

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Явище зображальності в хоровій музиці Лесі Дичко на прикладі
хорових концертів «Іспанські фрески», «Французькі фрески» та
«Швейцарські фрески»**

Виконала Віхаста Марта Петрівна
студентка 2 курсу денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації хорове диригування

Науковий керівник
Докторка мистецтвознавства, доцентка,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Мазепа Тереса

Рецензент
Кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Флейчук Христина

Львів – 2025

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА: ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ, ОБРАЗНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІЙНІСТЬ.....	5
1.1 Сучасна українська хорова музика: жанрові трансформації, образність та інтермедійність.....	5
1.2 Леся Дичко: індивідуальність композиторки крізь призму її творчості.....	12
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ ЛЕСІ ДИЧКО «ІСПАНСЬКІ ФРЕСКИ», «ФРАНЦУЗЬКІ ФРЕСКИ» ТА «ШВЕЙЦАРСЬКІ ФРЕСКИ».....	20
2.1 Музично-теоретичний аналіз хорового концерту «Іспанські фрески».....	20
2.2 Музично-теоретичний аналіз хорового концерту «Французькі фрески».....	41
2.3 Музично-теоретичний аналіз хорового концерту «Швейцарські фрески».....	71
Висновки	99
Список використаних джерел	101

Вступ

Хорова музика Лесі Дичко є знаковим явищем в українському музичному просторі другої половини XX – початку XXI століття. Її творча спадщина охоплює широкий жанровий спектр — від камерних мініатюр до масштабних духовних полотен, від дитячих пісень до монументальних хорових ораторій. Леся Дичко — одна з перших українських композиторів, які повернули у національну культуру жанр **духовної музики** у сучасному звучанні, зберігаючи при цьому глибинні національні корені.

Однією з ключових рис хорової творчості композиторки є яскраво виражена зображальність. **Під цим поняттям мається на увазі здатність** музичних засобів створювати художній образ, малювати картини природи, історичні події або емоційні стани, передавати внутрішній зміст літературного тексту. У творах Лесі Дичко зображальність не є лише декоративним елементом — вона стає невід’ємною складовою драматургії, основою для розвитку музичної думки.

Композиторка майстерно поєднує сучасні композиторські техніки з елементами українського фольклору, церковного співу, давньої народної мелодики. В її музиці легко впізнається ритм прадавніх обрядових пісень, звучання дзвонів, колористика народного багатоголосся. Зображальні елементи виступають не лише як засіб емоційного впливу, а й як носії національної ідентичності.

Актуальність дослідження теми зумовлена необхідністю глибшого осмислення ролі образності й символіки в сучасній хоровій музиці, а також потребою у вивченні унікального стилю Лесі Дичко, яка стала живою класикою української композиторської школи.

Метою дослідження є оцінити масштаб постаті Лесі Дичко в контексті української хорової творчості. Проаналізувати хорові концерти «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески» з точки зору втілення зображальності крізь призму живописної техніки.

На шляху до реалізації мети магістерського дослідження окреслюється наступне коло **завдань**:

- Окреслити основні тенденції розвитку хорової творчості кінця XX – початку XXI століття;
- Здійснити огляд хорової спадщини Лесі Дичко та охарактеризувати композиторський стиль композиторки.
- Здійснити комплексний музично-теоретичний та виконавсько-стильовий аналіз хорових концертів «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески».

Об'єктом дослідження є основні тенденції сучасної хорової музики композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Предметом дослідження є явище зображальності в хоровій творчості Лесі Дичко на прикладі хорових концертів «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески».

Теоретичну базу дослідження склали праці українських музикознавців, інтернет-ресурси зарубіжних дослідників.

Матеріалом дослідження являються ноти хорових концертів «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески», які знаходиться у збірці «Хорові фрески» упор. В. Грабовським в бібліотеці Львівської музичної академії.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох основних розділів, п'яти підрозділів, висновку та списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 106 сторінок, з них 95 сторінок основного тексту. Список літератури налічує 44 позиції.

РОЗДІЛ 1

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА: ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ, ОБРАЗНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІЙНІСТЬ

1.1 Сучасна українська хорова музика: жанрові трансформації, образність, інтермедійність

Від другої половини ХХ — початку ХХІ століття українські композитори дедалі частіше звертаються до створення хорових творів. Зацікавлення хоровим жанром пояснюється особливостями ментальності української культури та вагомим значенням хорового виконавства в історії формування національної ідентичності. Це зумовлено також зростанням кількості як навчальних, так і професійних хорових колективів. Високий рівень підготовки хорових виконавців надає композитору ширші можливості для втілення власних ідей, що, в свою чергу сприяє оновленню жанрової системи та стилістики як способу музичного висловлення.

Одним із провідних напрямів розширення меж хорової музики є взаємозбагачення жанрової системи. У результаті з'являються опери й симфонії для хору *a cappella*, нові прочитання жанрів хорового концерту, кантати, ораторії, а також спостерігаються тенденції до циклізації хорової творчості. У цьому контексті вартим уваги є огляд жанрової та тематично-образної системи хорової творчості композиторів др. пол. ХХ–ХХІ століть, запропонований у роботі А. Бакумець. Музикознавиця розглядає основні тенденції розвитку хорових циклічних творів, виокремлюючи два основні напрями — духовну та світську музику. До духовного напрямку належать хори *a cappella*, духовні концерти та твори літургійного призначення. Світський напрям представлений хоровими концертами, натхненними «неофольклорною хвилею», музично-поетичною «Шевченкіаною», а також новітніми жанрами — хоровими симфоніями, операми та ораторіями. В останні

десятиліття в хоровому мистецтві зростає увага до змістового наповнення твору, тоді як форма дедалі більше сприймається як засіб для виявлення й увиразнення авторського задуму [1].

На початку 90-х років українські композитори щораз сміливіше звертаються до духовної музики¹, яка стає однією із провідних тематик композиторів-сучасників. Твори створюються на канонічні латинські, церковно-слов'янські, українські, біблійні тексти. Музичні твори відносять до літургійної чи паралітургійної музики, або ж сакральної або релігійної згідно огляду роботи О. Мануляка, що визначається відповідно до текстових джерел, жанрової приналежності. Часто стиль написання твору дозволяє виконання твору як на Богослужінні, так і в концертних залах [20].

Музика літургійного призначення розкрита в усіх існуючих жанрах західної та східної традиції: Літургії, Меси, Утрені, Вечірні, Панахиди, Реквієм. Дані цикли, або ж окремі частини написані на канонічні тексти. До даного жанру звертались Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Камінський, І. Алексійчук, В. Польова, О. Щетинський, І. Щербаков, О. Козаренко, Б. Фроляк.

Поряд з сакральною музикою прослідковується захоплення творами паралітургійного характеру, що в свою чергу тяжіють до монументальних форм симфоній, реквіємів, літургій, страстей, кантат, псалмів, а також і хорових мініатюр чи частин з циклів написаних на біблійні чи канонічні тексти: «Страсті Гоподні», «Stabat Mater» О. Козаренка, симфонія для хору «Страстная Седмица» С. Луньова, «Скорботна мати» В. Іщенка, релігійні кантати О. Щетинського, творчість В. Камінського, М. Шуха, Т. Яшвілі, Г. Гаврилець, Б. Фроляк,

¹ У дослідженні вживаються терміни *сакральна*, *релігійна* та *паралітургійна* музика. Під *сакральною* розуміється музика духовного змісту загалом; *релігійна* — твори на релігійні тексти чи сюжети (не лише літургійні); *паралітургійна* — музика поза межами богослужіння, що зберігає духовну символіку та функціонує переважно в концертному середовищі.

Б. Сегіна, В. Сильвестрова. Духовні цикли В. Польової «Світлі піснеспіви» на канонічні тексти та світський цикл І. Алексійчук «Листи з мушлі» є прикладом медитативної духовної музики.

В написанні творів духовного характеру композитори звертаються як до традицій церковного співу так і власного стилю, фактура та гармонія відповідають тексту та призначенню твору. Одним з сучасних прийомів сонористики є врахування композитором акустики храму та майстерність презентування голосу в певних умовах.

Спільною рисою сучасних митців знаходимо тенденцію розкриття індивідуального стилю через переосмислення національних традицій в дусі сучасної епохи. Як наслідування українських барокових традицій ще одним жанром релігійної музики є духовний концерт. Зацікавленість з'являється в 70-90 –их роках ХХ століття. Вагомий внесок в дану сферу зробив В. Степурко, Г. Гаврилець, В. Мужчиль, М. Скорик, Є.Станкович. Часто в центрі композиції фігурує знаменний розспів, а музиці притаманна симфонізація хорових партій, що наближує концерт до східної традиції.

У ХХІ столітті хоровий концерт зазнає розширення шляхом добавляння музичних інструментів, чим наближується до кантати. Також розширюється тематика, звертаючись не лише до канонічних текстів, а й до фольклорних та авторських, таким чином з'являється світський хоровий концерт. Представниками даної галузі є Л. Дичко, Г. Гаврилець, Є. Станкович, О. Польовий, В. Зубицький, С. Луньов, М. Скорик, І. Щербаков, В. Степурко, Ю. Алжнєв.

Світська музика в українській хоровій спадщині здебільшого опирається на постичні тексти українських митців різних епох Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, П. Тичини, М. Рильського, Д. Павличка та інших. Вагому складову української хорової літератури займає «Шевченкіана». Творчість Т. Шевченка сповнена

символізму піднімає питання національності та самобутності, що приваблює композиторів всіх часів. Жанрова палітра значно збагачується від хорової мініатюри до великих форм. Рапсодії, думки, поеми, балади, кантати, ораторії, симфонії, реквієм та навіть «Страсті за Тарасом» Є. Станковича. Серед визначних композиторів останніх десятиліть, які активно звертались до Шевченкового слова В. Сильвестров, Є. Станкович, Б. Фроляк, В. Камінський, М.Скорик. Активною сферою діяльності сучасних композиторів також є процес вибудовування інтернаціональних зв'язків за рахунок звернення до текстів та фольклору інших народів. Яскравим прикладом є написання 3-ох хорових концертів Л. Дичко.

Окрім переосмислення жанрової системи, сучасні композитори вдаються й до оновлення виконавських засобів. Вплив нової стилістики хорового письма коротко охарактеризовано в статті О. Піхтара та О. Кедіс, де розглядаються зміни у хоровій партії, фактурі, а також особливості «сучасного» інтонування. У хоровій музиці постмодернізму на передній план виходять поняття «рельєфу» та «фону». Композитори звертаються до сонористики, пуантилізму, алеаторики, розширеної тональності, кластерної мови, збагачення чи розрідження фактури, символізму й персоніфікації. Музика виходить за межі традиційного академічного звучання: техніки сонористики вимагають від хористів виконання різноманітних звукозображальних ефектів, а зацікавлення тембром наближає людський голос до звучання музичного інструменту. Ці тенденції яскраво проявляються у творчості Л. Дичко, С. Луньова, В. Зубицького [32].

Є. Бондар у своєму дослідженні аналізує основні експресивно-просторові можливості в жанрі хорової музики та способи їх досягнення,

синтез слова і музики, роль орфоепії² в створенні фонічного ефекту та її роль у втіленні художнього образу (зокрема в творах Зубицького та Алексійчука). Вона виокремлює експресивно-просторові засоби:

а) театральні-кінематографічні плани (крупний план — соло або ансамбль, загальний або дальній—тутті);

б) акустичні засоби, насамперед динаміки та звукоформування: гучно/ тихо відповідно близько / далеко;

в) прийоми «вокального живопису», а саме щільності і забарвленості звукової картини: насиченості або прозорості звучання (за факторами фактури і теситури, артикуляції і звукоутворення) щільність і забарвлення звукової картини (фактура, теситура);

г) фактор моторики (рух, темп, агогіка), а саме: напрямку (наближення — прискорення чи віддалення — сповільнення) і швидкості руху (інтонаційно-ритмічного, темпового, агогічного оформлення) [4 с. 66].

Жанрова палітра хорової музики ХХ століття значно розширилася завдяки тенденції звернення до синестезії - поєднання музики з візуальними мистецтвами, літературою, архітектурою, світлом, сценічною дією. Сучасні митці намагаються залучити усі органи чуття слухача, наділити твір більшою проникливістю задіюючи різноманітні мови мистецтва.

Дуже важливою в контексті аналізованих в 2 розділі творів Лесі Дичко є дослідження Є. Пахомової. Є. Пахомова розглядає прагнення до екфразису як характерну ознаку сучасної художньої культури. Музичний екфразис, у її розумінні, постає як опис творів візуального

² Орфоепія — це розділ мовознавства, що вивчає і встановлює норми літературної вимови. В: *Український лінгвістичний енциклопедичний словник* / за ред. І. Р. Вихованця. К.: Українська енциклопедія, 2000, с. 398.

мистецтва або просторових характеристик об'єкта, що реалізуються через музичні образи й набувають рис зображуваного предмета. Важливою складовою цього процесу є асоціативне мислення, яке відіграє ключову роль як у процесі композиторського задуму, так і у виконанні та сприйнятті музичного твору. Музичний екфразис може або безпосередньо передавати задум автора, або лише натякати на нього, спонукаючи слухача до інтерпретації [24].

Неофольклорна хвиля композиторів шестидесятників стала потужним поштовхом для майбутніх поколінь в сфері відродження архаїчних надбань засобами сучасної мови. Спадщина в даному руслі починається з хорової обробки та завершується театральними діями фольклорних образів, що втілюються в фольк-симфоніях, операх-містеріях. Яскраві зразки масштабних творів зустрічаємо у доробку Л. Дичко, Є. Станковича, І. Шамо, Г. Гаврилець, В. Зубицького. Стилїстика опрацювання фольклорних матеріалів надзвичайно багатогранна та розкриває індивідуальне бачення композитора. Для творців цієї сфери, зокрема на прикладі творів Л. Дичко, характерним є не пряме цитування фольклору, а стилізація власних мотивів в народній манері, опираючись на звуко-зображальну систему мелодичних, ритмічних та інтонаційних зворотів.

В обробці української пісні на ряд з відомими композиторами О. Яковчуком, Г. Гаврилець, В. Стеценком, А. Бондаренком, О. Чмут, О. Токар з'являються нові імена Я. Карпів, Є. Мироненко, Є. Маляревський, які активно поповнюють скарбницю хорової спадщини.

Торкаючись теми фольклору варто згадати про творчість призначену для дітей. Продовженням традицій дитячих хорових капел в др. пол. XX століття є відкриття дитячих хорових шкіл, що в свою чергу висуває потребу в написанні репертуару для дитячих колективів. До даної тематики звертались Л. Дичко в якій провідною тематикою є

фольклор та природниче світосприйняття, Б. Фільц, М. Кармінський, М. Шух, Г. Гаврилець, В. Дробязгіна.

Суттєвих змін зазнає й оперно-хорова творчість. Тенденції розвитку оперних хорів др. пол. XX століття описані в роботі Белік-Золотарьової Н. А. Урізноманітнюється жанрова система, з'являються опери-містерії, опери-феєрії, хори наділені рисами симфонізму, ораторіальності, новели, що урізноманітнює драматургію опери. Оперно-хоровій творчості 80-90 років XX ст. притаманне введення фольклорних мотивів на рівнях тексту, мелодики, сюжету, а також широко поширена хорова опера а саррелла. Авторами опер є М. Скорик, Л. Дичко, О. Костін, Л. Колодуб, В. Губаренко, Є. Станкович [3].

Музична архітектоніка вибудовується в сучасних хоровах творах українських композиторів за рахунок розвиненої лінеарності, хорової педалі, політональності, поліфонічної, орфоепічної поліпластовості. В жанрі хорової музики з'являються твори з безпосереднім посиленням на інші мистецтва – новели, фрески, портрети, писанки або ж наділяють хорову партитуру мальовничими засадами. Одним з прикладів є твір В. Сильвестров. «Майдан -2014» - наділений «фресковою» драматургією, та за словами самого композитора природа хорового співу наділена «мозаїчною просторовістю» [41, с. 268]. Дані тенденції прослідковуються в творах Л. Дичко, І. Карабиця, І. Шамо М. Коломійця, Г. Гаврилець, Б. Фільц, В. Польової, І. Небесного.

Сучасна українська хорова музика демонструє не лише еволюцію композиторських технік та зміну естетичних орієнтирів, але й глибоку інтеграцію з іншими видами мистецтва — літературою, живописом, архітектурою. Хор дедалі частіше постає не як функціональна форма виконавського складу, а як універсальний медіум, здатний передавати складні емоційні, філософські та ідентифікаційні задуми — як національного, так і загальнолюдського масштабу.

Образність — як у прямому сенсі (натхнення живописом, літературними сюжетами, архітектурними формами), так і в метафоричному (звук як образ) — стає провідним засобом музичної виразності. Її роль особливо важлива в умовах постмодерністського мислення, де звукова матерія проникає в простір асоціацій, синестезії та інтермедіальності.

1.2 Леся Дичко: індивідуальність композиторки крізь призму її творчості

Одне з провідних місць серед кагорти хорових композиторів XX-XXI століття займає Леся (Людмила) Дичко. Композиторка народилась 24 жовтня 1938 року в м. Києві, в творчо обдарованій сім'ї. З дитинства проявляється особистий талант мисткині, який спрямовує її в сферу синтетичного мистецтва. «У дитинстві, як говорили, я мала ідеальний слух. Могла ліктями взяти 20-30 тонів на клавіатурі, і про кожен я могла сказати, що це за тон. Краплі падали з дерев, шелест вітру – все це я чула інтонаційно, навіть у якій октаві» [8, с. 14]. Музичну освіту отримала в спеціалізованій музичній школі-десятирічці ім. М.В. Лисенка по спеціальності фортепіано, після чого вступила в Київську музичну консерваторію на композиторський факультет в клас К.Ф. Данькевича, пізніше Б. Лятошинського, які привили їй любов до фольклору, індивідуальність композиторського письма, чіткість висловлювання та любов до сучасної музики[7].

Леся Василівна відрізнялась глибокою тягою до мистецтва. Композиторка цікавилась живописом, скульптурою, архітектурою, літературою, мистецтвом кіно та театру. В студентські роки вона прослухала курс естетики в Київському університеті ім. Т.Шевченка, курс з мистецтвознавства у Київському художньому інституті. Всебічне

охоплення багатьох видів мистецтва породжує високоінтелектуальну творчість виражену глибиною задумів та професійністю втілення.

Творчий доробок Лесі Дичко охоплює як інструментальну, так і вокальну музику. Основне місце в творчості композиторки займають твори вокально-хорового спрямування. Ключовим елементом в творенні вокальної музики постає «Слово» у власному прочитанні композиторки. Літературний текст – безмежне джерело образів, втілення яких вимагає оновлення музичних виразових засобів. Вокальне та інструментальне начало знаходять примирення в творчості Лесі Дичко.

Хорова музика займає центральне місце в творчості композиторки, в сфері якої, провідною метою постає модернізація даного жанру.

Інтереси Лесі Дичко виливаються в різножанровій та різнотематичній музиці написаній для різних виконавських складів: мішані, однорідні, дитячі хори, а cappella та у супроводі інструменту чи оркестру, а також багатохорні композиції. Композиторка звертається як до світської, так і духовної тематики, охоплюючи усю існуючу жанрову систему в даному руслі, та збагачує її через синтез вокального та інструментального начала.

Твори написані для хору: опери, ораторії, літургії, балети, концерти, кантати, симфонії, рапсодії, фантазії, поеми, прелюдії, балади, етюди, хорові мініатюри. З огляду спадщини композиторки прослідковується тяжіння до монументальних форм.

... чотири особливості, які переважають у творчості Лесі Дичко: «Перша: я по новому сприймаю фольклор, дивлюся на нього, з одного боку, з позиції мислення людини ХХІ століття, а з іншого – крізь призму давніх, уже не існуючих культур минулого. Друга: бачення музичних образів у кольоровому й архітектурному переломленні... як архітектурний макет. Третя – патріотизм. І четверта – яскраво виражене духовне начало...» [17, с. 43].

Аналіз хорової творчості проведемо згідно виокремлених тематичних осередків Лесі Дичко. Розподіл музичних творів є умовним, адже композиторка надає перевагу поєднанню декількох аспектів задля втілення художнього задуму.

