованого композиторкою в жанровій назві твору, віддзеркалює звернення в цій п'єсі до трирядового викладу музичного тексту (цц. 12-20; 54-63). Такий фактурний прийом сприяє динамізації образності й створенню його просторової концепції.

Фінальна частина фресок для фортепіано – «Замок Шамбор» – образ архітектурної споруди, що вважається своєрідною емблемою Франції. Ця частина слугує образно-інтонаційним контрастом попередній і має підкреслено ліричний і наспівний характер. Загальний світлий настрій підсилює звернення до тональної сфери D-dur, що набуває у творах Л. Дичко особливу семантику. Вокальну природу неквапливо розгорнутого мелосу фінальної частини підкреслює авторська ремарка (*Moderato cantabile*).

Трактована у тричастинній формі, п'ята п'єса циклу є зразком фактурної багатоманітності, сполучення поліфонічного та акордово-гармонічного типів викладу. Вона утілює типовий для композиційно-драматургічної організації цілого принцип фактурного крещендо зі збільшенням інтонаційного простору та об'єму фортепіанного звучання, що сприяє відчуттю оркестральності.

Перший розділ побудований на темі широкого дихання, з майже вокальним фразуванням двотактових побудов, виокремлених цезурами, й доповнених характерним секундовими затриманнями та ферматами у кадансових зонах. Варіантна змінність інтонаційної основи підкреслюється рухливим поліфонічним викладом з підголосковими елементами, що набувають значення колористичного фону. Почергове проведення теми у верхньому (mp) і нижньому (pp) голосах супроводжується фактурним дублюванням наспіву.

Середній розділ (*geroico*) – ремінісценція провідної теми циклу у фонічно збагаченій версії: масивний акордовий комплекс викладається паралельними октавно-акордовими комплексами й тризвуковими нашаруваннями у висхідному напрямі та в інверсійному русі. Апофеозом звукового піднесення основного образу п'ятої частини стає динамізована реприза, в якій фактурно

оновлена тема проводиться двічі й сягає в кульмінаційній зоні розвитку (*ff*) насиченого звучання, підкресленого октавно-акордовою вертикаллю. З метою посилення колористичної ролі та візуального враження, авторка насичує акордову вертикаль повнозвучними (шести- та семизвучними) конструкціями, розширює гармонічний комплекс нонакордами, кластерами, октавно-квінтовими сполученнями, що є наслідком кристалізації натуральних і пентатонних звукорядів. Використанням у п'єсі складного інтонаційного комплексу та змінної метрики (9/4, 12/4, 10/4, 12/4, 8/4, 6/4) надає відчуття свободи звуковому висловлюванню та імпровізаційності викладу думки.

Конструювання форми і фактури фортепіанних фресок Л. Дичко має особливий характер та відбувається завдяки техніці варіантно-варіаційного розгортання первинно заданого, єдиного й загального образно-тематичного комплексу на серійній основі, що утримується протягом усього циклу, набуваючи нового колористичного забарвлення й темброво-регістрового наповнення.

Важливу роль у створенні музичної цілісності фортепіанного твору відіграє фактурно-гармонічний комплекс, що значно посилює асоціативні зв'язки та просторові ефекти, стає чинником конкретизації художньої образності.

Фактура фортепіанних фресок Л. Дичко загалом уособлює віртуозно-концертний піаністичний стиль, в якому сполучаються моторність і динаміка з пластичністю і рельєфністю розгортання образності в процесі викладу музичної думки. Навіть візуально прозора фортепіанна фактура іноді набуває мелодійної насиченості за рахунок використання невеликих контрапунктуючих ліній.

В циклі «Замки Луари» презентовані різні музичні склади і типи фактури: монодійна, гетерофонна, поліфонічна гармонічна (хоральна, октавно-акордова та гомофонно-гармонічна) та їх мікстові варіанти. Використання фактурних засобів в кожному номері циклу зумовлене смисловим контекстом та образно-виражальним художнім завданням.

Ознаки монодійної, монодійно-гармонічної та гетерофонної фактури зустрічаються на початку твору (№№ 1, 2) та у фінальній частині. Поліфонічна фактура застосовується переважно в масштабних п'єсах циклу «Замки Луари» (№№ 3, 5) та подекуди синтезується з гармонічним викладом, вимагаючи активізації музично-слухових уявлень, диференційованого звуковідчуття.

