

## ДО 75-РІЧЧЯ ЛЕСІ (ЛЮДМИЛИ) ДИЧКО

Грица С. Й.

### ВЕРЛІБР У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Верлібр (фр. *verslibre*) дослівно – вільний вірш. Уже сама назва визначає його сутність: верлібр не регламентований строгими рамками стопності, ритму, рими, поділу на сталі строфи, типовими для класичного вірша, він близький до прози. Його полюбили поети-модерністи ХХ століття: П. Верлен, С. Малярме, А. Рембо, О. Блок, А. Белий. Він наявний уже в ранній поезії Лесі Українки, домінує у творах М. Семенка. З особливою виразністю верлібр постав у поезії Павла Тичини. Модернізм шукає нових форм вираження індивідуального Я, нерозкритих можливостей слова (його сонорики, метафоричності), вводить еліптичність у словосполучення, їх розірваність, аж до парадоксів, дає волю творчій фантазії, імпровізації:

Назустріч багряному сонцю, що встає  
в димотумані з-за похмурої сопки,  
Я шлю свій багрянний привіт  
І сонцю, і димній бухті і цьому пароплавові,  
Щойно прибулому з Америки,  
Також моє привітання.

М. Семенко. «Привітання».

М. Семенко пропонував нові способи «матеріалізації» в мистецтві, адекватні «новим глобальним масштабам мислення», «гігантським масивам», «новий спосіб написання віршів», відмову від метро-ритмічних канонів»<sup>1</sup>.

Жоден із попередніх етапів у мистецтві не знав такої розбіжності у стилях, як кінець ХІХ – початок ХХ століття. Неоромантизм, модернізм у різноманітності їх проявів; символізм, конструктивізм розвивалися під гаслами перегляду цінностей, протиставлення традиціям, кожен із них мав різний художній потенціал. Новітні тенденції характерні і для музики К. Дебюссі, Р. Штрауса, І. Стравінського, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, і для модерного малярства – О. Ренуара, Е. Мане, вони визначальні у конструктивізмі П. Пікассо, К. Малевича тощо. У цьому синтезі поєдналися надчутливість, психологізм переживань індивіда і його ставлення до світу, природи, потреба пізнати нові простори, протест проти прагматичного сприйняття життєвої матерії, народної культури, пристрасть до самовираження рафінованими, не знаними досі художніми засобами. У філософії про це писав Ф. Ніцше: «Поділитися станом внутрішнього напруження, пафосу шляхом знаків, включаючи сюди і темп цих знаків, – у цьому полягає сенс будь-якого стилю; і оскільки ця множинність внутрішніх станів є моєю винятковістю, я маю можливість досягнути стиль <...> Сутінки ідолів <...> Кінець старій істині»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див: Костенко Н. В. З історії і теорії вірша епохи авангарду (на матеріалі українського і польського футуризму та конструктивізму) // Костенко Н. В. Вірш і поезія. Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей / Наталія Костенко. – К. : Видавн. дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 164.

<sup>2</sup> Ніцше Ф. *Esse homo. Как становится самим собой* / Ф. Ніцше. – Харьков : Фолио, 2013. – С. 95, 184.

Майже в унісон із цими думками збігається оцінка тогочасної музики композитора І. Стравінського: «За останнє століття музика примножила зразки стилів, де дисонанс емансипувався. Він більше не пов'язаний зі своєю колишньою функцією. Ставши річчю в собі, він часто нічого не підготовляє і ні про що не сповіщає. Отже, дисонанс уже не є фактором безладдя, а консонанс – гарантом безпеки. Музика вчорашнього і нинішнього дня поєднує паралельні дисонуючі акорди, які вже втрачають своє функціональне значення, а наш слух природно сприймає ці зіставлення»<sup>1</sup>. Однак, техніка творів модерністів стосувалася не тільки гармонії, а й форми, драматургії, мелосу, агогіки, презентації звукового образу в новій сонористичній іпостасі.

Показовим для естетичних уподобань Л. Дичко було звернення вже у ранній період творчості до модерної поезії Павла Тичини. Наприкінці 60-х років вона написала на вірші поета камерно-вокальний цикл для мецо-сопрано під назвою «Пастелі», здійснивши редакцію і для високого голосу та фортепіано. Витончена, новаторська поезія П. Тичини не могла не привернути уваги композиторів, бо й поет сам був музикантом і, мов той міфічний Орфей, відкривав світові красу і шляхетність почуттів засобами свого музикального слова, на той час ще мало знаного і культивованого в Україні «верлібру». На поезію «Пастелей» писали музику П. Козицький (1920), К. Данькевич (1930), згодом – Л. Грабовський, І. Карабиць, Г. Ляшенко. Леся Дичко була однією з небагатьох серед тих авторів, хто досяг адекватного розуміння українського аристократа піітики, чуттєвості його творів, написаних у модерній техніці версифікації:

Пробіг зайчик...  
Дивиться світанок...  
Сидить грається,  
Ромашкам очі розтуляє,  
А на сході небо пахне...