Леся Дичко – перша серед жінок та композиторів ще за часів радянської України взялась за написання духовної музики на канонічні тексти. В цю сферу композиторка входить з творами великої форми – «Літургія» 1989 року присвячена Б. Антківу, «Літургія 2» 1990 року, натхненним поштовхом до яких була «Літургія» К. Стеценка. Літургії існують в редакціях для мішаного та однорідних хорів. За участі М. Гобдича була укладена «Урочиста Літургія» 2002 року з номерів взятих з двох Літургій. Звертаючись до жанру Літургії Леся Дичко передає і зберігає досвід українського культового співу, тісно зв'язаний з національним характером, із самобутністю української історії [3, с. 21]. Особливістю даних циклів є їхнє застосування як в богослужбовому чині так і в концертних залах. Пізніше в композиторки з'являються твори алітургійного призначення «Благослови душе моя Господа» (присвячено Р. Твардовському), «Псалом 67», «Велика єктенія», ораторіум «Духовні етюди» - на тексти з книги псалмів для солістів, хору і великого симфонічного оркестру.

Другим тематичним осередком композиторки є синтез мистецтв в розуміння якого входить поєднання слова, музики та візуального об'єкту у різних комбінаціях, що стає поштовхом до втілення програмного образу. Звертаючись до суто хорової музики найчастіше зустрічається поєднання музики та живопису, музики та архітектури, що говорить про особливу любов до цих мистецтв, зображальність яких часто передається без використання літературного тексту.

Вперше до цієї тематики композиторка звертається будучи студенткою у 1962 році у циклі «П'ять фантазій за картинами

художників» для мішаного хору та симфонічного оркестру, у 1983 році балет «Катерина Білокур» для хору та симфонічного оркестру, Твори за картинами трьох сучасних художників 2022 року.

Символічний зв'язок між живописом та музикою відчутний в низці творів програмна назва яких містить в собі слово «фреска». В музичному просторі поняття «фреска» все ще проходить етап становлення даного терміну, як жанру. Малярська техніка по-особливому приваблива для композиторів-синестетів, адже в свою чергу поєднує живописну техніку з архітектурою, що в поєднанні з музикою дає синтезію трьох видів мистецтва. «Фрески» в творчості Л. Дичко зустрічаються як в інструментальній, так і в вокально-хоровій творчості. У 2011-2012 році написані симфонічні-фрески «Джерело» за картинами українських художників для солістів, трьох хорів та симфонічного оркестру. В кінці ХХ століття з'являється 3 хорових концерти «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески», в програмних образах частин зустрічаються архітектура, література, зразки живопису та природи обраних країн.

Риси образотворчого мистецтва композиторка втілює в музиці таким чином: фресковість втілюється в монументальності форми і фактури, об'ємні звучання, у тембровій і динамічній контрастності; орнаментальність – у ритмічному остинато, чіткості мелодичного малюнка; рельєфність – у контрастності пластів і планів тощо[27, с.97].

Сама Леся Дичко вказує, що в її уяві архітектура і музика мають однакові структурні і композиційні елементи, тому вона часто бачить музичний твір як проєкцію архітектурної будови. Для неї архітектура – це звукова матерія, а музика в вимірі фантазій може придбати контури будь-якого архітектурного ансамблю... Авторка часто наділяє частини композиції твору якостями архітектонічних конструкцій, які викликають просторові асоціації і сприймаються візуально[28, с.170].

Зразки живопису та природи також втілені і в менш об'ємних жанрах «П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» (гори-води в китайському живописі)), «Диптих» на вірші стародавніх японських поетів. Хорових мініатюрах з пейзажним настроєм «Зима», «Весна», «Місячна фантазія» та інших.

Ідея синтезу мистецтв широко представлена в творчості Лесі Дичко, охоплюючи також жанри інструментальної та камерно-вокальної музики.

«Я дуже люблю подорожувати, але ніколи б не залишила своєї землі, де народилася...Я так люблю свою Україну, а Київ для мене найкраще місто у світі» [8,с.108]. Любов до рідної землі вилилась у творах великих форм. Музикознавці відзначають вершиною зрілого періоду ораторію «І нарекоша ім'я Київ» 1982 року написану на тексти літописів до 1500 ліття Києва, у 1982 році (2004 рік, II редакція) написана кантата «У Києві зорі» на тексти різних епох. Задля змальовування величі та історії славетного міста композиторка звертається до фольклорних мотивів втілених в стародавніх текстах. У 1995-1998 році з'являється хоровий концерт «Краю мій рідний» на слова Б. Олійника та С. Жупанина у 8-частинах для солістів і хору а cappella. Тексти концерту розкривають настрої рідної землі. Глибина любові до України також широко розкрита в камерно-вокальній ліриці.

Фольклор – провідна тематика в творчості Лесі Дичко. Сфера народного надбання втілюється в жанрі кантати, опери. Особливість композиторського письма відображається у власному написанні етнічних мелодій, без прямого цитування, опираючись на фігурні моделі, інтонації, в основі яких знаходиться архаїчний текст. Вперше композиторка звертається до фольклорної тематики у 1968 році в кантаті «Червона калина», яка втілює ідеї національної боротьби українського народу та поклала початок постмодерного становлення кантатно-

ораторіальної творчості в українській музиці др. пол. ХХст[7, с. 22]. Ідейно близькою в написанні є Кантата №2 «Карпатська кантата», що як і попередня сповнена любові до свого народу.

Наступним зразком є кантата «Чотири пори року» 1973 року для мішаного хору а capella написана на основі українських календарно-обрядових пісень. Пізніше з'являються редакції для дитячого хору, та «Веснянка», «Щедрівка» 2005 року для жіночого хору. Особливим моментом в написанні творів зосереджених на темі природи є символічність чисел, які відображають календарний рік та циклічність, що втілює космогонічну цілісність світу. До цієї тематики відноситься і творчість для дітей «Пори року», «Весна», «Сонячне коло», хоч останні кантати написані на слова Є. Авдієнка та Д. Чередниченка, проте стають втіленням фольклорних мотивів.

Найвище втілення українських національних мотивів знаходиться в оперній творчості Лесі Дичко. Опер «Золотослов» 1994 рік та «Різдвяне дійство» 1998 рік втілюють два аспекти духовного життя – язичництво та християнство, що найбагатше відображається в обрядових традиціях прадавніх людей. Сюди ж відносяться окремі твори обрядового циклу.

Окрім української народної творчості Леся Дичко звертається до фольклору Індії, яскраво описуючи її в ораторії «Індія-Лакшмі», фольклору країн сходу «П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй», «Диптих». Етнічні мотиви присутні і в інших хорових циклах, зокрема в низці «фресок», що ілюструють колористичну особливість кожної з країн.

Як і усі українські композитори Леся Дичко звертається до творчості Тараса Шевченка. До 150-річчя з дня народження поета написана рапсодія «Думка» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру. У 2013 році до 200-річчя симфонія «Шевченкіана» для мішаного хору а capella. А також меншоб'ємні

твори: фантазія «Думка», балада «Ой по горі роман цвіте», кантата «Радуйся ниво не политая» для дитячого хору.

Звертаючись до пам'ятних дат в історії України в композиторки з'являються хорова поема «Голод-33» 1993 року, хор «Білий сніг» 2015 рік присвячений пам'яті Небесної сотні. В останні роки написана хорова симфонія-диптих «Logis» на слова П. Тичини та Г. Сковороди для хору а cappella. Здавалося б, що у них спільного? У вірші Тичини все вогняне, у нього все кипить-горить! А у Сковороди – спокій, тиша і глибокі філософські роздуми про красу Всесвіту [14]. Відгомін Другої світової війни звучить в творі на слова А. Демиденка «В ім'я життя» присвячений Г. Ліознову. Пам'яті батька написана «Ода музиці» 1980 року. В знак пам'яті про митців написана кантата-Ода «Довженкові», концерт «На пошану Сковороді», хоровий твір «Пам'яті К. Пендерецького».

Творчість Лесі Дичко постає об'єктом дослідження багатьох музикознавців. В дисертації О. Письменної знаходимо детальний аналіз творів духовної та фольклорної тематики, композиторський стиль сформований під впливом народного багатоголосся: використання ладів народної музики, органних пунктів, згущення фактури за рахунок нашаровування горизонтальних ліній, звернення до обрядовості. Музикознавиця акцентує на поєднанні класичних, фольклорних та сучасних музично-виразових засобів [31].

У дисертації Євгенії Пахомової в центрі уваги знаходяться синестезійні аспекти композиторського мислення, в роботі подані кольорові асоціації тонального сприйняття Л. Дичко, на які опираємось при аналізі музичних творів [27]. Лю Пархоменко наголошує на «дуалізмі» захоплень композиторки, що пояснює вільне поєднання мистецьких форм. В композиторському почерку відчуються елементи архітектурних та пейзажних ліній, мовних інтонацій, театральних

ефектів [23]. Творчості композиторки притаманне просторове звучання, хорові полотна наділені широким спектром кольорів та образів. Музична архітектоніка побудована на фактурній поліпластовості, контрастах, образних фігурах.

Одним з центральних моментів в відтворенні музичного задуму, зокрема в жанрах пов'язаних з візуальним об'єктом є тонально-гармонічний план. Будучи обдарованою кольоровим слухом композиторка вибудовує ряд тональних асоціацій, якими керується при передачі певного образу. Широке збагачення музичної мови розглянуто крізь призму екфразису в роботі Є. Пахомової [24].

Леся Дичко – одна з центральних постатей в сфері хорової музики ХХ-ХХІ століття. Композиторський стиль сформований під впливом новітніх тенденцій музичного мистецтва, що у поєднанні з глибоким духовним світом та унікальним обдаруванням композиторки збагачує скарбницю української хорової творчості та інтегрує її в світовий простір.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ ЛЕСІ ДИЧКО «ІСПАНСЬКИХ ФРЕСОК», «ФРАНЦУЗЬКИХ ФРЕСОК» ТА «ШВЕЙЦАРСЬКИХ ФРЕСОК».

2.1 Музично-теоретичний аналіз «Іспанських фресок».

«Кожну гаму, кожен звук, кожен інтервал я бачу в кольорі. А кожен твір будує за основами архітектури. У мене написані «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески». Уявляючи архітектуру цих країн я будувала саму музику» [14].

Тісне переплетення живопису та музики втілюється в особливому жанрі — *фрески*. Цей термін з'являється у творчості сучасників Лесі Дичко, зокрема у Л. Грабовського «Симфонічні фрески», Валерія Кікти «Фрески Святої Софії Київської», Івана Карабиця «Київські фрески» та інших. Але інтеграція живописної техніки в хорову музику особливо яскраво простежується саме в доробку Лесі Дичко.

Однак до творів, назви яких містять слово *фреска*, Леся Дичко також використовує поняття *музична картина*. Цей жанр має безпосередній зв'язок із живописом. Музична, або точніше — симфонічна картина, бере свій початок ще з епохи романтизму й репрезентує одночастинну програмну симфонічну поему. У творчості Лесі Дичко жанр фрески еволюціонує в плані виконавського складу — від камерно-інструментального до масштабного оркестрового чи хорово-симфонічного, що відповідає монументальному художньому образу фрески, до якого композиторка звертається.

Перші фрески були написані для інструментів: «Карпатські фрески для органа» (1985), «Фрески за картинами Катерини Білокур» для скрипки та органа (1986–1987), «Закарпатські фрески» для органа (1988), «Замки Луари» (1994) та «Алькасар... Дзвони Арагону» (1995) для фортепіано, які згодом отримали нове втілення у вигляді хорових

концертів для різних складів — «Французькі фрески» та «Іспанські фрески». У 2000–2001 роках у формі хорового концерту з'являються «Швейцарські фрески». Завершують цей цикл Симфонічні фрески «Джерело» і «Древо».

Леся Дичко послідовно працювала над інтеграцією українського музичного мистецтва в контекст світової культурної традиції. Втіленням цього прагнення стали цикли фресок, присвячені західноєвропейським культурам. «Іспанські...», «Французькі...» та «Швейцарські фрески» створені у формі хорового концерту, що демонструє глибокий синтез симфонічного й хорового начала. Цей синтез досягається шляхом інструменталізації вокальної фактури та застосування концептуальних принципів симфонічного мислення у межах хорової драматургії. Зокрема, у третій частині «Французьких фресок» виявляються характерні риси менуету, а в третій частині «Швейцарських фресок» — елементи скерцо, що підкреслюють жанрову багатоплановість та гнучкість музичної мови композиторки.

Першими в сучасному вигляді з'явилися **«Іспанські фрески»** (1996-1998). У 2000 році з'являється одноактна балетна версія, створена на основі частин, що раніше складали фортепіанний цикл «Алькасар... Дзвони Арагону» (1995), який згодом увійшов до складу хорового концерту «Іспанські фрески».

«Іспанські фрески» присвячені королеві Іспанії Софії, яка опікувалася Мадридською консерваторією. Візуальним натхненням для написання цього твору стали репродукції культурних пам'яток, храмів і унікальних іспанських краєвидів.

Концерт написано для солістів, мішаного хору, гітари та ударних інструментів. Інструментальний склад передає іспанський колорит завдяки використанню інструментів-символів — гітари та кастаньєт.

Величну атмосферу підсилюють інструменти, пов'язані з дзвонарним мистецтвом, які створюють враження монументальності. Серед авангардних засобів – еоліфон (духова машина), а також ідіофони: флексатон і кабаца, що забезпечують абстрактні звукові ефекти.

Вокальні партії не мають текстового наповнення і функціонують на рівні з інструментами, створюючи єдину тканину звучання. Таке поєднання хору й оркестру формує суцільну звукову картину. Широкий інструментарій — 16 ударних, гітара і хор — передає складність і багатошаровість жанру фрески, що, подібно до живопису, вибудовується з численних елементів і в сукупності постає як художній шедевр.

Фактура хору змінюється відповідно до образного змісту кожної частини: використано гомофонно-гармонічну та підголоскову. Іспанський колорит відтворюється через програмні образи, національні інструменти, ритмічні структури та мелодичні інтонації в індивідуальному трактуванні композиторки.

Ключовим елементом концерту є індивідуальна гармонічна мова Лесі Дичко, яка, ґрунтуючись на синтетичному сприйнятті світу, за допомогою імпресіоністичної стилістики дозволяє "побачити" архітектуру крізь призму музики. Тональний план твору перегукується з естетикою романських фресок — різких контрастів колірних гам. У гармонії вирізняється характерний для композиторки «персональний» акорд, описаний О. Письменною — тризвук із доданим тоном у нижній терції, а також кластери, що надають музиці сонористичного ефекту. Часто Леся Дичко застосовує остинатну техніку як засіб музичної організації. Органні пункти виконують формотворчу й образно-кolorистичну функцію: вони звучать як виразовий засіб, що формує певний образ або настрій, іноді як фон, який підкреслює або відтінює основну ідею твору [31, с. 170].

Концерт складається з семи частин:

- I. Прелюдія №1. Алькасар
- II. Замок Торрелобатон
- III. Прелюдія №2
- IV. Ла Хіральда (У стилі Равеля)
- V. Прелюдія №3
- VI. «Капрічос Гойї» (Танок)
- VII. Дзвони Арагона

Принцип контрастного зіставлення розділів є провідним у структурі твору. Порядок частин привертає увагу до прелюдій, що передують II, IV та VI частинам. Візуально та композиційно вони функціонують як арки або увертюри, що підводять слухача до наступного програмного епізоду.

I частина. Прелюдія №1. Алькасар.

«Алькасар» (від ісп. *Alcázar*) — традиційна назва середньовічних фортець в Іспанії. Дана прелюдія сприймається як увертюра і водночас задає програмний вектор усього хорового циклу.

Прелюдія №1 написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi* та ударних інструментів: тамбурина, там-тама, кастаньєт і дзвону. Її форма — проста тричастинна *abc* (8 + 8 + 8 тактів). Характер звучання — *Maestoso*, розмір — 12/8.

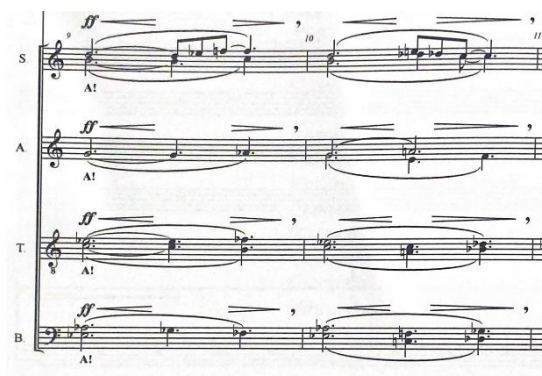
Перший період розгортається через поступове приєднання музичних інструментів. Дзвін звучить як архаїчний заклик до дійства, передвісник важливих подій. У 5-му такті Леся Дичко вводить один з ритмічних малюнків традиційного іспанського танцю болеро — він стає наскрізним символом національного колориту усього твору. Цей ритм зберігається в остигатному проведенні до завершення частини.



Іл.1 «Іспанські фрески», ч. I Прелюдія №1. Алькасар, такт 5.

Початкова тональність твору — As-dur, яка в таблиці кольорових асоціацій Є. Пахомової — відповідає смарагдовій свіжості [26, с.88]. Смарагд як дорогоцінний камінь символізує багатство й розкішність епохи Середньовіччя — цілком у дусі образу Алькасару.

У другому періоді (такти 9–16) вступає хор, побудований на акордовій фактурі з вокалізацією на голосну «А!». Чоловіча й жіноча групи презентують різні тональні площини — As-dur, G-dur, Ges-dur, Bes-dur, Cis-dur — які поступово нашаровуються, створюючи ефект кольорового зіткнення та напруження. Таким чином композиторка досягає глибокого темброво-гармонічного ефекту, що, за задумом, репрезентує архітектурну барву. Насичена й щільна акордова текстура передає міцність, непорушність і величність фортечних мурів.



Іл.2 «Іспанські фрески», ч. I Прелюдія №1. Алькасар, такт 9.

Третій період (17–24 такт) становить собою речення неподільної будови, яке базується на гармонізації низхідної хроматичної гами. Вона проводиться у вигляді підголоска в хорових партіях і стає значущим мотивом, що трансформується та з'являється в наступних розділах. Частина завершується в тональності A-dur, яка в асоціативно-колірній

таблиці Є. Пахомової відповідає характеристики «яскраво-вражаюча» [27].

II частина концерту змальовує замок Торрелобатон, розташований в провінції Вальдолід, в Кастилії.

Форма твору – **рондо** (A–B–A–B¹–A¹)

A – 3-20 такти

B – 21-36 такти

A – 37-54 такти

B¹ - 55-78 такти

A¹ - 79 такти

Символіка частини розкривається через форму: рефрен асоціюється з фортифікаційними мурами замку, як з реальним архітектурним об'єктом, тоді як епізоди втілюють історичний зміст і емоційне наповнення цієї споруди.

Перші два такти слугують зв'язковим сегментом із попередньою частиною — звучать ті самі інструменти: там-там і дзвіночки. Частина написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, *a cappella*.

Рефрен А (Moderato Giocoso, 4/2) побудований у формі періоду (18 тактів) і базується на чергуванні ладів на фоні витриманої гармонічної опори. Перші два такти хорової частини (3–4 такт) виконують функцію прологу, в якому подається головна тематична ідея. Перше речення (5–12 такти) побудоване на проведенні лідійського ладу з опорою на тоніку С чоловічими голосами. За колористичною семантикою Лесі Дичко, C-dur символізує білий колір, що точно відповідає зовнішньому вигляду кам'яної фортеці [27].



Іл.3. «Іспанські фрески», ч. II «Замок Торрелобатон», такт 5.

Окрім колористики, важливим елементом музичного образу виступає лад, як основа мелодичного мислення. Висхідний і низхідний рух малих та великих секунд — один із найпростіших, але водночас символічних принципів мелодичної побудови — втілює образ накладання цеглин, що формують оборонні мури. Мелодія виконується на склади «ta...ti...», де акцент припадає на вищий звук — склад «ti», після чого лінія спадає вниз, створюючи візуально-слуховий образ хвилеподібного руху — поступового зростання архітектурної конструкції.

Гармонічний фон подано у гомофонно-гармонічній фактурі з виразною мелодичною лінією у жіночій групі хору, що спирається на тональні тризвуки: Fis-dur, Ges-dur, Dis-dur, E-dur, G-dur. Усі вони перебувають у секундових співвідношеннях до ладу теми. Варто зазначити, що в цьому фрагменті використано виключно дієзні тональності, які, згідно з колористичною семантикою Лесі Дичко, асоціюються з гарячими, яскравими, сонячними барвами [27].

Друге речення (13–20 такт) репрезентує ту саму тему в чоловічих голосах, але вже в нових ладових площинах: B, As (натуральний мажор), b (натуральний мінор), G, Ces (лідійський лад). На відміну від попереднього речення, гармонічний супровід тут повністю відповідає тональному плану мелодії. Бемольні тональності, використані в цьому епізоді, мають, згідно з символікою Дичко, холодніший відтінок [27].