У створенні візуально-просторових (мистецько-архітектурних) асоціацій у фортепіанному циклі Л. Дичко вирішальну роль відіграє фактурна варіантність, багатоплощинність і насиченість викладу авторського тексту. Суттєве значення набуває застосування розширеного звукового діапазону у викладі тематизму з використанням усіх регістрових ресурсів інструменту (зокрема специфіки крайніх регістрів) та посиленням ролі темброво-фонічних чинників. Утворення особливих фонічних ефектів з практикою дублювання фраз на значній регістровій відстані відзначається в № 3 («Замок Вілландрі»). Тяжіння до широкого діапазону звучання, охопленню усього звукового поля інструмента спостерігається майже в усіх номерах циклу.

Особливе значення в п'єсах циклу «Замки Луари» набувають октавно-акордовий (№ 2 «Замок Шенонсо») і фігураційний тип фактури (від лат. *figurare* – надавати вигляд чи форму, створювати, робити), що єднає декілька різновидів: акордово-фігураційний (на гармонічній основі, № 3 «Замок Вілландрі»), а також мелодико-фігураційний, які використані у численних варіантах і мікстових комбінаціях. Фігураційний тип фактури є головним виражальним засобом в №№ 1 (четверта варіація), 3 та 4 циклу «Замки Луари».

Основою гармоніко-фігураційного руху, застосованого Л. Дичко у п'єсах «Анжерський замок» та «Замок Вілландрі», є дисонантні сполучення, побудовані на тритонових, секундово-квартових інтонаціях та інших більш складних утвореннях та індивідуалізованих послідовностях, відповідних звуковій естетиці музики ХХ ст.

Значну драматургічну активність забезпечує використання у циклі гетерофонних утворень кварто- та октавно-квінтового типу (хорал № 1 «Анжерський замок»; цц. 21-23 № 2 «Замок Шенонсо»), акордики з побічними

тонами (шоста варіація № 1, реприза № 3 – «Замок Вілландрі»), сонорних нашарувань і кластерів (№ 1; цт. 6-11 № 4 – «Замок Ене-ле-Вьей»), що стають типовими у фіналах, сприяючи виразному наповненому звучанню.

Специфічною ознакою фактурного збагачення образів циклу та віддзеркаленням монументальності фрескового стилю твору, анонсованого композиторкою в жанровій назві твору, стає застосування принципів розшарованості фактури, звернення композиторки в окремих епізодах до багатослойного викладу та трирядкової або чотирирядкової фіксації тексту (№ 1 «Анжерський замок» – варіації VI та VII; № 4 «Замок Ене-ле-Вьей» – цт. 12-20, 54-63). Такий фактурний прийом сприяє динамізації образності й створенню його просторової концепції.

У процесі розвитку музичної образності, авторка застосовує розмаїття прийомів звукопису, властивих сучасному фортепіанному стилю, звертається до різноманітних типів викладу (октавно-акордового, поліфонічного, гетерофонного) і ладогармонічних лексем.

Застосування у фресковому творі широкої амплітуди можливостей динамічної драматургії і піаністичних виконавсько-артикуляційних засобів засвідчує апелювання Л. Дичко до досвіду романтичної та постромантичної фортепіанної традицій. Відчуття тембральної специфіки інструмента, трактованого в аспекті оркестральності звучання, з досягнення об'ємної звукової якості (з майже відтворення *tutti*) є наслідком віддзеркалення насамперед листівських традицій у розкритті фортепіанних барв.

Утворення насиченої музично-колеристичної палітри та прагнення акустичного наближення фортепіанного звучання до оркестрового детерміновані концептуальною скерованістю твору на різнобарвне й різноманітне музичне розкриття візуально-архітектурних асоціацій. Здійсненню цього творчого завдання сприяє залучення композиторкою значної кількості фігуративно-орнаментальних формул (мелізматика), створення багатошарової фактури (з регістрово-просторовою поляризацією складових фортепіанної партії).