Леся Дичко. 1970 р.



Павло Тичина. Фотопортрет із кларнетом. 1960 р.

У «Пастелях» композиторка відтворює засобами музики те ж, що й поет словом: імпресію, безпосередність і надчутливість сприйняття світу в його циклічному коловороті: ранку, дня і ночі, дитинства, життєвого самоствердження й відходу у вічність, у темряву ночі. Твір – дивна гра контрастів в імпресіоністичних барвах: «Ранок» (перша частина): грайливий зайчик у дзеркальному зображенні сонячного променистого сходження (приклад 1).

<sup>1</sup> Цит. за кн.: Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / Мирослав Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – С. 3.

Приклад 1.

Леся Дичко. «Пастелі». «Ранок». Частина перша

Голос

Meno mosso rit. Adagio

Про- біг зай-чик... Ди-вить-ся – сві - та - є...

*sf* *pp*

Акорди-кластери у верхньому регістрі на *piano*, мов невиразні відблиски світанку, розходяться тріольними висхідними фігурами. Розвидняється. Мелодія торкається струн пробудженої душі, невловимо перебігає, мов той зайчик, по шибі... На ледь маркованих тріольних атональних фігураціях *staccato* репліки голосу: «Сидить, грається» (приклад 2).

Приклад 2.

Леся Дичко. «Пастелі». «Ранок». Частина перша

*p* 3 3 3

Си- дить, гра - єть - ся...

3 3 3 3 3 3 3 3

Постійне балансування між тональною й атональною гармоніями – улюблений прийом композиторки, який уже тут формується як одна з найхарактерніших ознак її стилю. Серединний епізод – «А на сході небо пахне» має споглядальний характер з окресленою тональною мелодією на тлі тремоло і делікатних квінтолей остинато на *piano* з подальшим ефемерним образом грайливого «зайчика» і ясного сонця, яке викотилося: епізод *maestoso*, виокремлений урочистою ходою висхідних акордів з цілотоновим забарвленням, які прямують до *до мажору*.

«День» (друга частина) і відразу ж модуляція у *сі мажор*. Переможність Дня вселяє оптимізм. Така ж енергійна музика, яка розпочинається стрімкими висхідними пасажами, ствердними акордами і переходить у сферу картинності («Розцвітайте, луги»). Регістрові контрасти, кластери, мелізматичні оздоблення символі-

зують дієвість; владні слова поезії: «Я іду – залізний день» Передається цей настрій і музикою: скандується голосом активна ритміка слів на тлі енергійних, розмашистих акордів, на *fortissimo*, тремоло й радісних вигуків «А-ух» на збільшеному тризвуку з урочистим закінченням у світлому *do мажорі* на *fff*.

«Вечір» (третя частина) – ніжна мелодія на тріольному остинато – погойдування нагадує колискову. Знову різка зміна тональностей, а точніше, тональних опор (*до-дієз мінор, фа мінор*). Хто ще так скаже, як Павло Тичина: «Коливалось небо флейтами там, де сонце зайшло». Така ж делікатна, чуттєва музика, зіткана з колористичних ефектів, переданих голосовою партією й акомпанементом імпровізаційного характеру з винахідливими зображальними ефектами.

«Ніч» – морок. Цілковитий психологічний контраст до попередніх частин циклу, як і у П. Тичини: на зміну життю приходять темрява, смертельне оціпеніння. Ніби крадучись, тривожно, на *pp* у різних регістрах звучать дисонантні секунди. На цьому тлі у низькій теситурі – низхідні терцієві, квартові, секстові, октавні благальні інтонації – заклики людського голосу: «Укрийте мене. Я ніч стара, нездужаю. Одвіку в снах мій чорний шлях». Початкову частину змінює серединна тривожним арпеджіо *фа-дієз – ля – до – фа* (улюблений акорд К. Дебюссі) і його подальшим розтіканням у хроматичних пасажах із реплікою голосу: «Покладіть отут м'яти та хай шелестить тополя». Невблаганна хода великих септим (за якими закріпилось поняття «диявольських» інтервалів<sup>1</sup>) і знову, як на початку (третій уступ), завмираюче звучання секунд і ледь чутного голосу. Тихий, безмовний кінець, немов кінець самого життя...