Завершується рефрен у тональності Ces-dur, яка є енгармонічно рівною H-dur. Однак бемольна графіка надає їй певної прохолоди, тоді як дієзний варіант уособлює блискучість і напруження.

Домінантною рисою цієї частини є зорово-слухова асоціація, що виявляється у гармонічному тлі. Динамічні відтінки (*forte, mezzo forte*), помірний темп, нашарування фактур у широкому діапазоні створюють ефект просторовості, підсилюючи образ монументальної архітектури.

Епізод. Meno mosso. Розмір 3/2, 4/2. Епізод написаний в простій двочастинній формі aa¹ (21-36 такти). Перший період (21-28 такти) складається з 2 речень, a+b (4+4такти). Фактура цілого епізоду – гармонічна, динаміка *mf*. Тема проходить в високих чоловічих та жіночих голосах, в одноіменній початковій тональності концерту as-moll. Мінорні тональності в семантичному сенсі близькі до мажорних, проте завжди набирають темнішого відтінку, тьмяного колориту [28]. Дана паралель відображає важкі часи в історії замку. Перше речення закінчується в улюбленій тональності Лесі Дичко - Des-dur, символ урочистості і прослави. Друге речення побудоване на лавіруваннях акордів мажоромінору в поєднанні дієзних та бемольних, що відображає гру відтінків в живописі. Завершується період в E-dur – тональність яскраво-зелена, символ життя.

Другий період **Misterioso.** (29-36 такт). Музичний матеріал пов'язаний з I-им періодом a¹+b¹ (4+4т). Тема звучить в чоловічій групі, в межах динаміки *pp, p* на *mormorando*, що створює ефект містичності. Гармонічний виклад акордів типової терцієвої будови, який переходить між тональностями c moll/Ces dur, As dur/as moll. Друге речення Es dur-es moll, E dur. Дане співвідношення зображає гру відтінків в музиці, яка символізує мінливість в житті.

Основним елементом зображальності в епізоді є вокальне начало, що прослідковується в співі на голосній «А», та інтонаціях побудови

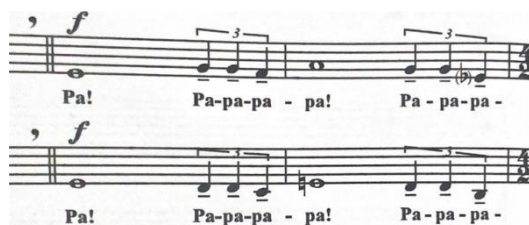
мелодії великими чи малими секундами і терціями. На противагу рефрену – який є втіленням інструментальної музики і зображає зовнішні форми, епізод – змальовує душу замку, яку відчуваємо в мелодії прославною чи містичного характеру. Персоніфікація характеру відчувається в тембровому забарвленні голосів.

Після завершення епізоду звучить точне відтворення Рефрену *Giocoso* (37–54 такти).

II Епізод піддається варіативному розвитку і має тричастинну форму.

Перша частина — *Meno mosso* (55–63 такт) — містить алюзії до матеріалу першого епізоду, яскраво втілюючи ліричний характер. У партії сопрано з'являється виразна мелодична лінія в тональності *ces-moll*, у динаміці *sub. piano* та характері *dolce*. У підголосках переважають низхідні секундові інтонації, що нагадують плач — частина звучить як елегійна туга за полеглими.

Середня частина — *Eroico* (63–70 такт) — контрастна за характером, базується на матеріалі першого періоду першого епізоду. Динаміка *forte*, мелодія виконується в нижніх голосах альтів і баса з виразним *tenuto*. Проведення в квартовому русі на склад «ра-ра-ра...» нагадує фанфари, що закликають до бою. У другому реченні тема вперше звучить одночасно у всіх голосах, набуваючи героїчного звучання.



Іл. 4 «Іспанські фрески», ч. II «Замок Торрелобатон», II епізод, такт 63.

Контрастом до середньої частини виступає третя частина — **Misterioso** (71–78 такт). Її музичний матеріал перегукується з першим епізодом: тема звучить у *tutti* хору у квартовому співвідношенні між голосами, проте з ремарками *piano, dolce*, що надає звучанню м'якшого, загадкового характеру. Тональний план побудований на чергуванні акордів із секундовим співвідношенням — h-moll, B-dur, G-dur, g-moll, fis-moll — з періодичним відчуттям, але не чітким закріпленням тонального центру.

У другому реченні тема переходить до партій тенора й альту, викладена в гомофонно-гармонічній фактурі. Мелодія гармонізується за допомогою квартсекстакордів мажоро-мінорного забарвлення без сталої тональної прив'язки. Завершується частина в тональності Dis-dur.

Рефрен А¹ (*Tempo I*, т. 79), поданий у видозміненому, скороченому вигляді. Побудований на одночасному проведенні лідійського ладу від тону С у партіях сопрано й альту в терцієвому співвідношенні з низхідним мелодичним рухом. Принцип структури відповідає оригіналу, а заключні проведення закріплюють тональність C-dur. Ключовим засобом зображальності сонористичного ефекту є використання акорду T5/3 у широкому розташуванні з додатковим тоном у нижній терції, який звучить секундою вгорі. Цей прийом, як зазначає О. Письменна, є характерним засобом виразності [31].

III частина. Прелюдія №2. Прелюдія №2 побудована на матеріалі попередньої — Прелюдії №1, написаної для мішаного чотириголосого хору з *divisi* та ударних інструментів: тамбурина, там-тама, кастаньєт і дзвону. У другій прелюдії використано той самий склад виконавців із додаванням еоліфона, що урізноманітнює темброву палітру. Частина побудована у формі періоду з трьох речень (*abc*: 8+8+9 тактів). Тематичне зерно зберігається, однак загальний характер змінюється

завдяки витриманій динаміці *pp*, *mezzo piano*. Фактура залишається гармонічною, але стає більш ущільненою завдяки введенню мелодичної лінії у *solo* сопрано. Частина завершується розгорнутим акордом C-dur і переходить до наступної без паузи (*attacca*).

IV частина. Ла Хіральда (у стилі Равеля).

«Ла Хіральда» — чотирикутна вежа, символ іспанського міста Севільї. До назви частини додано ремарку «у стилі Равеля», що перегукується з естетикою французького імпресіонізму та вказує на характер твору. Частина є стилізацією мусульманської арабески, побудованої на принципах симетрії, пропорційності та точності у взаємодії музичних фігур.

Темп — *Andante grazioso*, розмір змінний (3/4, 3/8, 6/8, 4/2), що підкреслює танцювальність і гнучкість музичного руху. Твір написано для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, *solo* мецо-сопрано та баса, а також 12 ударних інструментів: литавр, тамбурина, барабана, трикутника, тарілок, там-тама, том-тому, кастаньєт, кабаци, еоліфона, дзвону та дзвіночків.

Форма базується на двотемній варіації. Теми контрастні за характером: перша — ритмічно загострена, експресивна; друга — втілення ліричного начала. Обидві викладені в тональності b-moll, що створює сутінкову, насичену колористику, яка відображає образ архітектурної пам'ятки.

Перша тема триває два такти, написана в ритмі болеро (іспанського танцю) та розподілена між партіями баса й баритона, які доповнюють одна одну. Цей тематичний матеріал повторюється аж до завершення першої варіації другої теми.

Іл. 5 «Іспанські фрески», ч. IV «Ла Хіральда». I та II тема варіації .

Друга тема побудована у формі періоду з двох речень (*aa*₁: 5+5 тактів). Її основу становить хроматизована мелодична лінія в теноровій групі, що накладається на остинатне. У подальших варіаціях тональний план розвивається відповідно до логіки другої теми. Тематичне зерно відзначається багатою орнаментикою та виконується в унісон — прийом, характерний для ісламської вокальної традиції.

Сам принцип двотемності структурує музичну архітектуру, відтворюючи образ заклику до молитви з мінарету.

I варіація (13–22 такти): друга тема викладена в партії сопрано, із поступовим додаванням ударних інструментів, що розширюють темброву палітру.

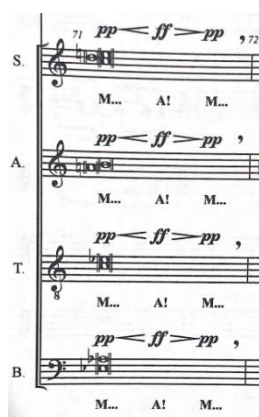
II варіація (23–29 такти): виклад у *fis-moll* із почерговим проведенням обох тем.

III варіація (35–48 такти): переноситься в тональність *Cis-dur*.

IV варіація (49–58 такти): звучить у D-dur, поглиблюючи колористичну гаму.

V варіація — *Meno mosso* (59–67 такти): базується на другій темі, звучить у Des-moll у виконанні *solo* мецо-сопрано, баса та жіночого хору з супроводом еоліфона і трикутника. Ця варіація є найліричнішою за характером.

Епізод *Misterioso* (68–74 такти) постає як кульмінаційна точка частини. Мелодію в басах поступово витісняють співзвуччя розгорнутого квартсекстакорду As-dur у чоловічій групі, до яких приєднуються кластери в жіночій. Сталий висотний матеріал варіюється за допомогою агогічних відхилень і зміни тривалостей, плавно переходячи у звукосполучення *mormorando*, голосну «А!». Такий ефект створює враження акордової мерехтливості й абстрактності, що ніби виводить слухача за межі реального музичного простору.



Іл. 6. «Іспанські фрески», ч. IV «Ла Хіральда». Епізод *Misterioso*, 71т.

VI варіація (75–86 такти) — *Tempo I*. Друга тема звучить у партії сопрано, тоді як першу тему введено почергово в тональності D-dur.

VII варіація (87–95 такти) розгортається на матеріалі першої теми, проходячи крізь змінні тональності: H-dur, Cis-dur, B-dur, C-dur та знову H-dur. Перше проведення теми відбувається у *tutti*, після чого фактура

поступово розріджується. Така послідовність варіацій вибудовує відчуття формальної цілісності та завершеності циклу.

V частина. Прелюдія №3.

Ця прелюдія написана для *solo* гітари, еоліфону та вібрафону. Частина витримана в імпровізаційному дусі, позбавлена чіткого метроритму. Формальна структура побудована на чергуванні контрастних епізодів: *Andante* – *Agitato* – *Andante* – *Agitato* – *Drammatico* – *Andante*. Гітара виступає як символ Іспанії, передаючи її ідентичність, пристрась і загадкову експресію. На тлі звучання музики чутно віддалений дзвін, який пов'язує цей фрагмент із загальним ідейним задумом концерту. Перехід до наступної частини здійснюється *attacca*.

The image shows a musical score for 'V. Preludio № 3'. It is a multi-staff score for guitar, eolofone (Eol.), and vibraphone (Vibr.). The score is divided into several sections, each with a tempo/mood marking: *Andante*, *Agitato*, *Andante*, *Agitato*, *Drammatico*, and *Andante*. The guitar part is written in a single staff, while the eolofone and vibraphone parts are written in multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *mf*, *f*, *p*, *ff*). The page number 38 is visible at the bottom.

Іл. 7 «Іспанські фрески», ч. V «Прелюдія №3».

VI частина. Капрічос Гойї (Танок).

Шоста частина ґрунтується на серії офортів *Капрічос* іспанського художника та гравера Франсіско Гойї (*Caprichos*, ісп. — «примхи», «дивацтва»). Це сатиричний цикл із 80 графічних аркушів, що критикують політичні, соціальні та релігійні реалії свого часу. Частина написана під враженнями картини «Поховання сардинки», яка ілюструє традиційний іспанський фестиваль перед початком Великого посту [10].

Художній мові митця притаманні контрастність накладання світла й тіні, реальності та гротеску, алегорії і фантастики, що яскраво втілюється в даній частині концерту. Композиторка переносить гравюрні техніки у сферу звуку, використовуючи ритмічну гостроту, короткі тривалості, змінні метри, тріолі, квінтолі, синкопи. Гострота ліній та штрихів передається в ритмічному та штриховому звучанні, втілення та гіперболізований виклад яких композиторка знаходить у жанрі танцю. Вокальна партія уникає вокалізацій: кожна нота має чіткий склад, що забезпечує яскраву артикуляцію й виразність. Особливого колористичного ефекту надають тверді, шумові приголосні (*pa-ba, pa-ba-pa-pam*) [21].

Частина написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi, solo* сопрано, мецо-сопрано, тенора, баса та розширеного ансамблю ударних: литаври, тамбурин, барабан, тарілки, там-там, том-том, кастаньєти, еоліфон, флексатон, дзвін, дзвіночки. Метроритм — змінний: 2/4, 3/4, 3/8, 5/8, 7/8, 8/8.

Форма — складна двочастинна (*A–A₁*), із варіативним повтором матеріалу в другій частині.

Перша частина (А) складається з трьох епізодів — *abc* (такти 1–86). Перший епізод (1–38 такт) відкривається енергійною ритмічною фігурою у виконанні литавр, що виступає ще одним варіантом інтерпретації теми болеро. У 5-му такті до цієї фігури приєднується басова партія, де з'являється двоголосся на склад «ра-ра-ра». Мелодична лінія починається в унісоні, а згодом переходить у секундове співвідношення між голосами.



Іл. 8 «Іспанські фрески», ч. VI «Капрічос Гойї.» Тема 5 такт.

Наступне речення (від 9-го такту) написано для чоловічого хору у підголосковій фактурі, побудованій на перекличках хорових партій. Мелодика формується за допомогою висхідних та низхідних квартових інтонацій у закличному характері на вигук «Olé!». Третє тематичне зерно з'являється в 19-му такті й варіюється до завершення першого епізоду. Химерність мелодичної лінії виявляється в почергових, паралельних ходах чистими квартами, що імітують звучання фанфар. Чоловіча та жіноча групи нашаровуються у почергових проведеннях, фактура згущується, а останнє речення звучить у вигляді розгорнутих акордів, що формують чітке відчуття тонального центру в F-dur, доповненого тризвуками хроматизованої діатоніки. Загальний характер епізоду емоційно-напружений — музика викликає асоціації з масовим дійством.

Другий епізод *Allegro grazioso* (39–67 такти) побудований на двох тематичних елементах, функціонально розділених між хоровими партіями. Перша тема — остинатний супровід зі сталим ритмічним та інтонаційним малюнком. Мотив — гострий і легкий — виконується зі штрихом *staccato* у супроводі кастаньєт, передаючи танцювальний, граційний характер.



Іл. 9 «Іспанські фрески», ч. VI «Капрічос Гойї». Тема II епізоду, 39 такт.

На цьому фоні звучать проведення хроматичної теми в партіях сопрано та тенора по чергово у дзеркальному відображенні. Цей епізод уособлює накладання світла й тіні завдяки контрасту між танцювальним і мелодичним початками, що символічно відображає художні прийоми офортів Гойї.

Третій епізод (*Meno mosso*) базується на трьох мелодичних лініях у виконанні солістів у супроводі там-тама та флексатону, які створюють ефект просторовості. Перше проведення (68-й такт) звучить у сольному викладі баса та мецо-сопрано. Друге проведення (75-й такт) представлене унісоном тенора і сопрано. Третє проведення (80-й такт) з'являється у зміненому вигляді в соло баса та сопрано.

Тональний план зосереджений навколо *gis-fis moll.* Епізод відтворює ліричні моменти гравюр, передані через мелодію, що розгортається як мовчазна розповідь на вокальну голосну «А» у середній динаміці. Повторне проведення теми (позначене *B solo, cantando*) вносить інтонаційне розширення та відкриває емоційний підтекст зображеного на офорті сюжету. Таким чином, сольні лінії персоніфікують окремі образи персонажів, зображених Гойєю.

Друга частина (A¹. Presto) — кульмінаційний розділ твору та концерту в цілому. Побудований на матеріалі першої частини, він має тричастинну форму *abc*. Перша частина вирізняється збагаченням *tutti* викладом хору.

Друга частина (*Meno mosso*, 128-й такт) репрезентує видозмінений мотив із другого епізоду першої частини, який завдяки масштабності сприймається як вступ до заключного розділу. Остання частина (*Eroico*, 132-й такт) побудована на матеріалі фанфарної теми першої частини, яка тут викладена в гомофонно-гармонічній фактурі у вигляді хоралу. Текст замінено на вокалізовану голосну «А». Завершальні два такти (*Tempo I*) відсилають до теми дзвонів, утворюючи аркоподібну форму, що об'єднує композицію в єдине ціле. У фінальному розділі переважають унісони, щільне вертикальне звучання хорових партій, що метафорично ілюструє завершений гравюрний образ.

Цілісність твору посилюється завдяки інструментальному супроводу, який забезпечує плавні переходи між епізодами. Танцювальний жанр у химерній манері голосоведення, інтонацій, гармоній та ритмів втілює ідею гротеску, закладену у серії «Капрічос» Франсіско Гойї.

VII частина. Дзвони Арагона.

Арагон — середньовічне королівство на півночі Іспанії, що вражає величчю природного ландшафту й архітектури. Особливою перлиною регіону є один із найдавніших замків Іспанії — Замок Лоаре (XI століття), який став символом незламності та духовної глибини.

Характер частини позначено як *Maestoso*. Розміри: 4/4, 2/4, 12/8. Написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi* та розширеного ансамблю ударних: литаври, тамбурин, тарілки, там-там, великий барабан, соліфон, дзвін і дзвіночки.

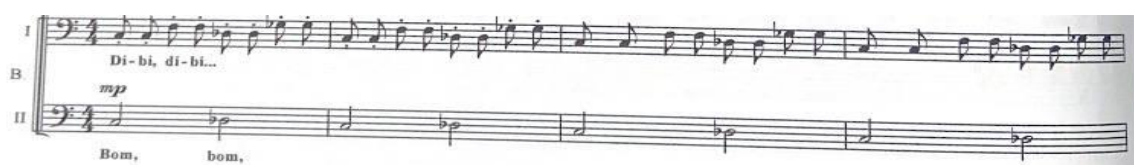
Фінальна частина концерту розгортається навколо теми дзвонарності, яка з'являлася на початку циклу, створюючи ефект аркоподібної побудови та підкреслюючи цілісність форми. Різноманіття дзвонарного звучання передається через варіативність структури частини. В основі — двочастинна форма *a-b*, із варіаціями та включенням тематичного епізоду з першої частини концерту. Структура викладена у вигляді послідовності: **A – A¹ – B – A²**.

Перша частина (a, *Maestoso*, 1-13 такт) написана у формі музичного періоду, який складається з двох речень: *a + a1*. Її відкриває *tutti* хору в супроводі звучання дзвонів та литавр. Кожна хорова партія імітує передзвін дзвону, зливаючись у гармонічну вертикаль, побудовану на тональному плані *D-dur* та *h-moll*. Вокальні лінії виконують «dim, bom», імітуючи резонанс та ритміку справжнього дзвону. Мелодичний матеріал частини базується на мотиві **a–d–e–d** та його інверсіях, які поступово накладаються одна на одну, створюючи поліфонічну структуру з ефектом просторового поширення звуку — подібного до багатоголосого дзвонарного ансамблю.

The image shows a musical score for a choir and bells. The score is for the first part of 'Spanish Frescoes', Part VII 'Bells of Aragon'. It includes the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bell parts (C-cleff, C-cleff). The tempo is Maestoso. The score includes the lyrics 'Dim, bom, dim, bom, dim, bom, dim, bom'.

Іл.10 «Іспанські фрески», ч. VII «Дзвони Арагона». I ч. *Maestoso*. 1 такт.

II частина (b, *Allegro*, з 13 такту) розгортається як активний розвиток музичного матеріалу на фоні остинатного проведення теми, яку ілюструють литаври, том-том і партія тенора. Мелодична лінія характеризується рухливістю: вона побудована на квартових інтервалах, що виконуються дрібними тривалостями зі штрихом *staccato* у помірній динаміці *mp*. Вокальна артикуляція на складах «di-bi, di-bi» імітує дзвінкі удари дрібніших дзвонів, передаючи колористичну палітру дзвонарного ансамблю.



Іл.11. «Іспанські фрески», ч. VII «Дзвони Арагона». II ч. *Allegro*, 13 такт.

Дана тема та її інверсія зберігається до кінця частини в тональності Des-dur. На органному пункті накладаються акордові підголоски на силабу «Bom», що імітують дзвоноподібний удар. Кульмінація частини припадає на такти 27–32: тема звучить у викладі *tutti* та підводить до кластерних акордів у подовженій ритмічній вартості з акцентами (*ff*) на склад «wau», який візуалізує звучання обертонового ряду після удару у дзвін. Останні чотири такти формують арку до наступного розділу.