Quasi-оркестровий характер звучання спостерігається в окремих фрагментах твору, в яких композиторка використовує інтервальні подвоєння і октавні дублювання у процесі тематичного розвитку, вдається до охоплення усіх фактурних пластів та їх диференціації (зі значним регістровим розгалуженням, що асоціюються з *divisi* інструментальних ліній-голосів).

Значною мірою оркестральність мислення Л. Дичко у фактурі багаточастинного фортепіанного опусу виявляється через застосування розвиненої контрапунктичної техніки, прийомів імітаційної та підголоскової поліфонії, що в процесі музичного розвитку набуває комунікативної діалогічності та отримує значення вишуканого колористичного фону.

Підсумовуючи аналітичний нарис щодо розкриття фактурної організації фортепіанного циклу Л. Дичко, ми дійшли наступних висновків.

Фрески для фортепіано «Замки Луари» Л. Дичко – інтонаційно семантична художня цілісність інтегративного типу, утворена на основі мистецьких асоціацій та візуально-просторових вражень, що розкриває новітні грані композиторської інтерпретації архітектурних образів.

Даний опус презентує сучасний тип інструментального (фортепіанного) мислення та використання модернізованої фортепіанної фактури і комплексу виконавсько-піаністичних засобів. «Замки Луари» Л. Дичко демонструють новий рівень втілення концептів циклічності і програмності та приклад розгорнутої музичної композиції, котра базується за логікою варіантно-поліфонічного та варіаційного розгортання, мелодико-гармонічних зв'язків та тематичних ремінісценцій.

Риси фортепіанного стилю мислення Л. Дичко, розглянуті на основі дослідження особливостей фактурної організації циклу фресок, уможлиблюють, з одного боку, розглядати музичну тканину твору в аспекті репрезентації семантичного збагачення класико-романтичних і постромантичних традицій концертного піанізму, з іншого – засвідчують новаторські прояви й належність опусу до простору музичного мистецтва кінця ХХ – поч. ХХІ ст., що характеризується кардинальними змінами в царині

музичної мови, фактурного вирвішення і специфіки жанрово-стильового мислення.

Аналіз фактурного комплексу циклу «Замки Луари» Л. Дичко дозволяє стверджувати, що репрезентацією принципів сучасного стилю мислення у фортепіанній царині творчості Лесі Дичко є ускладнення музичної лексики кластерно-сонорними комплексами, посилення фонічної функції фактури, що є наслідком збільшення ролі колористичного начала в музиці, концентрації особливої уваги до ознак тембральності, охоплення усього звукового простору інструменту й застосування техніки висотно-регістрових зміщень та дублювань. Авторка апелює до різних типів фактурної організації та зберігає баланс між ущільненим та розрідженим звучанням інструмента, вертикаллю та горизонталлю.

Ознаками фактурного комплексу фресок «Замки Луари» Л. Дичко, які постають атрибутивними чинниками її фортепіанного стилю, та ознаками поетики є:

- 1) опора на серійний та сонорний принципи звукоорганізації;
- 2) поліфункційність та поліладовість як основа утворення звуковисотного простору, розширення ладогармонічного комплексу застосуванням пентатонічних та цілотнонових звукорядів;
- 3) ускладнення вертикалі кварто-квінтовими структурами, поліакордовими співзвуччями, залученням кластерно-сонорних нашарувань, що виконують колористичну роль та підсилюють просторово-фонічний ефект у втіленні монументальних архітектурних образів;
- 4) репрезентація розмаїття типів фактурного викладу з опорою на гетерофонну, поліфонічну, акордово-гармонічну, а також варіативно-фігураційну й поліпластову організацію художньої тканини (з наочним використанням трьохрядової фіксації музичного тексту);
- 5) застосування низки специфічних засобів художньої виразності (зі сполученням сонорики, темпоритмики, звуковисотності, тембральності, а також агогіки, динаміки та артикуляції);

б) залучення низки фортепіанно-виконавських засобів (широке регістрове охоплення клавіатури інструмента, переваження елементів октавно-акордової техніки, віртуозних пасажів та фігураційних прийомів), які застосовуються у відповідності реалізації найважливіших образно-сміслових та художньо-виражальних завдань.