Поезія П. Тичини внутрішньо тривожна, як і людина в ній, яку переслідують війни, смерть, нищення навколишнього світу. Філософія, типова для модерністів ХХ століття, передалась і музиці. У письмі композиторки намітилися нові засоби імпресіоністичного звукопису – передусім у дисонантній гармонії, у використанні динамічних контрастів, таких вагомих у новаторській музиці імпресіоністів для увиразнення світлотіней фонічного образу. У наступних творах композиторки вони набуватимуть щораз більшого значення. «Пастелі» уперше виконала співачка Л. Кнорозок. 6 березня 1972 року в залі Спілки композиторів України. З цим твором Л. Дичко і співачка Е. Акритова завітали до Павла Тичини додому, аби його виконати і почути враження поета. Він послухав оригінальний опус, оцінив схвально, але сказав, що ця музика для нього надто складна.

Продовженням циклу «Пастелі» є цикл «**Енгармонійне**» на слова Павла Тичини. Інтригуюча музична назва тичинівської поезії («Енгармонійне») провокувала до її музичної інтерпретації. До циклу увійшли чотири пейзажні картини: «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дош». Авторка дала їм жанрове визначення кожній із цих частин: «Фантазія», «Прелюдія», «Пастораль», «Скерцо». Як мені говорила, поезію вона сприймає крізь музику, тому слово у неї асоціюється з тембровими і темповими характеристиками, властивими музиці. Творові притаманний такий же злет думки, як і поезії П. Тичини: імпресіоністичні відблиски емоційних вражень, відтворені експресією голосу й інструментальним супроводом. Суб'єктивні рефлексії затьмарені тут зовнішньою загрозою: «Над болотом пряде молоком... Чорний ворон замисливсь, Сивий ворон задумавсь, Очі виклював, Бо знає кому» (приклад 3).

<sup>1</sup> Див.: Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / Мирослав Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – С. 51.

## Леся Дичко. «Енгармонійне»

Чор - ний во - рон за - мис - ливсь...

Глибока символіка афористичної поезії Павла Тичини зобов'язує щоразу відкривати в ній внутрішній підтекст і усвідомлювати багатозначність її смислів. Позбавлений сталої силабіки, тичинівський верлібр (без строго означеної кількості складів у рядках і рими) близький до імпровізаційного спрямування творчості Л. Дичко і загалом притаманний модернізму. Він провокує до увиразнення самого слова, до піднесення ролі речитативу, який у цих ранніх і в наступних її творах має важливе значення. Як наслідок – у її творчості утверджуються імпровізаційно-варіаційні форми, подібні до уступів у думках, до епізодів або частин у театральних-видовищних постановках або ж строф-блоків, назвали б ми, узалежнених від логічних цезур тексту.

Зміна настроїв тичинівської поезії, несподівані емоційні «модуляції» – усе це дуже близьке творчості Лесі Дичко. «Туман» (перша частина «Фантазія») – епічна розповідь у тричастинній формі. На початку частини повзучі хроматизми і на їх тлі – тривожний речитатив, посилений згущенням фактури акомпанементу хроматизмами, змінами ритму у тріольних фігураціях, завершення вокалізом на вигук «А», ніби здивування, а далі – перехід до контрастної середини: «А від сходу мечами іде гнів» на *fortissimo*, у якій фактура супроводу з акцентованими енергійними тріолями на тлі кластерних акордів у контроктаві і з гострими репліками голосу: «А від сходу мечами йде гнів». І знову повернення до початку – усталення рівноваги («Сизий ворон схопився, очі виклював, бо знав кому»).

Друга частина циклу «Сонце» (Прелюдія) виразно контрастна до попередньої – осяйна з початком у *ля мажорі* («Десять клюють та й райські птиці винозелено») – антитеза до слова «клюють», ужитого у попередньому зловісному значенні – уся на іскрометному тремоло і витриманих «стоячих» акордах-кластерах зі змінною динамікою то *fff*, то *ppp*, на регістрових контрастах. Мелодія близька до фольклорних обрядових пісень (у *ля мажорі*), згодом – варіаційно видозмінена і повторена в *до-дієз мінорі*, з енгармонічно-хроматичними переходами й улюбленим композиторкою обігруванням великих і малих терцій на тлі секундових співзвуч (сі – ре-дієз / сі-бемоль – ре – соль – сі – фа-дієз), що в результаті на затриманих тремоло дає шестизвучний акорд – кластер.