Частина A¹, *Tempo I* (37 такт) — варіація двочастинної форми з оновленим тональним планом та трансформованим нотним матеріалом. Тема розпочинається з тону *cis*.

Епізод B, *Maestoso* (69 такт) — цитата з Прелюдії №1: хор (12 тактів) та двотактова зв'язка, що веде до завершального розділу A2. Ця вставка створює відчуття циклічності композиційної форми.

Частина A², *Tempo I* (83 такт) звучить у масивній акордовій фактурі з додатковою орнаментикою в тональності Des-dur, яка в

кольоровій семантиці Лесі Дичко символізує достаток і повноту життя [26]. У тактах 104–105 композиторка вдається до енгармонічної заміни, прирівнюючи Des-dur до Cis-dur. Тональність C-dur, яка фігурувала у другій частині концерту, символізує білий колір. Таким чином, Леся Дичко завершує твір у тональностях, що водночас символізують чистоту, гармонію та досконалість.

Виконавський аналіз. Хоровий концерт «Іспанські фрески» написаний для мішаного хору з *divisi*, солістів та ударних інструментів. Твір належить до естетики постмодернізму, вирізняється багатою сучасною музичною мовою та симфонізацією хорових партій. Політональна гармонія й складна фактура вказують на високий рівень складності твору, що передбачає виконання професійними колективами.

Попри використання ударних, концерт фактично є твором *a cappella*, оскільки темперованим строем наділені лише дзвонарні інструменти. Відтак особлива увага під час роботи з хором приділяється вибудовуванню тональних планів та диференціації функцій хорових партій відповідно до пластів, які вони відтворюють. Політональність з'являється вже у I частині циклу, покликаний передати барвистість акорду через мерехтіння інтонацій та потребує чіткого усвідомлення ієрархії гармонічних ступенів в гармонічному ансамблі.

Виконавськи складною є II частина — «Замок Торрелобатон», яка побудована на остинатних ладах. Вона вимагає точного інтонування висхідних і низхідних пасажів, ідеального володіння ланцюговим диханням та відпрацьованої дикції в швидких темпах із повторюваними складами типу «ta-ta-ta».

Яскраву поліпластовість фактури демонструють IV частина «Ла Хіральда» (у стилі Равеля) та VI частина «Капрічос Франсіско Гої». Тут хорове полотно поєднує танцювальні та ліричні начала, що вимагає одночасно гостроти ритмічного виконання, подібного до

інструментального, та співочої пластичності у веденні ліричних тем, збагачених альтерованими інтонаціями. Стиль частини вимагає чіткості в ритмічних малюнках і акцентах, що в свою чергу підтримані ударними інструментами.

Особливу складність становить VI частина «Капрічос Франсіско Гої», що вимагає чіткого ритмічного малюнка, який постає своєрідною метафорою процесу гравірування, а також гнучкості у частих змінах метру — це ставить перед диригентом особливі виконавські виклики. Композиторка часто вдається до перекличок між групами хору, які мають бути об'єднані єдиною художньою логікою. У гармонічному і мелодичному контексті особливої уваги потребують висхідні та низхідні квартові ходи, що поєднуються з підголосковою фактурою. Не менш важливим є дотримання відповідного штриху та акцентів, які імітують танцювально-інструментальні мотиви, а також наспівність і пластика у вокальних фразах.

Хроматична гама, яка часто супроводжується складними ритмічними малюнками, *divisi* (іноді до 4-голосся) та великий діапазон хорових партій із непростими динамічними умовами для окремих регістрів — усе це вимагає великої уваги диригента. З-поміж основних диригентських викликів варто додатково виокремити: різнохарактерність образів, постійну змінність темпів і розмірів, акцентування, багат шаровість фактури та роботу над балансом між хоровим і перкусійним складом.

2.2 Музично-теоретичний аналіз «Французьких фресок».

Для того, щоб написати «Французькі фрески», я глибоко вивчала Францію по книгах, картинах, ілюстраціях та ін. Вона – моя стара, давня любов: я займалася кожною областю, кожним містом та усім, що в ньому знаходиться. Коли довелося врешті відвідати країну реально, все було таким знайомим, наче в ній пройшли роки мого життя[33, с.164].

«Французькі фрески» – концерт для читця, мішаного хору, органу, дерев'яних духових і ударних інструментів, а також балету, що складається із семи частин. Твір написано в 1995 році, присвячений Миколі Гобдичу та Людмилі Байді.

Початковий варіант «Французьких фресок» був створений у 1994 році під назвою «*Замки Луари*» — як п'ятичастинна фортепіанна сюїта. У 2000 році з'явилася сценічна версія, а в 2012 — варіант для жіночого хору.

Долина Луари — це справжній «сад Франції», край палаців і замків, колиска мови труверів (ланг д'ойль). Іль-де-Франс, серце паризького басейну, земля абатств, соборів і королівських резиденцій, улюблений край імпресіоністів... Природа і геній людини, що зустрічаються тут, творять неперевершені мистецькі картини, враження від яких величні... [9, с.73.].

Усі ці компоненти поєднані в єдине художнє ціле, занурюючи слухача у світ візій, у якому зливається краса природи, архітектури й людського духу.

Концерт, створений у 1995 році, побудований за сюїтним принципом і включає такі частини:

- I. Анжерський замок
- II. Шпалери д'Амбуаза (*Fughetta*)
- III. Замок Шенонсо
- IV. Замок Вілландрі
- V. Замок Ене-ле-В'єй
- VI. Фонтани Версаля (*Rondo*)
- VII. Замок Шамбор

Кожна частина концерту має власну програмність, що відображає архітектуру мальовничого регіону Долини Луари. Леся Дичко обирає

об'єкти, пов'язані з епохами Середньовіччя, Відродження та Ренесансу. П'ять із семи частин хорового циклу (I, III, IV, V, VII), що також входять до фортепіанної версії «Замки Луари», зображують безпосередньо архітектуру окремих замків. II та VI частини існують лише у хоровій версії, де зосереджено увагу на інтер'єрних та екстер'єрних елементах замкових ансамблів. Вибір архітектурних пам'яток та відповідних історичних епох впливає як на формотворення, так і на музичну мову твору. Зокрема, це проявляється у зверненні до витоків багатоголосся, у поліфонічному опрацюванні окремих тем, а також у стилізаціях середньовічної музики, зокрема у наслідуванні стилю труверів (I частина).

«Французькі фрески» — це своєрідний синтез музики та архітектури, музики й літератури. У завершенні частин I, II, IV, V та VI звучать поезії французьких поетів мовою оригіналу у вигляді декламації, яка постає одним із сонористичних засобів, створюючи ефект «слухової фрески».

У нотному виданні «Хорові фрески» (2023 р.) кожна частина концерту супроводжується авторською передмовою, що допомагає глибше розкрити візуальний образ, покладений в основу композиції.

Хор у цьому концерті виступає як один з основних зображальних інструментів, покликаних передати багатогранність художнього образу фрески. Основу вокальної мови становлять вокалізи на голосних «а», «о», «у», а також прийом *mormorando*, що у визначеній послідовності створюють ефекти «наближення-віддалення», «виникнення з тиші», «таємничості» та «містичності». Доповнюють палітру звукозображення склади «din-don», «tam-ta-da», «ram-ram», «la-la-la», що імітують інструментальні звучання та танцювальні мотиви. Фактура та тонально-гармонічна структура мають на меті передати в музиці різні архітектурні елементи замків. Наприклад, fuga II частини відтворює образ

виноградної лози, а підголоскова фактура VII частини асоціюється з лабіринтом. Загальний стиль композиторки, близький до імпресіонізму, дозволяє втілити не лише зовнішні форми, а й суб'єктивне емоційне враження від побаченого. Різноманіття регістрів, динамічних градацій, тембрових і штрихових можливостей людського голосу створює рельєфну, багатовимірну звукову картину. Стан споглядання поступово трансформується у стан присутності: слухач ніби виявляється всередині самої фрески. Саме людський голос, завдяки своїй пластичності та здатності до виразної модуляції, створює глибокий зв'язок між музикою, простором і слухачем, перетворюючи останнього на активного учасника художнього дійства.

«Французькі фрески» написані для хору у супроводі інструментів, тісно пов'язаних із французькою музичною культурою. Провідну роль у концерті відіграє орган — інструмент-символ духовної традиції, чий тембр і характерний тембровий колорит визначають загальний настрій твору. Органні інтерлюдії, що поєднують частини циклу, створюють архітектонічну єдність, а унісонне проведення мелодій з вокальними лініями відсилає до традицій сакральної музики. Серед дерев'яних духових інструментів Леся Дичко залучає фаготи I та II, флейту та альтову флейту у строї F. Зокрема, фаготи нагадують звучання старовинного французького інструменту — бомбарди, а флейти втілюють світський колорит середньовічної французької музики. Їхнє застосування збагачує звукову палітру концерту і створює зв'язок із історичними стилями. Ударні інструменти у творі відіграють декілька функцій: відтворення дзвонарних ефектів, ритмічного танцювального супроводу, а також створення авангардної звукової атмосфери, сповненої містики й загадковості. Серед перкусій — дзвін, дзвіночки, трикутник, литаври, барабан, великий барабан, тамбурин, кастаньєти,

там-там, тарілки, флексатон — кожен із яких використовується з урахуванням його асоціативних і тембрових можливостей.

Перед першою частиною концерту звучить п'ятитактовий вступ, виконаний органом, який упродовж циклу повторюється в різних тональних площинах, утворюючи єдиний тематичний лейтмотив.



Іл. 12. «Французькі фрески». Органний вступ.

Органний вступ у «Французьких фресках» виконує функцію як прологу, так і епілогу. Його акордна фактура, що нашаровується у широкому діапазоні, поєднується з тріольним ритмом та хроматизмом (дієзні тональності), завершуючись на акордах H-dur і Des-dur — символах золота та буяння життя.[28] Масштабність і темброва насиченість органного звучання одразу занурює слухача в атмосферу мальовничої архітектурної фрески, що стає відправною точкою всієї музичної подорожі.

І частина – Анжерський замок.

«Могутня фортеця, оплот лицарства, побудована ще Людовіком IX Святим» [9, с.73].

Анжерський замок — середньовічна твердиня XIII століття, що слугувала місцем проведення лицарських турнірів і втілює образ середньовічного рицарського духу. Ця частина написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, органу та групи ударних інструментів (тарілки, барабан, великий барабан, кастаньєти).

Темп: *Adagio. Tempo a estampie*. Розмір змінний: 4/2, 6/8, 5/8. Частина має варіаційну форму, основою якої є середньовічний танець естампіда — жанр, що будується на повторюваних секвенціях. Тема варіацій (такти 1–9) виконується унісоном басовою групою хору та органом. Мелодична лінія дублюється інтервалами чистої квати та квінти, що наслідує принцип вільного органуму, характерного для багатоголосся раннього середньовіччя.



Іл. 13. «Французькі фрески». ч. I «Анжерський замок». Тема варіації 1 такт.

Вільний органум — це тип багатоголосся, у якому органальний голос не залежить від головної мелодії, дописується гоморитмічно у техніці «нота проти ноти» [22]. У першій частині хорового концерту мелодія виконується на вокалізі «а», що посилює архаїчний характер звучання. Принцип варіаційного розвитку базується на поступовому збагаченні основної теми новими інтонаційними, ритмічними та фактурними елементами.

I варіація (такт 10–17) продовжує розвиток вступної теми, яка знову звучить у партіях баса та органу (перші три такти) в оригінальному метроритмі. Починаючи з 13 такту, відбуваються зміни як у ритмічному, так і в мелодичному плані. У партії тенора (такт 10)

тема представлена у варіанті дімінуції, а також із мелізматичними відхиленнями, які одночасно дублюються органом, створюючи ефект внутрішнього «мерехтіння» тембру.



Іл. 14. «Французькі фрески». ч. I «Анжерський замок». I варіація, 10

такт.

У 14 такті вступає партія альту, яка разом із тенором повторює тему у варіанті дімінуції та інверсії зі збереженим інтервальним дублюванням по чистій квінті. Мелодія набуває співучого характеру, а її інструментальне забарвлення підсилюється завдяки введенню фонічних складів «tam», «ta-da», «ta-da-da». Ці склади надають хоровому звучанню ефекту імітації ударних інструментів. Партія барабана дублює трансформований ритмічний малюнок, а у великому барабані витримується постійне ритмічне остинато. Динамічний рівень варіації — *piano*.

II варіація (такти 18–25) розгортається на основі модифікованої теми з попередньої варіації. Тема звучить у первісному вигляді в тактах 18–21, а в тактах 21–25 — у варіанті інверсії. Вона подана в чоловічому триголоссі (бас, баритон, тенор) у гармонії досконалих інтервалів — квінти та октави. Партія органу дублює хорові голоси, а перкусія супроводжує в динаміці *mezzo piano*. В останньому такті варіації з'являється мотив основної теми у жіночому хорі, який готує перехід до наступної варіації.

III варіація (такти 26–34) представляє тему у виконанні органу та хору *tutti*, в динаміці *forte*. Тут відбувається зміна висотного положення та варіант дублюючого голосу. Орган дублює чоловічу вокальну групу. Фактура варіації є гетерофонною, вона наслідує архаїчну форму

стародавнього хоралу, виконаного на голосну «а», що безпосередньо відсилає до звучання середньовічної музики.

Епізод Presto (розміри 6/8, 5/8, 4/8) є яскравим контрастом і ґрунтується на звукозображальних прийомах. У його основі лежить акордова фактура з кластерними співзвуччями, що виконуються на склад «la, la, la». Звукова палітра поступово насичується, перемінні акценти створюють ритмічну енергію, що асоціюється з танцем. Поділ ритмічного малюнку між різними групами хору спричиняє ефект просторового розгортання звучання. Особливо виразною є 12-голосна кластерна конструкція у 60 такті, побудована на чергуванні низхідного та висхідного руху по тетрахорду.

The image shows a musical score for a 12-voice choir. The score is written on 12 staves, grouped into four systems of three staves each. The staves are labeled with Roman numerals I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII. The music is in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The score features a complex, rhythmic melody with many beamed notes, creating a dense, textured sound. The lyrics 'La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la' are written below the staves. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'pp' (pianissimo) dynamics. The score is numbered 60 at the top left.

Іл. 15. «Французькі фрески». ч. I «Анжерський замок». Епізод, 60 такт.

Багаторазове повторення теми зі зміною висотного плану за допомогою *glissando*, хвилеподібні рухи без точної висотної фіксації, а

також поступовий динамічний розвиток стають засобами створення образу багатобарвності й масивності. Такий прийом передає візуальну й емоційну експресію зображуваного об'єкта. Об'ємна хорова сцена обривається переходом до наступної варіації.

IV варіація (такти 68–76) написана для органу. Тема викладена у своєму оригінальному метричному вигляді, звучить широко, урочисто і співуче. Вона реєстрово зміщена вгору, подана у просторому вертикальному розміщенні, дубльована октавним унісоном (дві октави) та чистою ундецимою. Динамічний рівень — *forte*, що підкреслює монументальність музичної образності.

V варіація Maestoso (такти 77–84) розгортає тему, розділену між чоловічою та жіночою групами хору, які ведуть діалог у *tutti*-викладі, гармонійно доповнюючи одна одну. Використання високої теситури, динаміка *fortissimo*, а також введення літературного тексту «Victoire, vivier» (з франц. «Перемога, джерело життя») створюють піднесену, урочисту атмосферу. Нашарування фактурних пластів у хорово-органному полотні відтворює своєрідну «музичну архітектуру» зображуваної будівлі, поглиблюючи фрескову концепцію циклу.

VI варіація (такти 85–95) написана для хору, органу та дзвонів і уособлює тему дзвонарства. Засобом фактурного накладання пластів досягається ефект багаторівневості звучання. На тлі основної теми у чоловічій групі, з'являється тема дзвонів у жіночому хорі, передана за допомогою характерної мелодичної формули на фонічному складі «din-don». Вона дублюється партією органу, створюючи імітацію справжнього дзвону. Варіація розгортається у тональностях *Es-dur*, *fis-moll* та *Des-dur* — остання є улюбленою тональністю Лесі Дичко, символізуючи урочистість і духовну піднесеність, у якій і завершується перша частина циклу.



Іл.16. «Французькі фрески». ч. I «Анжерський замок». VI варіація, тема дзвонів.

По завершенні номеру звучить вірш французького письменника Шарля Пегі «Замок Луари», який змальовує велич, гармонію та багатство долини Луари. Цей поетичний епілог виступає водночас і рефлексією, і ключем до розуміння першої частини — як своєрідного прологу усього циклу «Французькі фрески».

II частина - Шпалери д'Амбуаза (Fughetta).

«Шпалери Мільфлор – картини втіх куртуазного життя замку д'Амбуаз»[9, с.73].

Мільфлор (від фр. *mille fleurs* – «тисяча квітів») — це різновид середньовічного гобелена, що вирізнявся декоративною манерою плетіння на червоному або зеленому фоні з густо розкиданими зображеннями квітів. Цей художній феномен був характерним для регіону Луари, зокрема замку д'Амбуаз, що довгий час слугував резиденцією французьких королів. Гобелени «тисячі квітів» втілювали ідеалізовані сцени придворного життя, символізуючи витонченість, куртуазність та декоративну розкіш [44]. Відповідно до візуального джерела, музичний номер утілює гобеленову фактуру через багатоголосся та поліфонічні переплетення, відображаючи образ виноградної лози, що розростається по поверхні тканини.

мелодичний рух інверсії органічно продовжують характер попередньої експозиції, надаючи їй варіантного розвитку без втрати тематичної цілісності. **Інтермедія (27–44 такти).** Інтермедія ґрунтується на послідовному проведенні двох секвенцій (такти 27–34 і 35–44), які розгортаються у межах основної тональності, а також у *D-dur* та *D-moll*. Тональні зміщення створюють відчуття гармонійного «дихання», яке оживлює фугетну структуру і формує плавний перехід до наступної частини.

Розробка II (45–60 такти). У цьому розділі представлено варіант теми, який звучить у *Fis-dur*, з відповіддю в *Cis-dur*, в оновленому, мелодично й ритмічно збагаченому вигляді, що поглиблює варіаційний характер розробки. Тональний простір розширюється, що сприяє загальному піднесенню фактури. **В інтермедії (такти 53–60)** знову з'являється тематичний матеріал з попередньої секвенції (35 такт),

Реприза (61–69 такти). Тема повертається в початковому вигляді у тональності *fis-moll*, що створює ефект цілісності й завершеності музичної думки. Репризне проведення є точним, без варіантних відхилень, і закріплюється на акорді другого ступеня, який натякає на можливість подальшого розвитку, залишаючи відкритий емоційний простір. На завершення звучить короткий сольний епізод органу, який підсумовує попередню частину і водночас м'яко переходить до наступного розділу композиції. Його спокійне, протяжне звучання функціонує як кода, що підводить логічний підсумок структурі фугетти.

III частина — Замок Шенонсо

«Перлина Відродження – граціозний „жіночий“ Шенонсо, замок Катрін Брісонне, Діани де Пуатьє та Катерини Медічі»[9,с.73]. Ця характеристика, подана самою композиторкою, цілком розкриває образ обраної архітектурної пам'ятки. Замок Шенонсо, збудований на початку

XVI століття, відомий також під назвою «дамський», оскільки впродовж століть він був резиденцією видатних жінок свого часу — Катрін Брісонне, Діани де Пуатьє та Катерини Медічі, і саме їхні імена згадує Леся Дичко.

Номер створений для мішаного чотириголосого хору з *divisi* у партіях сопрано, альт та баса, з участю дзвонів і дзвіночків. Початковий темп позначено як **Largo**, з наступною вказівкою **Tempo a menuetto**, що засвідчує жанрову приналежність твору до менуету — танцю придворної культури. Ритмічна структура варіюється у тридольних розмірах: 3/4, 6/8, 12/8. Вокальні партії виконуються на склади «рам, рам, рам» або «ра, ра, ра», що сприяє інструменталізації звучання хору та посилює танцювальний, граціозний характер музики.

Форма твору — проста тричастинна з кодою, побудована за варіантним принципом розвитку ($A - A^1 - A^2$). Така структура наслідує риси менуету — старовинного французького танцю, що символізував вишукане придворне життя замку. Менует, який виник у Франції, виконувався плавно й граціозно у розмірі 3/4. У XVII–XVIII століттях він набув широкої популярності як придворний танець, а в XIX столітті часто слугував третьою частиною сонатного циклу. За традицією, перший менует писався двоголосно, другий — триголосно, після чого знову повторювалася перша частина. Завершенням композиції нерідко ставала невелика кода [36].

Номер вибудовано навколо теми, яку вперше подають дзвони й дзвіночки у першому такті, а далі вона звучить у кодових розділах частини. Основна увага зосереджена на акапельному виконанні хору, де мелодична лінія переходить у хорові партії та звучить остинатно протягом усієї частини.

Іл.18. «Французькі фрески». ч.ІІІ «Замок Шенонсо». Тема, 1-3 такт.

І частина А (1–7 такти) побудована у формі періоду, що складається з трьох речень. Перше речення (2–3 такти) репрезентує основну тему, яка виконує функцію остинатного інструментального супроводу танцю. Вона розміщена в партіях тенора та альта й супроводжує всю першу частину. Перша нота кожної долі послідовно акцентується завдяки висотному положенню, штриховій виразності або динамічному підсиленню. У третьому такті з'являється мелодична тема в партії сопрано. Друге речення (4 такт) розгортає тематичний матеріал у партіях сопрано та альта. Мелодія звучить у С–Сіс мажоро-мінорному забарвленні, має гамоподібний, хроматизований характер, базується на дрібних тривалостях зі штрихом тенуто, виконується на відкритому складі «ра-ра-ра» та об'єднана фразовою лігою — усе це надає їй наспівного, солюючого характеру. Третє речення періоду повторює друге, підкреслюючи симетрію та завершеність форми.

Іл.19. «Французькі фрески». ч.ІІІ «Замок Шенонсо». ІІ речення, 4 такт.

ІІ частина А₁ (8–19 такти) побудована на розробці двох тематичних елементів, ілюстрованих у першій частині, та структурно

складається з трьох речень. Мелодична лінія початково звучить у партії тенора (9–10 такти), згодом збагачена варіантними інтонаційними та ритмічними елементами, вона переходить у партію сопрано. Інші хорові голоси продовжують танцювальний супровід, який водночас зазнає фактурних і ритмічних трансформацій. Загальна фактура поступово насичується, гармонічна мова тяжіє до дисонансів, розвиваючись у бемольному ладовому контексті з опорою на тон *des*, що контрастує з гармонічною організацією інших частин номеру. Такти 18–19 виконують функцію зв'язку, готуючи перехід до третьої частини.

III частина *Grazioso* (20–26 такти) — повторення матеріалу першої частини у фактурі хору *tutti*. Дублювання партій в октавних унісонах надає звучанню повноти та рельєфності, водночас зберігаючи прозорість і витонченість текстури. Мелодична тема звучить у співвідношенні інтервалу децими між партіями сопрано і тенора, що уособлює поєднання жіночого та чоловічого начала в умовній танцювальній дії.

Coda (27–34 такти) завершує номер поступовим затуханням танцювальної теми, яка розчиняється в акустичному просторі, втрачаючи виразну ритмічність і згасаючи як за динамікою, так і за фактурною щільністю.

IV частина - Замок Вілландрі

«Замок Вілландрі з його чарівними «садами садів», що нагадують славнозвісну віллу д'Есте в Італії» [9, с.73]. – так образно охарактеризовано одну з найвитонченіших пам'яток французького Ренесансу. Замок Вілландрі відомий передусім своїми унікальними трьома садами, що вважаються зразком французького паркового мистецтва й символізують гармонію природи та архітектури.

Музичний номер присвячений цій архітектурній перлині написано для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, квартету дерев'яних духових (флейта, альтова флейта в F, два фаготи), а також з використанням ударних інструментів (трикутник, тамбурин) та органа. Композиція побудована в тональності H-dur з частими модуляціями та у змінному метрі: 6/8, 7/8, 9/8, 12/8, 3/4. Своєрідна темброва палітра дерев'яних духових інструментів у поєднанні з вокальними фактурами відтворює зображальність, асоційовану з середньовічною культурою, і водночас навіює атмосферу світського вишуканого життя, що панувало в околицях Вілландрі.

Твір побудований у формі варіацій. Основна тема проходить крізь три варіації, які протягом композиції ритмічно й темброво варіюються, формуючи цілісну образну дугу.

I частина (Andantino, 1–31 такти) написана для квартету дерев'яних духових та хору *a cappella*. Темп Andantino. Тональний план охоплює поступову модуляцію від H-dur через D-dur та h-moll до Fis-dur. У цій частині розгортається основна тема твору, яка надалі зазнає варіаційної обробки, визначаючи подальший розвиток композиції.



Іл.20. «Французькі фрески». ч.IV «Замок Вілландрі». Тема 1-3 такт.

Тема частини (3 такти) ілюстрована в партії другого фагота в альтерованій тональності H-dur. Перша варіація з'являється у 6-му такті та розгортається горизонтально — через почергове проведення видозміненої теми у всіх духових інструментах. У 11-му такті до квартету приєднується хор *tutti*, що виокремлюється як середня секція I варіації. Тематичний матеріал спершу звучить у партії баритона в

тональності D-dur, а згодом розвивається у різних комбінаціях між хоровими голосами. Хоровій фактурі притаманна вокалізна манера виконання на голосну «А...» з виразними фразовими, агогічними та штриховими відтінками. Розвиток теми простежується через поступове зростання як теситурного, так і динамічного плану: від низького регістру інструментів до найвищих звучань хору у динаміці *fortissimo*, що веде до кульмінації — епізоду *Meno* (23-й такт). У його основі — канонічні нашарування однорідних хорових груп, вибудовані на мотивах основної теми в h-moll. Завершення першої варіації відбувається в темпі *Tempo I*. Тема прозвучує соло в тональності Fis-dur: перше проведення — в партії альтової флейти у формі ракоходу (ретроградної інтерпретації теми), друге — в партії першого фагота як неточна інверсія.

II варіація — *Sostenuto grazioso* (такти 32–95). Варіація написана для мішаного хору з партіями перкусії та включенням сольного епізоду для тріо дерев'яних духових. Композиційна форма варіації — період із трьох речень.

Основна тема, витримана в танцювальному характері, виконується партією альтів та супроводжується перкусією тіла — плесканням у долоні, що звучить протягом усієї варіації. Тональність — H-dur, розмір 6/8. Мелодія звучить на відкритому складі «La, la, la...» у динаміці *mezzo piano*, створюючи легкий, грайливий характер, що навіює атмосферу придворного танцю.

Хорове звучання доповнюється остинатним ритмічним супроводом — трикутник і тамбурин виконують фігури почергово, підкреслюючи рух теми. Розвиток побудовано у поліфонічному стилі: послідовність *тема – відповідь – інверсія теми* (зокрема в 36-му такті) — знову призводить до появи теми в оригінальному вигляді.

Структурна організація варіації ґрунтується на повторювальних мотивах і стилістично наслідує традиції світської танцювальної музики

епохи середньовічних труверів. У 52-му такті, як завершення варіації, з'являється епізод для тріо дерев'яних духових. Тема опрацьовується в партіях першого та другого фагота у квінтовому співвідношенні, в тональності c-moll із використанням фрігійських зворотів. Мотив надає музиці рис героїко-лицарської виразності, втілюючи дух середньовічного романтизму.



Іл.21. «Французькі фрески». ч.IV «Замок Вілландрі». II варіація, 32 такт.

III варіація — *Meno. Dolcissimo* (такти 56–61). Варіація написана у формі двочленного періоду в розмірі 12/8. Формотворчу роль відіграє арпеджований виклад окремих мотивів основної теми у дорійському ладі з тону *fis*, що розгортається як у висхідному, так і в низхідному русі на відкрити голосну «А». Динамічна палітра варіюється від *pianissimo* до *mezzo piano*, створюючи ефект м'якого розгортання звучання. Модель варіації наближена до інструментального типу опрацювання теми. Вертикальна структура формується шляхом поступового нашарування голосів і завершується кластерним акордом у тональності H-dur. Орган у цьому епізоді дублює хорову партитуру, однак композиторка вказує ремарку: «*Бажано співати a cappella, без підтримки органу*», що підкреслює камерність і крихкість звучання.

***Tempo a Dance* (такти 62–69).** Фрагмент у тональності G#-dur є скороченим відображенням матеріалу II варіації. Зберігає танцювальний характер, побудований на легких ритмічних фігурах.

Misterioso (такти 70–73). Цей епізод є варіативним відгалуженням III варіації, побудованим на чергуванні гармонічного та натурального *e-moll*. Темброво та динамічно позначений характер *misterioso* віддзеркалений через ладові зміни та приглушене звучання (*pianissimo*).

Tempo I (такти 74–95). Цей фрагмент є репризою матеріалу II варіації — танцювальної теми та тріо духових — в аранжуванні для хору. Танцювальна тема звучить двічі в H-dur. У тактах 84–87 відтворено матеріал тріо духових (початково в 52-му такті), однак тепер у хоровому викладі у Cis-dur. У тактах 88–93 втілено колористично-зображальні ефекти за допомогою послідовних секвенцій та поступового збагачення фактури. Наростання теситури та динаміки веде до фінального розділу. В останніх тактах застосовано прийом політональності: на тлі остинатного G-dur звучать акорди H-dur, Cis-moll/dur, що створює ефект багат шаровості та гармонічної нестабільності.

Maestoso (такти 96–117). Фінальна частина написана у формі періоду, який акумулює тематичні елементи всіх варіацій. Перше речення — хоровий хорал I варіації у вигляді ракоходу (референція до 26-го такту) в тональності h-moll. Друге речення (101-й такт, *Tempo a dance*) розгортає мотиви танцювальної теми у хорових партіях у H-dur. Із 105-го такту динаміка поступово згасає (*morendo*). Третій мотив — цитата з 11-го такту (*Andantino*), основна тема у виконанні флейти, цього разу в тональності E-dur. Фінал завершується епізодом для органа, після якого звучить прозовий текст, що слугує вступом до наступної частини концерту.

V частина - Замок Ене-ле-В'єй.

«Таємничий Ене-ле-В'єй із його суворими кріпосними бастіонами й ніжним садом, що втілює дух поетичної Турені» [9, с.73].

Замок XIV століття, розташований у самому серці Долини Луари, є зразком архітектури французького Середньовіччя з елементами Ренесансу. Протягом багатьох століть залишається у володінні однієї родини, зберігаючи свою автентичність і дух історичної спадкоємності.

Номер написаний для мішаного чотириголосого хору з *divisi* та ударних інструментів: там-тама, флексатону та дзвіночків. Темп твору — ***Grave misterioso***, розмір змінний: 4/4, 8/4, 5/8, 4/2, 6/2, 12/16, що підкреслює нестійкий, позачасовий характер музики.

Твір є зразком атональної хорової музики, в якій містичний настрій досягається завдяки сонористичним технікам у хоровій фактурі, а також застосуванню флексатону — інструмента з нетемперованим строем, що створює враження звукової невловимості та просторовості.

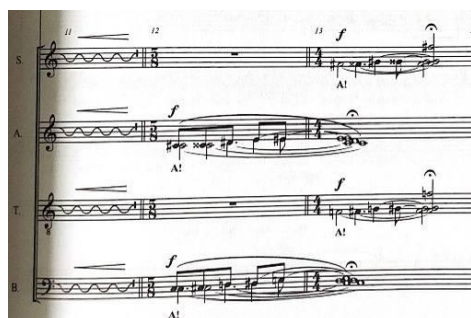
Частина складається з трьох розділів, об'єднаних спільною тематичною основою — темою-серією. Перша частина (***Grave misterioso*** / ***Andante***, такти 1–14) вибудовується на хроматизованому русі *d–fis*, який поступово проявляється через нашарування витриманих звуків у різних хорових партіях. Така структура створює ефект поступового «виникнення» музичної матерії з тиші, окреслюючи напружене, але застигле звукове середовище.



Іл.22. «Французькі фрески». ч.V «Замок Ене-ле-В'ей». Тема-серія 3-4 такт.

Наступна структура вибудована з двох фігур у партіях сопрано та альтів (5-ий такт), які утворюють канон, що функціонує як єдина тема

протягом двох тактів. Основа цього тематичного матеріалу спирається на п'ятизвукову систему (g–as–a–ais–fis), що зберігається упродовж побудови. Третя тематична структура (такти 8–14) сформована з двох хроматичних тетрахордів (с–f) та (cis–fis), які спочатку звучать почергово, а згодом – одночасно, формуючи насичену гармонічну тканину. Кульмінація першого розділу припадає на такти 12–14, де динамічне зростання від *p* і *ppp* до *f* поєднується з фактурним ускладненням та зміною вокалізації – від закритого «м...» до відкритого, експресивного «А!». Кластерна вертикаль, що зароджується з інтервального напруження малої нони, поступово розширюється до двадцятизвукового акорду (с–gisis), охоплюючи діапазон понад дві з половиною октави.



Іл.23. «Французькі фрески». ч.V «Замок Ене-ле-В'ей». Кластер, 13 такт.

Другий розділ – *Allegretto / Allegro assai* – відповідно до темпової зміни складається з двох частин. Перший (такт 15) побудований на остигатному горизонтальному проведенні теми у партіях S1, S2 у динаміці *pianissimo* на голосну «о...». Акордові вкраплення в інших голосах демонструють приклад пуантилістичного письма. У цьому фактурному контексті відбувається поступова пермутація теми, що розгортається у звуковому просторі зі змінною артикуляційною структурою.



Іл.24. «Французькі фрески». ч.V «Замок Ене-ле-В'ей». II розділ, 15 такт.

Динамічні відхилення підсилені вербальною складовою («U-A», «Ha, ha»), що створює ефект таємничості та тривожності. У 22 такті підголоскова модель трансформується в акордову: 11-голосі кластери розподілені в межах трьох партій при динаміці *f*, а зрушення темпу *Piu mosso* підводить до другої частини середнього розділу.

Allegro assai — кульмінаційний епізод п'ятої частини циклу. Напружене акордове викладення у тріольному ритмі на складі «Tra-ta-ta...» при динаміці *f* поєднується з пермутацією теми в басовій партії. У 29 такті звучання змінюється на хвилеподібний кластерний рух трьома партіями на протяжних голосних «U...», «O...», з поступовим динамічним зростанням від *pp* до *f*. Такти 31–35 акцентують виконавські сонористичні прийоми. Відбувається спад динамічного акценту з *f* до *pp* через поступове зниження теситури за допомогою акордових переміщень у техніках *glissando* та *trill*. Найнижчі вібрації подані через хвилеподібні *glissando* в межах динаміки *pp*.

Третій розділ твору **Grave Misterioso** репрезентує тему-серію першого розділу. Подальший матеріал поєднує мелодику першої частини зі структурними елементами другої. На фоні остинатного проведення теми (c–cis–d–dis) у партіях S1, S2 відбувається пермутація теми у партії альт. Динаміка утримується в межах *pp*, із поступовим переходом з голосної «U», «A» на закрите «M». Завершення — останні два такти — позначено ремаркою *Morendo*.

Структура номеру демонструє циклічний взаємозв'язок між крайніми частинами та кульмінаційним центром середнього розділу.

Образ замку постає через палітру сонористичних прийомів — динамічних, гармонічних, вербальних та символічних.

VI частина - Фонтани Версая (Rondo).

«Шедевр Іль-де-Франс — розкішний палац Версаль та його фонтани з унікальними архітектурними формами» [9, с.73]. Іль-де-Франс — регіон у північній частині центральної Франції з адміністративним центром у Парижі. Версальський палац, колишня резиденція французьких королів, зведений у XVII столітті в класичному стилі, разом із садами утворює єдиний палацово-парковий комплекс. Частиною цього ландшафту є ансамбль фонтанів, прикметний архітектурною виразністю.

Частина написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, органу, трикутника та дзвіночків. Темп — ***Allegro***. Розмір змінний: 3/4, 4/4, 2/4. Форма — рондо: вступ–А (6 такт) – В (14 такт) – зв’язка – А (33 такт) – зв’язка – А (45 такт) – С (53 такт) – D (65 такт) – вступ – А (69 такт) – C¹ (77 такт) – *Coda*.

Зображальний аспект частини розкривається в ладово-гармонічній та формотворчій площинах. Рефрен, побудований на дрібних тривалостях у швидкому темпі, імітує рух води; форма рондо як коло підкреслює ідею циклічності. Загальний лад — мажорний (C-dur) з похідним лідійським варіантом, що підсилює відчуття чистоти й світла.

Вступ ***Maestoso/Sostenuto*** звучить у виконанні органу, зображаючи велич архітектурного об'єкта в динаміці *f. Maestoso* — матеріал прологу. ***Sostenuto*** (3 такт) — послідовність акордів D-dur – As-dur – Cis-dur, що використовується як образотворчий засіб.

Рефрен *Allegro* (6–13 такти) в розмірі 3/4 побудований як період із двох речень. Перше речення базується на матеріалі розхідної гами

лідійського ладу в C-dur, друге — в G-dur, виконане партіями S1, S2. Мелодична лінія сформована шістнадцятими тривалостями, поділена на фрази, виконується на склад «А» в межах динаміки *p–mp*. У супровідних партіях — вкраплення тональних звуків із використанням прийому *tr.*, що відображає мерехтіння.

Перший епізод В (14–28 такт). Епізод має форму періоду з трьох речень на текст «Le, le fontaines de Versailles» («Фонтани Версаля»). Перше речення (15–17 такти): тема звучить у чоловічому хорі в паралельних октавах у H-dur, на фоні змінних акордів у жіночому хорі, зосереджених у тональності E-dur. Друге речення (18–21 такти): чоловічий хор утворює фон у міксолідійському H-dur, тема виконується жіночим хором паралельними тризвуками в натуральному H-dur. Третє речення — точне повторення фону у жіночому хорі, тема в Fis-dur представлена чоловічими голосами. Остинатний рух акордів викликає відчуття переливання води, тоді як паралельний рух інтервалів наштовхує на асоціацію з формами раннього багатоголосся.

Зв'язуюча тема (29–32 такт) Побудована на мотиві з рефрену. Багаторазове повторення схеми повертає до теми води, після чого звучить рефрен.

Рефрен А (33–40 такт) Точне повторення першого рефрену.

Зв'язуюча тема (41–44 такт) Матеріал взятий із першого епізоду (14 такт). Переклички жіночого та чоловічого хору в міксолідійському E-dur, As-dur.

Рефрен А (45–52 такт) Точне повторення.

Епізод С (53–56 такт) Написаний для мішаного хору та інструментів (трикутник і дзвіночки), у розмірі 4/4, у формі двох речень (2 + 2 такти). Побудований на діалозі жіночого та чоловічого хору в акордовій фактурі зі сталим ритмічним малюнком. Літературний текст відображає поєднання двох пластів, які взаємно доповнюють один одного.



Іл.25. «Французькі фрески». ч. VI «Фонтани Версаля». Епізод С, 53 такт.

Жіночий хор звучить на першу та третю долю на слова «Le brille» («сяє»), утворюючи мажорні тризвуки. Чоловічий хор вступає на другу та четверту долю на слова «Le jaillie» («ллється»). Образ саява та переливання втілюється через змішування тональних кольорів і мерехтливість, що виникає завдяки акцентуванню акордів.

Епізод D. *Meno grazioso* (57–61 такт) Інструментальний епізод у виконанні трикутника та дзвіночків. Мелодія рухається висхідними октавними стрибками, створюючи емоційне піднесення, після якого відбувається повернення до початку твору.

Вступ. *Maestoso* (62–68 такт) Збережено матеріал головного вступу, проте він звучить у динаміці *mp*, із поступовим прискоренням, починаючи з 64 такту. Крім динамічної зміни, відбувається зміщення у регістровому розміщенні. У фінальних трьох тактах з'являється характерна для Лесі Дичко одночасна політональність: D–Des-dur, C–H-

dur, A–As-dur — акорди мерехтять у багатовимірному тональному просторі.

Рефрен А. *Tempo I / Sostenuto grazioso* (69–76 такт) Точне повторення початкового рефрену зі зміною характеру виконання.

Епізод С¹ (77–78 такт) Варіант епізоду С у формі одного речення. Виклад хорових партій трансформується у чотириголосну структуру: чоловічий хор звучить у розгорнутих акордах, тоді як у жіночому хорі з'являється типовий для Лесі Дичко персональний акорд — співзвуччя C-dur та A-dur із доданим тоном у нижній терції.