Новітня музика, розширюючи простір потужністю звучань кластерів, динамічністю ритмів, новітньою гармонією, суттєво вплинула і на мелос, який із кантиленного, функціонально об'єднаного, схиляється до речитативно-рубатного, рвучкого, із контраст-

ною інтервалікою, то широкою, то надмірно вузькою, хроматизованою. Порівняти б камерно-вокальні твори П. Чайковського, М. Лисенка із творами Д. Шостаковича, Б. Ляшинського, які відмінні і за графікою тексту, і за насиченістю додатковими агогічними знаками.

Третя частина «Вітер» (Пастораль) на вокалізі «А...» – із зображальними ефектами шелесту вітру (на тремоло) і стрімкими «розгонами», швидкими, імпровізованими пасажами, із постійною зміною метрів, на тлі яких звучать репліки голосу («День біжить, дзвенить, переголюється») – типова імпровізація, у якій велике значення мають агогічні ефекти, несподівані переходи з тональності у тональність. Як і попередні картини, ця частина тяжіє до триступної варіаційної форми. У третьому уступі («Над житами йде з медами, хилить келихами») на перший план виринає ясно окреслена мелодія, асоціативно близька до народних ліричних пісень, проте композиторка ніде їх не наслідує. Тональний план, який ніби тяжіє до *фа-дієї мінору*, розмитий в акомпанементі «ковзанням» із тональності в тональність. Несподівано він переходить у *ре-бемоль мажор* і подальшими хроматичними зсувами завершується в сольній партії в *ля мажорі* (умовно, зважаючи на тональну завуальованість секундовими акордами акомпанементу).

Четверта частина «Дощ» («Скерцо») – це яскрава знахідка в цьому циклі, побудована на звуконаслідуванні. Позначена у ключі тональність *мі-бемоль мінор*, мабуть, вибрана тут не випадково. Накрапання дощу композиторка почула саме у цій тональності. Вона любить підкреслювати, що кожна тональність у музиці має свій, видимий нею образ, своє колористичне забарвлення. Стакатні удари по клавішах у рівному остинатному ритмі, на вишуканому гармонічному тлі, у високому і середньому регістрах, тиха, делікатно рецитована, наївна мелодія, яку в другому уступі змінюють вигуки «Тікай», із говірковим «шепнуло в береги», «Лягай» – усе це на тлі кластерної гармонії, з орнаментальними мелізмами то в акомпанементі, то в голосі з несподіваною модуляцією в *мі мажор* у третьому кантиленному уступі (*Cantabile*), – створює відчуття безпосередньої причетності до дії і щирого захоплення фантазією авторки.

Твір «Енгармонійне» уперше виконала співачка Елла Акрітова (колоратурне сопрано) у Москві 1969 року. Відзначимо особливе уподобання авторкою тембру високого сопрано, можливо, з огляду на його «політність», здатність відтінити імпресіоністичне спрямування її творів, експресію динамічних контрастів, що загалом характерне для модерністів. Сприйняття природи, навколишньої фоносфери у творах імпресіоністів ґрунтується на новому її відчутті, порівняно з попередниками: «Вони спираються на експресивістську теорію природи й людського життя <...> Вони вбирають у себе поняття відлуння в суб'єкті <...> бачать саму Природу як вираження Суб'єкта»<sup>1</sup>. Такою «інтер'єорною» вона є в поезії П. Тичини, такою ж індивідуально осмисленою постає і в музиці Лесі Дичко.

Ми не випадково зупинилися на двох названих творах композиторки: у них потенційно закладені типові ознаки її стилю, які набули розвитку в наступних її опусах. Наявний у «Пастелях», «Енгармонійному» верлібр-речитатив, є й у кантаті «Червона калина» (у третій частині, пісні про Байду, «Сину мій рідний»), в ораторії «Нарекоша ім'я Києв», написаній на літописні тексти зі «Слова о полку Ігоревім», в опері «Золото-слов» – на тексти народних пісень, нарешті, є вони й у кількох редакціях величної

<sup>1</sup> Тейлор Ч. Джерела себе / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2005. – С. 395.

«Божественної Літургії»<sup>1</sup>. Беручи з пісенного фольклору і давніх писемних джерел окремі сюжетні блоки, фрази, композиторка контамінує їх довільно в астрофічні цілості, у яких співомовлення, підпорядковане артикуляції слова, його сенсу, логічним акцентам, посідає вагоме місце. У цьому типі поєднань слова і музики вбачаємо відродження вільного барокового вірша у поєднанні з сучасною мелікою і новітньою композиторською технікою. Верлібр наявний у багатьох вокально-інструментальних, хорових творах модерністів, відповідає імпровізаційним тенденціям сучасної музики, її вивільненню від умовностей строгих класичних форм. Він вплинув на неперіодичну сегментацію структури у словесно-музичних творах, на гетероритмію і змінність метричного поділу, суголосних з імпровізацією. Аналогічне явище, хоч і в менших масштабах, спостерігаємо в гетероритмії фольклору, підголосковій поліфонії, яка відзначається значною свободою версифікації, не рівноскладовістю, порівняно із силабікою одноголосних строфічних пісень, більшою свободою форми загалом.