Coda. Побудована на трьох проведеннях гами у наскрізному русі від партії баса до сопрано: лідійський C-dur — лідійський E-dur — цілотнова гама від С, із поступовим динамічним наростанням. Завершенням слугує розгорнутий С7, якому передують хроматизований рух паралельними мажорними акордами es–d–des, що веде до фінального утвердження в C-dur.

VII часина - Замок Шамбор.

«Величний замок Шамбор — своєрідна емблема Франції, що своїми фантастичними й вишуканими формами кам'яного мережива нагадує «казкові чертоги Багдада і Кашміра» (Альфред де Віньї)» [9,с.73]. Найбільший серед замків Луари, збудований в епоху Відродження, він вражає монументальністю, пишністю та архітектурною досконалістю.

Частина написана для мішаного чотириголосого хору з *divisi*, органу, фагота I, литавр, великого барабана та дзвону. Темп і характер позначені як ***Moderato cantabile***. Розмір змінний: 12/4, 9/4, 8/4, 6/4, 3/4, 6/2, 4/2, 3/2 — складність метричної організації сприяє наспівності теми, розгортанню широких музичних фраз і створенню просторового звучання.

Тональність частини — D-dur та h-moll — у символіці Лесі Дичко втілюють синій і витончено-блакитний кольори, що асоціюються з простором, водою, божественною сферою.[27] Поряд із цим з'являються епізоди в E-dur та cis-moll — яскраво-зелені тони, що символізують земну природу, людське начало. Така тональна палітра вибудовує глибинний образ взаємодії архітектурної величі людини та природної гармонії — єдність замку і навколишнього світу.

Частина написана у тричастинній формі: A – A¹ – A².

Вступ (*Lento*, такти 1–2) Фагот I виконує основну тему в D-dur двічі; друге проведення супроводжується ремаркою *echo*, що ілюструє акустичне відлуння у величних залах замку, відтворюючи глибину простору та континуум часу, що застиг у камені.



Іл.26. «Французькі фрески». ч.VI «Фонтани Версаля». Епізод С, 53 такт.

Мелодія вирізняється плавністю; зупинки та повернення до попередніх звуків створюють характерну модель «завертання», що, найімовірніше, символізує унікальні спіральні сходи в середині замку. Елемент лабіринту проявляється не лише на рівні мелодики, а й у фактурі — через гетерофонію та характерне підголоскове переплетення голосів.

Перша частина (А, такти 3–13) побудована у формі простої двочастинної структури: *aa1*. Перший період складається з трьох речень. Перше речення — *tutti* хору, з викладом основної теми в партії сопрано на відкриту голосну «А». Наступні два речення виконуються жіночим хором; водночас у решті голосів розгортаються фігуративні підголоски,

що формують звукову картину архітектурного переплетення ходів і галерей.

Другий період (такти 7–10) зберігає структурну подібність до першого. Перше речення — *tutti* хору в динаміці *pp*, друге (9-й такт) — проведення теми в партії альтів, третє — в тенорах. Фактура поступово збагачується, розширюється регістрово, однак загальна динаміка залишається помірною (*p*), що створює ефект поступового наближення до замку, де спочатку виринають лише окремі деталі його монументальної архітектури. Такий принцип динамічного розвитку є характерним для всієї частини. У тактах 11–13 подано новий підголосковий матеріал, який тонко відтінює попередню тканину звучання та водночас готує перехід до наступного епізоду.

Друга частина (A¹, *Maestoso*, такти 14–17) написана у формі періоду. Основний тематичний матеріал попередньої частини подано в збагаченому варіанті. Динаміка — в межах *f*, характер — величний, що підкреслюється *tutti*-звучанням, октавними унісонами, гармонізацією теми переважно консонансами. До хору долучається великий барабан, посилюючи відчуття монументальності.

Третя частина (A², такти 21–27) — фінальне проведення теми у найрозгорнутішій версії. Прозора гармонія, заснована на натуральному ладі, звучить у розгорнутих тризвуках. Тема викладена в терцієвому співвідношенні та октавних унісонах. Висока теситура, щільна фактура, динаміка *ff*, штрих *tenuto* — усе це формує масштабне звучання, характерне для великих хорових полотен. Партія *timpani* яскраво вирізняється, особливо на тривалих акордах. В останніх тактах цього епізоду (25–27) масштабність звучання раптово змінюється м'якою ліричною підголосковою фразою в динаміці *pp*, що створює контраст і поглиблює драматургію частини.

Кода (з затакту до 28-го такту) — *tutti* хору в акордовому викладі з унісонним проведенням теми чоловічим і жіночим хором та органом у динаміці *ff*. Тема з'являється у формі аугментації: перше проведення — хор та орган, друге — фрагмент мотиву в партіях дзвонів і литавр.

Одноголосе проведення теми, з якого розпочинається частина, переростає у масивне звучання, притаманне великим музичним формам. Це втілює ідею грандіозної зустрічі з Шамбором — найбільшим замком долини Луари, архітектурним втіленням величі Франції.

Виконавський аналіз. «Французькі фрески» створені для мішаного хору, органу, квартету дерев'яних духових та ударних інструментів. Хоровий концерт поєднує національні риси музичної культури Франції зі стильовими тенденціями сучасного звукообразного мислення в академічній хоровій музиці.

У концерті композиторка звертається до атональної мови, що вимагає високого рівня інтонування. В першій частині з'являється тема-серія без виразної тональної центровки; водночас мелодія підтримується дублюванням хорової лінії в органній партії, що значно полегшує її сприйняття та виконання. У цій же частині Л. Дичко застосовує темброво-фонічний прийом мелодекламації з формуванням кластерних вертикалей, а також інші засоби звукової зображальності, зокрема глісандо, що реалізується через алеаторичне інтонування (такт 60).

Друга частина циклу вирізняється зручністю інтонування як у теситурному, так і в тональному вимірах. Її особливість полягає у наявності вербального тексту, вимова якого виконує важливу функцію в передачі художнього образу звукової фрески.

Третя частина вимагає ретельної роботи над артикуляційним апаратом: численні повтори складу «ра-ра» у швидкому темпі й на коротких тривалостях створюють труднощі у дикції та можуть

викликати фізичний дискомфорт у співаків. Додатковими викликами є політональна мелодика й стрибки на широкі інтервали, що можуть спричинити труднощі з хоровим строем, а також утримання поліфункціональної взаємодії вокального та інструментального пластів.

У **четвертій частині** (такт 32) композиторка вдається до образної інструменталізації хорових партій на основі народних танцювальних інтонацій. Тут долучається елемент тілесної перкусії — плескання в долоні, що додає звучанню ритмічної жвавості та фактурної кольоровості. Сонористичне звукозображення пасторального характеру проявляється в епізоді *Meno Dolcissimo* (такт 56), який потребує прозорого, м'якого вокального тембру та легкості у виконанні гамоподібних пасажів.

Особливої уваги потребує **п'ята частина циклу**, в якій композиторка послуговується атональністю, тематикою серійного типу, пуантилізмом (такт 3), алеаторичними елементами (такти 5, 33), а також кластерними звучаннями, викликаними численними *divisi* у хорових партіях. Цей номер виконується *a cappella*, що підвищує вимоги до хорової точності. Окремий виконавський виклик становлять остинатні пасажі, побудовані на хроматичних тетрахордах: вони потребують високої інтонаційної точності як у хроматичних, так і діатонічних півтонах у поєднанні зі штриховим фразуванням.

Шоста частина циклу акумулює більшість виконавських труднощів концерту: технічні гамоподібні пасажі, акордові переливання, політональні нашарування, зображальні глісандо, вокалізації, хорові переклички, а також артикульоване відтворення вербального тексту французькою мовою.

Концерт постає як масштабна циклічна форма, що вимагає збереження цілісної драматургії твору, органічного поєднання хорових

та інструментальних епізодів, підтримання багатопластовості, образної насиченості й просторового розгортання музичної фрески.

2.3 Музично-теоретичний аналіз «Швейцарських фресок»

«Швейцарські фрески» - світлий гімн безмірній величі природи та її Творцю, ретороманському люду. Він має захищати рідну мову, «бо це найдорожчий скарб, що дала тобі мати» (із фінальної частини зі словами Дж. Я. Моута) [8,с.186].

«Швейцарські фрески» (2001–2002) — концерт для мецо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органу, двох читців і ударних. Присвячений Елізабет Цюблін Тимошенко та Олегу Семеновичу Тимошенку, цей твір увійшов в історію музичного життя Києва як яскравий приклад плідної взаємодії самобутньої музичної традиції України з багатовіковим культурним досвідом Швейцарії. Подружжя Тимошенків представило Лесі Дичко добірку ілюстрацій архітектурних пам'яток і краєвидів Швейцарії, які стали джерелом натхнення для створення цього циклу.

Прем'єра концерту відбулася 25 вересня 2002 року у виконанні хору «Хрещатик» та хорового колективу «Дитяча опера» в межах фестивалю «Київ Музик Фест».

Концерт складається з шести частин:

1. Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See (*Largo cantabile*)
2. Les Arbres voyageurs (*Animato drammatico*)
3. Min Vatter isr en Appenzeller (Scherzo) (*Moderato scherzando*)
4. Fürstabtei Sankt Gallen (*Moderato eroico*)
5. Affreschi di Chiesa di Santa Maria degli Angeli (*Andantino dolce*)
6. Finale (*Allegretto*)

Окрім візуальних ілюстрацій, образи для створення концерту «Швейцарські фрески» Леся Дичко черпала також із зразків живопису та поезії. У Швейцарії співіснують чотири національні мови — німецька, французька, італійська та ретороманська, — які знайшли своє місце у структурі твору. Композиторка залучає тексти Фрідріха Готліба Клопштока (німецькою мовою) у першій та шостій частинах, Анни Ротшильд (французькою мовою) у другій, Данте Аліґ'єрі (італійською мовою) у п'ятій, Джашена Каспара Муота (ретороманською мовою) у фіналі, а також народну пісню «Min Vatter ist en Appenzeller» у гармонізації Жан-Жака Руссо (німецькою мовою) у третій частині [9,с.137]. Рецитація поезій передбачена для двох читців — чоловіка й жінки — що додає голосовому плану особливої експресивності та драматургії.

Особливе місце в «Швейцарських фресках» посідає орган — інструмент, що виконує як акомпануючу, так і сольну функцію, надаючи твору монументального звучання. Ударні інструменти розгортають розмаїту палітру: від традиційних (литаври, трикутник, там-там, тамбурин, малий барабан, великий барабан, дзвін, бонги, ксилофон, дзвіночки) до екстраординарних (фруста, духова машина, бубонці, флексатон), створюючи яскраву звукову картину з ефектами простору та фактурної розмаїтості.

Концерт розкриває ключові риси швейцарської культури: джерела національного в пісенному фольклорі, витоки духовного — в традиції григоріанського хоралу та фресковому мистецтві храмів, а також неповторну природу — змальовану в літературних текстах і відтворену засобами пейзажного звукопису

Структура концерту логічно вибудована відповідно до образного розвитку. Перша та друга частини — «Друга ода з подорожі Цюрихським озером» та «Мандрівні дерева» — засновані на літературних текстах і

зосереджені на змалюванні природи Швейцарії, крізь призму якої постають вічні теми буття та смерті. Третя частина — «Мій тато родом з Аппенцель» — є зразком фольклору альпійських гірців і сповнена наївної безпосередності. Четверта — «Абатство святого Галла» — звертається до глибин духовної культури через інтонації григоріанського хоралу. П'ята частина — «Фрески церкви в Лугано» — є втіленням високої духовності, закодованої у зображальному мистецтві та літературній молитві. Завершальна, шоста частина — *Finale* — поєднує національну ідентичність із духовним світом особистості, стаючи своєрідним синтезом усього циклу.

I ч. Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See (*Largo cantabile*).

Перша частина концерту «Швейцарські фрески» написана для мішаного хору, органу, читця-чоловіка та ударних інструментів: трикутника, тарілок, там-таму, духової машини, ксилофона, дзвона та дзвіночків. Композиторка застосовує змінні розміри — 3/4, 9/8, 12/8, 4/4, що збагачує ритмічну пластику твору та сприяє виразному розгортанню образів. Початковий темп позначений як *Largo cantabile*, що відразу задає медитативний, зосереджений характер звучання.

В основі літературного тексту цієї частини лежать перші чотири строфи вірша «Цюріхське озеро» німецького письменника Фрідріха Готліба Клопштока, у якому людські почуття розкриваються через поетичну інтерпретацію природи околиць Цюриха[42]. Обране місто — найбільше у Швейцарії — поєднує багатовікову історію, величну природну красу та є важливим центром розвитку музичного мистецтва, зокрема хорової культури.

Частина побудована у тричастинній формі А–В–А¹, де музичний матеріал проходить через внутрішнє драматургічне розгортання й

повертається до первісної емоційної інтонації з новим відтінком значення.

Перша частина А (*Largo cantabile* / *Agitato*) складається з двох епізодів. Вступ — чотиритактовий інструментальний фрагмент — виконується дзвоном і дзвіночками, створюючи враження просторової глибини. Мелодична фігура, яка звучить у вступі, імітує цокання годинника — мотив, що асоціюється з образом Швейцарії як країни точності й порядку. Після інструментального вступу лунає перший куплет поезії Клопштока у виконанні читця-чоловіка — спершу німецькою мовою, далі в українському перекладі: «Прекрасна ти, мати-природо! Велична пишнота твоя, розсіяна в полі. Красивше хіба що щасливе обличчя, осяяне світлом думок, про велич творіння твого». Читання відбувається на тлі витриманого тону *cis* в органі, що створює атмосферу глибинного спокою й урочистої зосередженості. Починаючи з шостого такту, в органній партії з'являється нова тема, викладена акордовою фактурою в тональності *Cis-dur*. Її сяйлива, виблискуюча гармонія несе в собі образ божественного начала — божественного начала, яка сприймається, як лейтмотив природи в даному концерті.

I. Largo cantabile
Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See
 Friedrich Gottlieb Klopstock
Largo cantabile

Triangolo
 Piatti
 Tam-tam
 Eolifono
 Silofono
 Campana
 Campanelli
 Organo
 Recitatore Maschile
 Soprani
 Alti
 Tenori
 Bassi
 Org.
 Rec. M.

Schön ist, Mutter Natur,
 deiner Erfindung Pracht, auf die Fluhren zerstreut; schöner ein froh Gesichte, das den großen Gedanken

Іл.27. «Швейцарські фрески». ч.І «**Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See**». І частина.

У цьому такті фактура органу доповнюється звучанням хору, який вступає акордовими побудовами в тональностях *G-dur* та *A-dur*. Зміна тональностей і регістрів теми поєднується з чергуванням партій чоловічого та жіночого хору, які поступово зливаються в *tutti* наприкінці епізоду. Образність музики посилена динамічними контрастами та орфоепічною виразністю голосних, зокрема комбінації «а» – «м», що створює ефект акустичної матеріалізації звучання.

Одночасне звучання гармоній *cis-moll* / *A-dur* та *C-dur* / *a-moll* втілює складну палітру емоційного й природного колориту, який у сприйнятті слухача відлунує як метафора кольорових контрастів — яскраво-зеленого, глибоко-синього та білого. Вісімнадцятий такт ознаменований появою нової теми в тональності *As-dur*, що символізує

«смарагдову свіжість» [28]. Цей епізод характеризується остинатним рухом у малу секунду, який в образно-звуковому плані імітує динаміку хвиль на поверхні Цюріхського озера.



Іл.28. «Швейцарські фрески». ч.I «**Zweite Ode von der Fahrt auf der Zürcher See**». I частина, 6-7 такт.

Другий епізод, позначений як *Agitato*, розгортається в тактах 21–29. Епізод побудований на багат шаровому нашаруванні мажорних і мінорних акордів, які каноном з’являються в різних групах хору та продубльовані органом. Вибір розміру 9/8 і систематичне розміщення вступу на третю вісімку долі створює ефект постійного затакту — ритмічного зсуву, що сприймається як музичний еквівалент хвильових коливань, руху води, припливів Цюріхського озера, якими прямує ліричний герой.

Останні такти позначені прийомом *glisando*, що завершує епізод враженням розчинення у водній стихії, підкреслюючи ідею злиття природи з емоційним станом людини.



Іл.29. «Швейцарські фрески». ч.І «**Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See**». І частина, II епізод, *Agitato*. 21 такт.

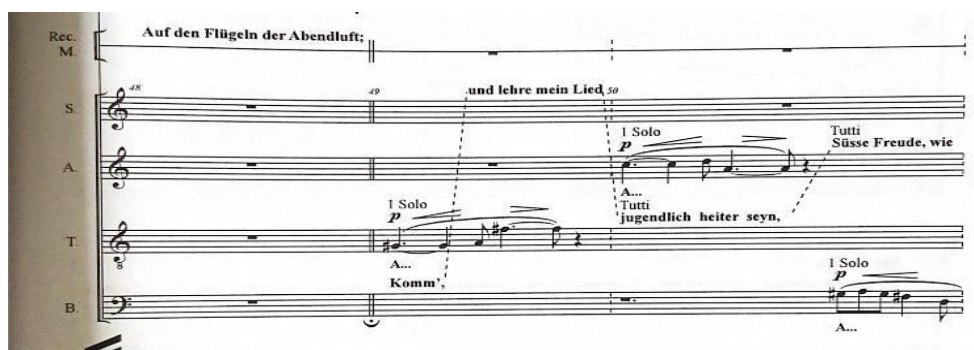
Середня частина В (такти 30–73) написана у двочастинній формі, основу якої становить декламація першого–четвертого куплетів вірша німецькою мовою.

Перша частина **ab** (такти 30–55) розпочинається вступом (такти 30–37), написаним у техніці пуантилізму. Мелодична побудова цього епізоду є яскравим прикладом звукоопису: вокальні партії на склад «la» нашаровуються у визначеній послідовності, утворюючи фактурну прозорість і поєднуються з партією дзвіночків. Відсутність чіткого тонального центру та розмаїття динамічних відтінків формують образну картину пейзажу.

Підрозділ **a** (такти 38–48) представляє поетичну декламацію перших трьох куплетів на фоні органного супроводу. Перший і другий куплети (т. 44) виконують почергово читачка та tutti партії сопрано, створюючи ефект діалогу між словом і звучанням.

У підрозділі **b** (такт 49, позначений *Ad libitum*) органний супровід поступово розширюється — до звучання приєднуються ударні інструменти: литаври, тарілки, духова машина, дзвін, там-там, ксилофон. Це підсилює експресивність декламації, надаючи музиці рис

епічного розмаху й водночас розкриваючи емоційно-психологічну глибину тексту.

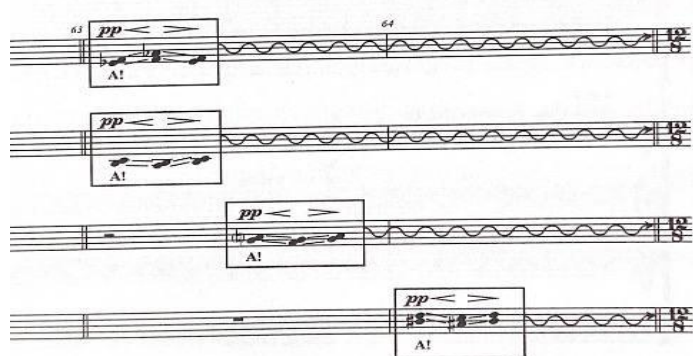


Іл.30. «Швейцарські фрески». ч.I «**Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See**». II частина, b, 49 такт (3-ій куплет).

Декламація третього куплету виконується хором, з репліками, розподіленими між окремими хоровими групами та доповненими одночасними сольними мотивами. Така текстурна організація створює ефект персоніфікації, надаючи кожному образу індивідуальне звукове обличчя. Мелодика філігранно передає мовні інтонації та риторичні звороти, що підсилюються емоційними барвами інструментального супроводу. Динамічна палітра *pp–p* зберігає атмосферу загадковості й інтимності, що відповідає змісту куплету. Епізод завершується тричі повтореними словами «ніжна Фанні», які набувають особливої ліричної виразності.

Друга частина (**Moderato**, такт 56) складається з двох епізодів – **cb₁**. Перший епізод (такти 56–63) вирізняється яскравим контрастом: розробка лейттеми годинника в партіях трикутника, дзвіночків і хору подана в різноманітних ритмічних тривалостях та синхронізована з текстовим матеріалом «tik-tak», що звучить у тональності Des-dur. Цей момент є зразком звукообразної символіки часу як культурного коду Швейцарії.