Крім речитативу, якому у згаданих творах належить значна роль, функцію контекстуальних доповнень соноричного характеру відіграють вокалізи, морморандо, шепіт, вокальна ономаітопедія – різні барви інтерпретації слова-музики.

У музикознавстві поширена хибна тенденція пов'язувати згаданий тип мелосу передусім із плачами, заклинаннями. Насправді ж, верлібр-речитатив є способом відтворення експресивних звукових миттєвостей, подібних до гри контрастами барв і світлотіней у модерному малярстві, більше зацікавленого індивідуальною, «первинною» рефлексією митця від побаченого, аніж конкретним зображенням об'єкта.

Чільне місце, яке посів верлібр (вільний вірш)-речитатив у сучасній музиці як одна із можливих форм співомовлення, поряд із кантиленою, – це не що інше, як усвідомлення архетипного значення слова, його об'ємної семантики і фоніки, переважання в синтезі мистецтв і поєднання його з експансивною сонористикою новітньої акустичної техніки, здатної відновлювати різноманітні стилі епох.

Порушена проблема «верлібру», «вільного вірша-речитативу» потребує ширшого висвітлення, ніж це можливо у короткій статті. Коріння цього явища сягає глибше – часу його виділення й номінації в сучасній науці, тим більше – у музикознавстві.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. Й. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 270 с.
2. Костенко Н. В. З історії і теорії вірша епохи авангарду (на матеріалі українського і польського футуризму та конструктивізму) // Костенко Н. В. Вірш і поезія. Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей / Наталія Костенко. – К. : Видавн. дім Дмитра Бураго, 2014. – С. 160–175.
3. Ницше Ф. *Esse homo: как становится самим собой* / Фридрих Ницше; [пер. с нем.]. – Харьков : Фолио, 2013. – 222 с.
4. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / Мирослав Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – 160 с.
5. Тейлор Ч. Джерела себе / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2005. – 696 с.

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Грица С. Й. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 270 с.

**Грица С. Й. Верлібр у творчості Лесі Дичко.** Розглянуто особливості втілення в сучасній українській музиці модерної поезії – структури верлібру, зокрема у творах Л. Дичко кінця 60-х років – камерно-вокальних циклах для мецо-сопрано «Пастелі» та «Енгармонійне» на слова П. Тичини. Наголошено, що у цих двох творах композиторки потенційно закладено типові ознаки її стилю, які набули розвитку в наступних опусах. Найявний у них верлібр-речитатив є й у кантаті «Червона калина», ораторії «Нарекоша ім'я Киев», опері «Золотослов» тощо.

**Ключові слова:** творчість Лесі Дичко, сучасна українська музика, модернізм.

**Грица С. И. Верлибр в творчестве Леси Дычко.** Рассмотрены особенности воплощения в современной украинской музыке модернистской поэзии – структуры верлибра, в частности в произведениях Л. Дычко конца 60-х годов – камерно-вокальные циклы для меццо-сопрано «Пастели», и «Енгармонийне» на слова П. Тычины. Отмечено, что в этих двух произведениях композитора потенциально заложены типичные признаки ее стиля, получивши развитие в последующих ее опусах. Присутствующий в них верлибр-речитатив есть и в кантате «Красная калина», в оратории «Нарекоша имя Киев», в опере «Золотослов» и т. д.

**Ключевые слова:** творчество Л. Дычко, современная украинская музыка, модернизм.

**Hrytsa S. I. Verslibre in the Works of Lesia Dychko.** The article reviews the features of modern poetry embodied in modern Ukrainian music – verslibre structure, particularly in the works of L. Dychko in the late 60s – the chamber song cycle for mezzo-soprano (and ed. for high soprano) “Pastels” and “Enharmonic” on the words of P. Tychyna. It is emphasized that in these two works of the composer the typical signs of styles that have developed in later opuses were first utilized – for example, free verse, which is also present in the recitative cantata “Red Cranberry”, oratorio “Narekosha the name Kiev”, opera “Zolotoslov” and so on.

**Keywords:** creativity of L. Dychko, modern Ukrainian music, modernism.