Другий епізод **b₁** (*Misterioso*, такт 63) – зразок алеаторичної техніки у хоровій фактурі. На тлі звукової стихії хору, що виконує незалежні партії, ритмічно і гармонійно не скоординовані, звучить декламація четвертого куплету, що постає як індивідуалізоване послання серед загального шуму часу та природи.



Іл.31. «Швейцарські фрески». ч.I «*Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See*». II частина *Misterioso*, 63 такт.

Перша половина четвертого куплету звучить у виконанні читця, натомість завершальні репліки передані сольним голосам хору, з особливою увагою до останнього слова *vorbeigeflohn* («пройшов повз»), яке набуває символічного звучання — як мить, що зникає в часі.

Заклучна частина **A₁** (*Tempo I*, такт 72) побудована у формі періоду, в основі якого лежить розвиток двох тематичних елементів — теми природи та теми годинника. Обидві з’являються в тональності *Cis-dur* в *tutti* хору, органу та ударних інструментів: трикутника, дзвіночків, ксилофону. Кода (від такту 83) викладена в акордовій фактурі, яка надає фіналу величності й монументальності. Завершення номера акцентує циклічну природу музичного розвитку, структурує його в дусі арки й підкреслює концептуальну єдність із початком твору. Два символічні центри — годинник як знак вікової культурної традиції та природа як втілення духовної величі — постають у фіналі як ключові образи «Швейцарських фресок».

II частина. *Les Arbres voyageurs (Animato drammatico)*.

Частина написана для органу, чтиці, солістки мецо-сопрано та розширеної групи ударних інструментів: тарілки, тамбурин, барабан, там-там, бонги, ксилофон, дзвін, дзвіночки.

Основою номера є поезія французької письменниці Анни Ротшильд *Les Arbres voyageurs* (1995), у якій дерева постають як образи мандрівників, що переносять пам'ять, час і культурну спадщину. Структура частини наскрізна, з внутрішнім поділом на кілька епізодів, які відображають метафоричний рух і трансформацію образів.

Пролог номера розпочинається декламацією перших строф вірша французькою та українською мовами у виконанні чтиці. Її голос звучить на фоні витриманого тону *des* в органі — своєрідної акустичної основи, що створює атмосферу затамованого очікування та занурення у простір символічної подорожі.

II. Animato drammatico
Les Arbres voyageurs

Anne Rothschild

Org
Rec. F
Lèvres closes de larmes prenant la forme d'un enfant sept branches sur le sein tari se fanent comme un brin.

Org
Rec. F
Сльоза прокресле муста що склялися, нем дитинця, на вогняних грудях сім гілок тивкнють, як мрія.

Org
Rec. F
Quand la parole a trop de résonance le silence pèse si lourd sur les pétales gorgés d'eau qu'à la saignée de l'âme le lip

Org
Rec. F
своєрідний ритм, так важко бути в тишині полум'я злізти надій душі кружляти

Drammatico

P-40
T-40
T-40
T-4
Bongo
Sd
C-40
C-40
Org
Rec. F
M-S Solo

154

Іл.32. «Швейцарські фрески». ч.ІІ «*Les Arbres voyageurs*». Пролог.

I епізод – *Drammatico* (cis-moll). Вокалізована перша строфа вірша прозвучує у сольному виконанні, занурюючи слухача в глибоко інтимний простір. Партія органу надає тональну підтримку, виводячи мовні інтонації голосу у сферу сакралізованого звучання. Такти 8–10 — емоційно напружений органний програш, побудований на хроматичних гамоподібних пасажах, що відтворюють зростаюче внутрішнє хвилювання.

II епізод – *Agitato* (11 такт). Вступ органу, дзвону та тарілок ілюструє гармонізовану тему годинника, що надає епізодові особливого ритмічного імпульсу. Сольні вокальні фрагменти звучать акапельно в тональності Cis-dur, утворюючи контрастну площину звучання. У 19 такті, у темпі *Piu mosso*, орган виступає як репліка-відповідь на другу половину куплету. Контрастний вхід акордів D-dur/cis-moll переходить у c-moll, поглиблюючи емоційний рельєф епізоду. В тактах 24–26 повторюється органний програш із першого епізоду, закріплюючи тематичну єдність.

III епізод (27 такт). Вокальна манера змінюється на речитатив *secco*. Звучить новий літературний текст: «Et si cette nuit ne comprenait d'autre étoile qu'un peu de buée sur les ronces, tendresse prise au gel de l'instant» («І якби ця ніч не включала жодної іншої зірки, окрім невеликого туману на ожині, ніжності миті, підхопленої морозом»). Інтонаційна стриманість речитативу надає тексту відтінку відстороненого споглядання.

IV епізод (34 такт) – ***Tempo di danza***. Витончена, дещо химерна мелодика поєднується з гармонічною рухливістю в танцювальному темпі. Ритмічно структуровані мовні репліки *solo* мецо-сопрано: «Plus rien, plus d'absence, plus d'oubli – une stèle sans lettres, qui n'aurait jamais existé.» («Нічого більше — ні відсутності, ні забуття. Стела без літер, якої ніколи не існувало»). По завершенні куплету ця тема резонує в

інструментальному продовженні — ксилофон і орган формують колористичний містичний простір. Такти 49–56 — інструментальний епізод, побудований на яскравих акордах Fis, Gis, E-dur на тлі хроматичних гамоподібних рухів.

III частина — *Min Vatter ist en Appenzeller (Scherzo)*.

Tempo: Moderato scherzando. Розмір: 4/4 Ця частина є своєрідним скерцо в межах великої циклічної форми. Написана для дитячого та мішаного хору, органу, трикутника й дзвіночків, вона вирізняється грайливим, іронічним характером та легкою танцювальністю.

У її основі — швейцарська народна пісня жартівливого характеру, створена для дітей, що водночас виявляє глибоке занурення в народні інтонації й ритмічні структури. Історико-стилістичної автентичності твору надає використання аранжування пісні Жан-Жака Руссо.

III. Moderato scherzando
Min Vatter ist en Appenzeller
(Scherzo)

Народна пісня

1 дитина: Мій тато родом з Аппенцелля,
Він сир з'їда разом з тареллю!

2 дитина: А мати зі Швейцарії,
Ягняток повед двір її!

3 дитина: У татка ніс здоровий!

Всі разом: Мов ваза проміж брови!

Moderato scherzando $\text{♩} = 104$

The musical score is arranged for the following parts: Tri-lo (Triangle), C-ll (Cymbal), Org (Organ), Vcl (Violin), B-cho (Bassoon), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score includes vocal lines for children and a mixed choir, as well as instrumental parts for the organ, violin, and bassoon. The tempo is marked 'Moderato scherzando' with a quarter note equal to 104 beats. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Ukrainian and are repeated by different groups of performers.

Іл.33. «Швейцарські фрески». ч.III «*Min Vatter isch en Appenzeller*». ч. I.

На фольклорному матеріалі розгорнуто одну з центральних і найбільш масштабних частин концерту. Її жанрова природа розкривається через використання двохорності: дитячий хор символізує молоде покоління нації, а вокальна манера йодлювання передає автентичний колорит Альпійських гір, наближаючи звучання до джерел швейцарської музичної традиції.

Частина побудована у куплетно-варіаційній формі, де на три строфи літературного тексту припадає п'ять музичних частин. Кожен куплет викладено у простій двочастинній формі ($a + a_1$, $b + b_1$), з чітко окресленим заспівом і приспівом.

І частина – перший куплет: *Min Vatter ist...*

Частина починається з п'ятитактового вступу у виконанні мішаного хору та інструментів, які формують акомпанементну основу. В основі супроводу тема цокання годинника, що подається на склади «Tra-la-la-la». Композиторка надає цій темі характерної грайливості, використовуючи повторювані мелодико-ритмічні звороти, які створюють легкий, життєрадісний фон для дитячої пісні. Перший куплет виконує дитячий хор у тональності D-dur. Гармонія заснована на консонансах, що підкреслюють ясність і наївність музичного вислову. Визначальним етнічним елементом є мотив йодлю, що вперше з'являється у 7-му такті, а згодом — у приспіві (такти 10–13).

The image shows a musical score for the first part of the song. It includes staves for Treble (Tr-lo), Cello (C-lli), Voice (Voci -che), and Soprano (S.). The vocal parts have lyrics in German: "Min Vatter ist en Appenzeller, trula-li, trula-li, hol Er". The instrumental parts feature a wavy line representing a clock ticking. The score is marked with dynamics like *mp* and *p*, and includes a boxed section for the yodeling motif: "Tral-la, la-la, tral-la, la-la...".

Іл.34. «Швейцарські фрески». ч.ІІІ «*Min Vatter isch en Appenzeller*». ч. І,
7 такт.

У приспіві мелодика мішаного хору побудована на хроматичних проведеннях. Динаміка першої частини перебуває в межах *mp–p*. Після завершення куплету хори вступають у діалог, побудований на перекличках між тональностями D-dur / D-moll, який виконує функцію програшу між куплетами. Динаміка контрастна — *f/p*.

II частина (20-й такт) — другий куплет «Mi Mueter ist...». Чотиритактовий вступ являє собою видозмінений варіант теми годинника. У мішаному та дитячому хорах з'являються нові фонові звороти; до фактури приєднується орган, виконуючи роль акомпанементу. Заспів виконує альтова група дитячого хору в тональності D-dur, приспів — *tutti* дитячого хору. Динаміка куплету — *mf*. Розширений програш (такти 32–40), у контрастній динаміці *p*, побудований на перекличках хорів, тонально підводить до модуляції в E-dur.

III частина (41-й такт) — третій куплет «Min Vatter hed...». Однотактовий вступ в E-dur відкриває новий розділ. Заспів довірено жіночому складу мішаного хору, в той час як інші групи, включно з дитячим хором, виконують роль супроводу. Приспів побудований на чергуванні жіночого та дитячого хору, після чого несподівано настає програш у виконанні органного соло в тональності B-dur. Органна тканина базується на яскраво виражених регістрових і динамічних контрастах. У тактах 54–59 звучить хоровий програш в E-dur / E-moll, що виступає кульмінаційною вершиною всієї частини; динамічні відтінки концентруються навколо *f/mf*.

IV частина (60-й такт) — повтор третього куплету «Min Vatter hed...» в новому тематичному контексті. Чотиритактовий вступ відкриває розділ, де куплет представлений у виконанні дитячого хору в двоголосій фактурі. Мелодія постає в інверсійному вигляді, в E-dur. Динаміка — *p*. Супровід досягає поліритмічного насичення, що надає

звучанню гнучкої пластичності. Програш (такти 72–79) поєднує органну партію (чотири такти) з хоровими перекличками між дитячою та жіночою групами. Висхідні та низхідні гами у високій теситурі, організовані в терцієвому співвідношенні, переплітаються з частими змінами тональностей і динамічних відтінків.

V частина *Morenda* (80-й такт) — реприза першого куплету «*Min Vatter ist...*». Двотактовий вступ в A-dur відтворює тему годинника в її початковому вигляді. Заспів виконує дитячий хор у терціях; приспів відсутній. Упродовж цієї частини тема годинника мігрує між партіями хору й органа, звучить в тональностях A-dur і G-dur, на тлі остинатного ходу малої секунди, що створює грайливо-іронічний дитячий настрій. Динаміка — *mp-r*, поступово затихає, перетворюючи завершальний розділ на коду.

Тональний план частини зосереджений у дієзних тональностях, що асоціюються з теплими барвами — використаних для змалювання дитячого гумористичного репертуару. Контрастні епізоди органного соло, вкраплені бемольними тональностями, постають як символ просторової глибини. Багатопластова фактура хору розкриває пісенну культуру Швейцарії та індивідуальний підхід Лесі Дичко до інструменталізації людського голосу.

IV частина. *Fürstabtei Sankt Gallen (Moderato eroico)*.

Частина написана для хору, органу, соло сопрано, мецо-сопрано, баса, а також розширеного складу ударних інструментів: бонги, литаври, тарілки, тамбурин, барабан, великий барабан, брязкальця, ксилофон, трикутник, фруста, там-там, дзвін, дзвіночки. Поетичний текст відсутній.

Програмна назва — «Абатство Святого Галла» — відсилає до одного з найважливіших центрів європейського духовного та музичного

життя доби Каролінгів. Заснований у VII столітті бенедиктинський монастир у місті Санкт-Галлен (Швейцарія) з часом перетворився на осередок хорової традиції григоріанського співу. Саме за велінням Карла Великого сюди було направлено найкращих співців, що символічно відображено в художньо-композиційній ідеї даної частини.

Частина побудована у формі варіацій на тему, що подається у шеститактовому викладі басової партії *a cappella* в натуральному ладу b-moll. Мелодія плавна, вивірена, подібна до стародавньої монодії, що репрезентує естетику григоріанського хоралу. Вокальна тема є джерелом дев'яти варіацій, кожна з яких розкриває нові грані звучання, фактури та емоційного спектра.

Метроритмічна організація твору — вільна, з частими змінами розмірів: 8/4, 7/4, 5/8, 3/8, 7/8, 8/8, 6/8, 9/8, 4/4, 6/4. Таке варіювання розміру надає творові динаміки та відчуття пластичності, наближаючи його до ритміки рецитації латинських хоралів. Темп і характер твору позначені як *Moderato eroico* — урочистий, спокійно-монументальний рух, що відповідає темі духовної величі й культурної спадщини монастиря Святого Галла.

Тема, викладена у партії баса *a cappella*, охоплює шість тактів і витримана в b-moll. Її плавна, мелизматична мелодика навіює асоціації з архаїчною монодією, наближаючи слухача до традицій григоріанського хоралу. Саме ця тема слугуватиме основою для подальшого розвитку: на її основі розгортається дев'ять варіацій.



Іл.35. «Швейцарські фрески». ч.IV «Fürstabtei Sankt Gallen». Тема, 1-6 такт.

Варіація I. На бурдонному тоні *d* у партії баса розгортається видозмінена тема у формі органуму з елементами інверсії в тенорі та баритоні (інтервал чистої квати). Характер виконання — *murmurando*, динаміка *p*, тональність — *b-moll*.

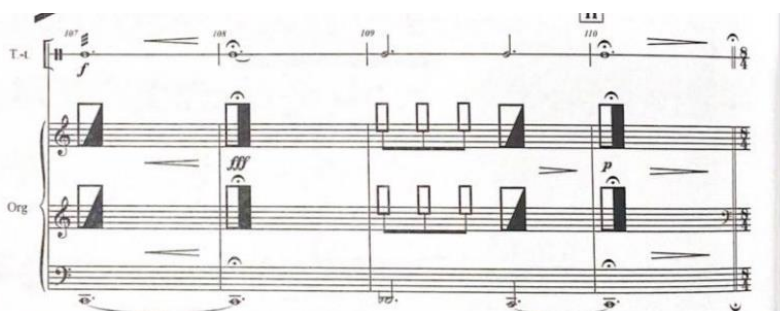
Варіація II. Тема подається у первинному вигляді в чоловічому дуеті баса та тенора (чиста квінта), виконується на голосну «А!», у динаміці *mf*.

Варіація III. У складній хоровій фактурі з *divisi* тема розгортається у вигляді хоралу. Чоловічий хор і альти II проводять її в інверсії, у партії альтів I тема звучить в оригіналі з тону *b*, у сопрано I і II — з тонів *c* і *f*. Вся варіація виконується на голосну «А!», у динаміці *f*, супроводжуючись бонгами, які підкреслюють ритмічний малюнок теми.

Варіація IV. Масштабне *tutti* хору з дублюванням теми в октавних унісонах та інтервалі квінти. До хору приєднується орган. Динаміка — *ff*. Ударні (литаври, тарілки, великий барабан) розкладають ритмічний малюнок теми між собою.

Варіація V (Presto). Зміна темпу, характеру та виконавського складу. Варіація має форму періоду з двох речень та вступом і зв'язкою. Тему проводять солісти: перше речення — мецо-сопрано (інверсія й димінуція з тону *b*), друге — канонічне проведення: бас (інверсія з тону *h*) і сопрано (оригінальна тема з тону *fis*, обидва варіанти — у димінуції). Орган і ударні виконують супровід.

Варіація VI (Vivo agitato). Центральну роль виконує орган. Структура п'ятичастинна: двочастинний період (такти 54–65), наступний період (66–73) з акордовою фактурою та гармонічною опорою на G-dur [30], повтор перших двох періодів на новій висоті та епізод з хроматичним рухом у партії органа (такт 94) в динаміці *f*, завершений кластерними співзвуччями (107-110 такт). Усі частини супроводжуються ударними (бонги, фруста), що підсилюють драматизм.



Іл.36. «Швейцарські фрески». ч.IV «**Fürstabtei Sankt Gallen**». Варіація VI, 107-110 такт.

Варіація VII (Tempo I). Повернення до *a cappella*. Тема розподілена між хоровими партіями методом пуантилізму, що створює єдину поліфонічну лінію. Динаміка *p*, тональність b-moll, характер — напівпошепки (*murmurando*).

Варіація VIII. Оригінальна тема чергується між партіями перших і других сопрано, поступово нарощуючи звучання до восьмиголосого кластера. Виконується в динаміці *pp*. У фактуру залучаються тарілки та орган.

Варіація IX. Фінальна варіація відсилає до початкових. У чоловічому триголосі тема звучить у вигляді паралельного органуму з тону *b* на тлі бурдонних тонів *f* і *b* (в органі та альтях). Завершення — кодова фраза теми у басі з тону *C*.

Заключні два такти (*Andante*) функціонують як пролог до наступного розділу (виконання через *attacca*). Організований

інструментальний епізод (дзвін, дзвіночки, тарілки, там-там) в тональності Des-dur імітує гру костельних дзвонів.

V частина. *Affreschi di Chiesa di Santa Maria degli Angeli. Lugano, canton Ticino (Andantino dolce).*

Частина написана для органу, читця та мішаного хору з *divisi*. Розміри 12/8 та 6/4, темп і характер — ***Andantino dolce***. Цей епізод продовжує загальну тематику духовної культури Швейцарії, звертаючись до візуального образу фресок церкви Санта-Марія-дель-Анджелі в Лугано (кантон Тічино), авторства італійського художника Бернардіно Луїні — представника раннього Відродження. До основних фрескових композицій належать: «Страсті та Розп'яття», «Таємна вечеря», «Мадонна з Немовлям Ісусом і святим Йоаном».

Ця частина є ліричним центром усієї хорової «фрески». Вона написана переважно *a cappella*, з окремими репліками органу, який виконує роль звукового тла для читця у вступному епізоді. Прологом обрано уривки з поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» (частина «Рай», пісня XXXIII), що містять молитву святого Бернарда до Діви Марії — строфи 1, 2 та 5:

O Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile ed alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che il suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura...
Tanto sei bella, tanto sei potente,
che chi vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar senz'ali...

Тексти звучать італійською та в українському перекладі. Хоча в оригіналі це молитва чоловіка, у творі вона інтерпретується жіночим голосом — рішення, що надає партії інтимного, особистісного звучання. Таким чином, композиторка висловлює власне ставлення до образу Богородиці, проєктуючи жіночий емоційний досвід на сакральний текст.

Музичний образ частини глибоко поєднаний з візуальним: центральною постаттю, згідно з трактуванням Лесі Дичко, виступає Пресвята Діва, чому відповідає і характер *Andantino dolce*, і використання світлих, мажорно-дієзних тональностей. Оскільки композиція носить підзаголовок «фрески», основну роль у ній відіграє тонально-гармонічний план як засіб музичного зображення кольору та світлотіні. Підголоскова фактура постає як засіб малювання музичних ліній, формуючи багатовимірну структуру, що поєднує зорове, звукове та духовне начала в єдиний художній жест.

Частина написана в простій тричастинній формі з тріо та кодою (*aba'*).

Період А (такти 1–12). Період складається з трьох речень. Перше виконується чоловічим хором, друге — повторення першого матеріалу у фактурі *tutti*, третє (такт 9) є кульмінацією розділу. Фактура гармонічно-підголоскова: підголоски проходять у верхніх голосах, мелодичні лінії яких ґрунтуються на плавних гамоподібних або оспівуваних інтонаціях, що імітують мовленнєвий ритм декламації. Гармонічний супровід, немов у відповідь, підсилює ефект внутрішнього діалогу, створюючи динамічну напругу. Період побудовано за принципом наскрізного розвитку з поступовим наростанням теситурного та динамічного планів. Зміна фонічної основи від «м» до експресивного «А!» слугує маркером кульмінаційного зростання. Тональний центр — *Gis-dur* — найдієзніша серед традиційної ладової системи, створює ефект піднесення. Додаткові тональні опори на *A-dur* та *F-dur* вносять у звучання глибокі, «земні»

кольори.[27] Багатозвучні акорди у вузькому розташуванні з включенням неакордових тонів формують щільну гармонічну тканину, що передає емоційну насиченість образу. Особливої живописності надає співставлення акордів півтонового відношення — *Gis-dur* та *G-dur*, що викликає відчуття внутрішнього мерехтіння, напруженого контрасту відтінків.

Середня частина В (такти 13–38). Середня частина номеру написана у формі *aba*¹. Середній розділ поєднує риси акордової та підголоскової фактури. Його перше речення (13–17 такт) прозвучує в тональності *Fis-dur*, яку композиторка асоціює з образом гарячого сонця. Підголоски, побудовані на фігураціях оспівування одного тону — характерного жесту першої частини концерту, — локалізовані в нижніх і середніх голосах. Далі слідує двочастинний період (такти 18–25, 26–30). У першому реченні остинатна тема з'являється в басовій лінії (тональності *Cis/C-dur*), на тлі якої звучить жіночий хор. Гармонічний матеріал побудовано на квартсекстакордових послідовностях у тональностях *Cis-dur* та *H-dur* — як символічних носіях «золотого», божественного світла в асоціативній системі композиторки [26]. У другому реченні остинатний мотив переноситься до середніх жіночих голосів, які модулюють між *H-dur/moll*, *Cis-moll* та *C-dur*. У завершальних тактах з'являються тональні сфери *es-moll / d-moll*, що вводять образну площину тривожності, нагадуючи про драматичні моменти біблійної історії. Середній розділ частини витриманий у динаміці *pp–mf*, з м'якими контрастами, що супроводжують плавне голосоведення в тональних сферах, символічно пов'язаних з постаттю Творця.

Розділ А¹ (такти 39–50). Повернення до початкового матеріалу (розділ А¹) фактично відтворює перший період частини, надаючи композиції структурної завершеності й внутрішньої рівноваги.

Кода (такти 51–58). Кода ґрунтується на остигатному русі підголоску зі середнього розділу, а також кластерних акордах, що утворюють фактурну напругу. Основну зображальну функцію тут виконує динамічний та інтонаційний розвиток у вигляді плавних переходів, що імітують мерехтіння або переливання світла. Фінальна частина «фрески» звучить без паузи (*attacca*), підкреслюючи цілісність концепції та безперервність духовного потоку.

VI частина. Finale (Allegretto).

Фінальна частина концерту написана для органу, двох хорів, читця, солістки (мецо-сопрано) та розширеної групи ударних інструментів (литаври, трикутник, там-там, флексатон, дзвін, дзвіночки). Метроритмічна структура частини змінна — 4/4, 2/4, 9/8, 4/8, темп Allegretto / Maestoso. Формальна організація частини визначається як двочастинна (A–B).

Частина А (Allegretto). Написана у простій двочастинній формі у виконанні органу та читця. Вступна секція (такти 1–10) — період із двох речень (*a–a'*) у виконанні органу, розділених декламацією читця. Орган виконує мотив шостої варіації з IV частини циклу, який у фіналі трансформується в лейттему заклику до боротьби. Перше речення звучить у тональності G-dur, друге — в As-dur. Акордова фактура, ритмічна чіткість, синкопи та гострі акценти формують бравурний характер звучання. Динаміка *forte*, щільна гармонічна тканина та маршовість ритмічної фігурації створюють ефект піднесеного маніфесту.

Поетичний текст, що звучить у цій частині, є уривком з вірша Джашена Каспара Муота — видатного представника ретороманського Відродження. Вірш «Al pievel rumontsch» написаний ретороманською мовою й постає як заклик до захисту рідної мови від процесів

германізації. Символічний підтекст тексту знаходить глибоке відлуння в українській культурній дійсності, що композиторка підкреслює шляхом асоціативного паралелізму між долями Швейцарії та України. Рядки на ретороманській та українській мовах звучать у виконанні читця, постаті якого наділено рисами героїчного пророка, що закликає до духовного опору: «Вставай, живи, ретороманський народ, захищай свою споконвічну мову! Хай твій голос, сильний та ясний, звучить рідною мовою від усього серця!» Таким чином, текстова інтермедія стає не лише елементом форми, а й важливою частиною ідейного контенту частини.

Другий період (такти 11–31) виконується органом. Він базується на хроматичних гамах, без стійкої тональної опори. Гармонічна напруга розв’язується у звучанні акорду Des-dur, який стає тональною основою наступного розділу.

Частина В (Maestoso, 32 такт). Друга частина фіналу написана у формі періоду з трьох речень ($a-a^1-a^2$) з кодою. Тематичний матеріал — це трансформована головна тема органу з першої частини концерту, яка в фіналі набуває урочистого, монументального звучання. Темп Maestoso, поступове нарощення фактурної щільності та регістрового об’єму створюють кульмінаційне відчуття духовного піднесення. Повернення первісної теми в новій якості підкреслює циклічну єдність твору та утверджує головну ідею — перемогу духу, мови, національної ідентичності.

The image shows a musical score for a mixed choir and organ. The score is for Part VI 'Finale', Part B, measures 32-35. The parts are: M.S. Solo, Voci B-cho, S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a complex harmonic structure with triplets and a strong accent on the final measure (35). The organ part is marked with 'f' (forte) and 'A!' (Alto). The vocal parts are marked with 'f' and 'A!'.

Іл.37. «Швейцарські фрески». ч.VI «**Finale**». Частина В, 32 такт.

Дана частина постає символом величі та просторової безмежності, що втілюється у монументальній акордовій фактурі та характерних тріольних групуваннях. Основна тема побудована на послідовності акордів Des–Ces–G-dur, які звучать в октавних унісонах у tutti мішаного хору та органу. Стрижневий акцент припадає на зіставлення акордів Des-dur та G-dur — домінантний драматургічний жест, у якому віддзеркалюється символіка переходу від сакрального начала до буяння життя.

Якщо в I частині концерту тема з'являється в тональності Cis-dur — знаку божественного початку, то у фіналі вона прозвучить у Des-dur — улюбленій тональності Лесі Дичко, яка у її творах часто символізує енергію природи, розквіт життя, оновлення буття. Контрастне зіставлення Des-dur і G-dur формує своєрідну символічну опозицію, крізь яку розгортається філософський підтекст твору.

Другий мотив речення, що звучить у виконанні дитячого хору, викладений у акордах D-dur, E-dur та C-dur. Ці гармонії передають світлі, прозорі відтінки — голубий, зелений, білий — викликаючи асоціації з дитячою чистотою, природною стихією, кольоровим спектром надії. Як зазначає О. Письменна, прийом зіставлення акордів

терцієвої побудови актуалізує колористичний чинник у музиці, зокрема — барвисту мажорно-мінорну змінність як естетичний вияв постмодерного мислення [31, с. 165].

Друге речення (такти 36–39) функціонує у тональностях C-dur/moll та Es-dur, плавно змінюючи гармонічну площину і готуючи простір для наступного драматургічного згустка.

Третє речення (такти 40–45) звучить у tutti хорів та інструментів і формує кульмінацію частини. На попередню тему мішаного хору накладається лейттема годинника, яка звучить у дзвонах, органі та дитячому хорі. Її відлуння створює часовий ефект, метафору вічності. Динаміка досягає позначки *fortissimo*, а згодом поступово зменшується до *mezzo piano*, готуючи простір для коди.

Кода (з 46 такту) постає як медитативна завершальна мікродрама. На фоні остинатного ритму в трикутнику та педального звуку Des в органі звучить остання строфа вірша Фрідріха Готліба Клопштока «Цюріхське озеро», який з'являється виключно в українському перекладі. «О! Як нам хочеться тут звести намети дружби! Ми вічно житимемо тут! І вічно називатимемо притулок у цій тіні – лісом, храмом, ці долини – Елізіумом».

Звернення до образу Елізіуму — у давньогрецькій міфології місця перебування блаженних душ — надає фіналу містичного та позачасового забарвлення. Цей образ у Дичко озвучений на фоні лейттеми природи, що панує в усій частині, і сприймається як символ Раю, ідеальної землі — спокою, краси та любові.

Знаковим є те, що слово «Елізіум» виділено композиторкою особливо — воно звучить із ніжною виразністю, спочатку в перекладі, а згодом у м'якому оригінальному звучанні: «Diese Thäler, Elysium... Elysium». Цей фрагмент переходить у шепіт, який розповсюджується серед усіх учасників дійства, мов музичне відлуння. Шепіт стає ніби

вітром, який несе останні слова крізь простір і час, втілюючи образ глибинної любові до Батьківщини, туги за втраченим і водночас надії на вічну свободу і гармонію.

Фінал, таким чином, завершує концерт циклічно та концептуально: музика проходить шлях від божественного світла до земної краси, від боротьби до злагоди, від конкретного історичного контексту — до універсального гуманістичного послання.

Виконавський аналіз. «Швейцарські фрески» — хоровий концерт, написаний для двох хорів, солістів, органу та ударних інструментів. На відміну від попередніх концертів Лесі Дичко, у цьому творі композиторка звертається до глибокого синтезу слова й музики. Цей зв'язок виявляється у шепотіннях, речитативах, передачі смислового навантаження тексту через мелодичну лінію, інтонаційну наближеність до мовлення, а також у використанні вербальної імітації — наприклад, через склади «tik-tak», що відтворюють удари стрілки годинника.

Перша частина концерту зосереджена на зображальності швейцарських пейзажів, яка реалізується сучасними композиційними засобами — пуантилістичними техніками (такти 30, 49), алеаторикою (такт 63), глісандуванням та речитативами. Виконавські труднощі першої частини пов'язані з поєднанням акордів далекої ступеневої спорідненості, що нашаровуються у секундовому співвідношенні, а також із необхідністю точного виконання дрібних штрихів та орнаментальних структур.

У другій частині важливу роль відіграє побудова діалогу між солістом та інструментальним ансамблем, зокрема в диригуванні речитативу *сессо*. Цей момент вимагає високої виконавської зосередженості, уваги до ритмічної свободи й гнучкості фразування.

Третя частина є зразком ритмічного та мелодичного варіювання. Основне технічне навантаження покладене на мішаний хор, у якому остинатно проходить лейттема годинника в різних варіантах ритмічного дроблення та темпового прискорення. Це вимагає високої активності артикуляційного апарату, точності інтонації та чіткої координації всередині ансамблю. Особливої уваги потребують часті зміни ладових площин, переклички між хорами, кластери, проведення хроматичної гами, а також поєднання акапельних та інструментально-сольних епізодів.

Стильовою домінантою частини виступає вокальний прийом **йодль**, що потребує специфічних вокальних навичок. Особливо делікатним є його проведення в жіночій групі мішаного хору: важливо, щоб інтонація була легкою, наближеною до дитячого співу, без перенасичення чи надмірної драматизації.

У наступній частині (IV) чітко артикульована вимога до зміни **тембрового забарвлення**. Після жартівливої дитячої пісні хор переходить до звучання, наближеного до стилістики григоріанського хоралу. Це вимагає тонкого відчуття стилю та інтонаційної чистоти, адже в гармонічній тканині переважають чисті інтервали, і точність ансамблю має вирішальне значення.

У **сьомій варіації** (такт 111) композиторка знову звертається до пуантилістичної техніки, де збереження загальної лінії та створення багатошарової фактури виступають ключовими завданнями хорового колективу.

П'ята частина є своєрідним апогеєм фрескового мистецтва — реалізованим у найвищій формі акапельного хору. Тут домінує образа акордовість та тонка поліфонічна робота з підголосками, що розвиваються в межах єдиної концептуальної канви твору.

У концерті «Швейцарські фрески» вражає багатство епох і жанрових нашарувань, різноманітність виконавських складів — хорових, інструментальних та сольних. Головним завданням диригента є збереження цілісності форми та образу Швейцарії, закладеного композиторкою. Через музику Леся Дичко створює багатовимірний звуковий ландшафт, у якому кожен фрагмент, кожна інтонація служить втіленню глибокого зв'язку між природою, культурою та духовністю.

ВИСНОВКИ

Творчість Лесі Дичко посідає визначне місце в українській сучасній хоровій культурі, і саме зображальність виступає як один із ключових елементів її художньої мови. У циклі хорових концертів «Іспанські фрески», «Французькі фрески» та «Швейцарські фрески» композиторка розгортає складну систему звукозображень, що втілюють різні аспекти європейської культурної спадщини — від архітектурних силуетів і природи до духовної пам'яті народів.

У «Іспанських фресках» переважає експресивна образність, де пласти музичної тканини насичені іспанською ритмікою, інтонаціями танців, характерною гармонією та імпульсивною мелодикою. Образ Іспанії постає через співставлення вокального рельєфу, тембрових контрастів, використання палкої енергетики фольклору.

У «Французьких фресках» на перший план виходить архітектоніка образу, що втілюється через структуру сюїтного циклу, асоціації з замками Луари, готикою, стилізацією давньої музики. Характерна вишуканість, делікатність фактури, тонка темброва палітра, використання органу, інструментів і балету створюють ефект «просторового бачення», де хор виконує функцію архітектурного та живописного носія змісту.

«Швейцарські фрески» відзначаються особливо багатим звуковим малярством, де природа, дитячий світ, дзвони, час, світло і тиша передаються через конкретні вокальні й інструментальні прийоми: пуантилізм, алеаторика, йодль, глісандо, речитація, вербальні склади, фактура дзвонів. Особлива увага приділена зміні тембрового забарвлення, образному контрасту, та збереженню цілісного настроєвого полотна.

Таким чином, зображальність у хорових фресках Лесі Дичко — це не лише ілюстративний, а концептуальний рівень музики, що з'єднує

елементи театру, живопису, літератури та архітектури у єдину художню структуру. Хор перетворюється на «інструмент бачення», здатний моделювати простори — фізичні, історичні, духовні — та виводити слухача за межі звуку до візуально відчутного світу.

Ці твори можна розглядати як новітню форму музичного екфразису, де хор виступає провідником культурної пам'яті, а зображальність — як мова зв'язку між часами, країнами, традиціями та естетичними кодами. Фрескові концерти стають глибоким мистецьким жестом — свідченням здатності української музики інтегрувати світовий досвід, переосмислювати його й виводити у нову художню площину.

Список використаних джерел

1. Бакумець А.Ю. *Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття*. дис....д-ра філософії. Київ, 2021. 253с.
2. Батовська О.М. «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-художніх засобів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. №3, 2020. С.160-165.
3. Белік-Золотарьова Н. «Золотослов» Л. Дичко як оперно-хоровий феномен. Вісник прикарпатського університету. Музикознавство. Івано - Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 224–229.
4. Бондар Є.М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*: монографія. Одеса, 2019. 388 с.
5. Бондар Є.М. *Жанровий простір у творчості Л. Дичко*. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск 21-22. С.196-201.
6. Бондар Є.М. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 42 с.
7. Віхата М. П. *Хорова опера «Золотослов» Лесі Дичко як трансформація фольклорно-обрядових джерел*. бакалаврська робота. Львів, 2023. 54с.
8. Грица С. Й. *Леся Дичко в житті і творчості*. Дрогобич: Посвіт, 2012. 270 с.
9. Дичко Л. *Хорові фрески*. упор.В. Грабовський. Дрогобич. Посвіт, 2023. 220 с.
- 10.Зінич О. *Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху)*. Студії мистецтвознавчі.2015. Ч1. С.14-23.

- 11.Іонов В. *Категорія жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу*. Культура і сучасність: альманах. Київ, 2014. №2. С. 88-94.
12. Каблова Т. Б. *Процеси інтеграції у мистецтві: соціальний аспект*. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. Журнал. 2015. №4. С. 9-13.
13. Карась В.М. *Специфіка трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького)*. Слобожанські мистецькі студії, 2024. Вип. 2(05). С. 31-34.
14. Коломоєць Д. *«Ця навала – вона піде»*.Zaxid.net. URL: https://zaxid.net/tsya_navala_vona_pide_n1548456 дата звернення 29.10.2024
- 15.Коновалова Ю.І. *Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко*. Культура України. 2014. Вип.47. С.220-230
- 16.Крамаренко О. *Семантика дзвоновості в хоровій творчості Є Станковича в контексті історичних музичних традицій*. Культурологічна думка. 2011. Вип.3 С. 90-93
- 17.Лошков А.Ю. *Творчість Л. Дичко в контексті стильових процесів розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2019. Вип.6. С.40-46
- 18.Луніна Г. *Архітектура музики Лесі Дичко*. Культура і життя.2009. № 43. С. 12–14.
- 19.Луніна Г. *«Як народжується Музика з великої літери»*. День (газета), 2015. № 24. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-narodzhuyetsya-muzyka-z-vysokoyi-literi>, дата останнього звернення 25.10.2024

20. Мануляк О. М. *Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ-поч.ХХІст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики*. дис.... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. С. 342.
21. Маруняк В. «Музика в графіці» та «Графіка в музиці» (на прикладі вибраних творів М. Кузана та Л. Дичко). *Українська музика*. 2018/3(29). С. 154-165.
22. Навчальний посібник для студентів педагогічних вишів. URL: https://ukrspiritmuz.net.ua/pages/3_17.html , дата звернення 20.01.2025.
23. Пархоменко Л. *Обриси творчого шляху Лесі Дичко*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 19. С. 6–12.
24. Пахомова Є. *Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору*. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Київське музикознавство. Вип.55. Київ, 2017. С. 61-70
25. Пахомова Є. Г. *Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»)*. Київське музикознавство: зб. ст. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип.46. С. 106-116
26. Пахомова Є. *Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»)*. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 11, Київ, 2015. С.85-92.
27. Пахомова Є.Г. *Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»)*. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 207с.
28. Пахомова Є. Г. *Синестезія як концептуальна складова композиторського мислення Лесі Дичко*. Науковий вісник

- Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 168–172.
29. Пахомова Є. Г. *Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття*. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. Вип. 1 (34). С. 101–112.
 30. Перцова Н. О., Горобець В. П., Гриценко В. В. *Специфіка української хорової літератури на прикладі творчості Л. Дичко, В. Степурка, В. Польової: традиції та новаторство*. Молодий вчений. № 11. 2017. С. 614–617
 31. Письменна О. Б. *Хорова Музика Лесі Дичко*. Львів, Наукове товариство ім. Шевченка. Навчальні посібники та підручники, число 4. 2010. 203 с.
 32. Піхтар О. А., Кедіс О. Ю. *Хорові твори сучасних авангардних композиторів*. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2018. Вип. 63. С. 159–162.
 33. Регеша Н., Кононська Н. *Хоровий концерт крізь призму жанрових трансформацій*. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 63, том 2, С. 59–63.
 34. Рудик М. *Принцип фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Луари» Л. Дичко*. Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки. 2016. Ч III–IV. С. 162–167.
 35. Серганюк Л. *Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко*. Науковий вісник Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. Серія «Мистецтвознавство». Івано-Франківськ : ПНУ ім. Василя Стефаника, 2011. Вип. 21–22. С. 190–197.

- 36.Словник довідник музичних термінів. URL:
https://slovyk.me/dict/music_terms/%D0%BC%D0%B5%D%BD%D1%83%D0%B5%D1%82, дата звернення 20.11.2024
- 37.Тиха О. *Музична фреска як феномен сучасного мистецтва*. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2009. Вип.5.С. 77-82.
- 38.Торба О. *Семантична функція тексту в хорових творах сучасних українських композиторів*. Київське музикознавство. Текст музичного твору: зб. ст. Київ : КІМ імені Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 239–252.
- 39.*Український лінгвістичний енциклопедичний словник/* за ред. І. Р. Вихованця. К.: Українська енциклопедія, 2000, с. 398.
- 40.Чжи Лі. *До проблеми синтезу музичного мистецтва*.Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип.61, том 2. С.98-102.
- 41.Яценко В.Р. «Майдан» - 2014 Валентина Сильвестрова: жанрово-стильові параметри твору. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. Журнал. 2022. №3. С. 266-271.
- 42.*Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Zürchersee*. Figures of speech. URL:
<https://figures-of-speech.com/2018/07/zuerchersee.htm> (дата звернення: 24.01.2025)
- 43.Friedrich Pieth: *Erinnerungen an Professor J. C. Muoth (1844–1906)*. In: *Bündner Monatsblatt Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landes- und Volkskunde*. 1945, № 9, с. 193–199 URL:
<https://www.eperiodica.ch/digbib/view?pid=bmb001%3A1945%3A0%3A%3A3#230> (дата звернення 05.02.2025)
- 44.*Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century: An Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*. URL:

https://books.google.com.ua/books?id=efZHUt8issC&pg=PA108&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення 29.01.2025)