

Дзюбан Г. В.

«П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» Лесі Дичко: образи японської поезії в українській музиці

Звернення Л. Дичко до інонаціональної тематики зумовлене передусім прагненням збагатити стильову палітру, віднайти нові засоби музичної виразності. Серед таких творів: цикл фортепіанних п'єс «Враження» (1983), написаний під враженням від давніх архітектурних пам'яток Бірми, Таїланду, Єгипту, Індії та Японії; ораторія «Індія-Лакшмі» на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру (1989); хорові концерти «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних (1995); «Іспанські фрески» для хору й ударних (1996–1999); «Швейцарські фрески» для двох читців, мішаного хору, органу й ударних (2002). У цьому ж ряду – хоровий диптих на слова японських поетів «Поява місяця» і «Сонячний струм» (1972) і «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на слова середньовічних японських поетів для мішаного хору *a cappella* (1989).

Хорова творчість Лесі Дичко постійно перебуває у полі зору мистецтвознавців. Наприклад, О. Письменна у дисертаційній роботі¹ характеризує музичну мову хорових творів композиторки, 60-річчю Л. Дичко присвячено один із випусків «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»², у якому опубліковано статті про її творчість. У музичній періодиці автори статей розглядають її твори переважно у виконавському аспекті. Хорові цикли Л. Дичко на вірші японських поетів досі докладно не проаналізовані. Так, М. Гордійчук³ у першій монографії про життя і творчість композиторки, характеризуючи образний світ її творчості, лише згадує про диптих «Поява місяця» і «Сонячний струм». У монографії С. Грици⁴ про життєвий і творчий шлях Л. Дичко цей твір розглянуто досить побіжно. Дещо докладніше диптих проаналізовано у роботі автора цієї статті⁵. А от хоровий цикл «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» зовсім не досліджено. Мета статті – здійснити докладний аналіз циклу, виявити стилістичні особливості твору, з'ясувати характер відтворення японської поезії в українській музиці, символічність її образного змісту.

Цикл «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на тексти середньовічних японських поетів для жіночого хору *a cappella*, тамтама і паличок (1989) присвячено українському хоровому диригенту Світлані Фоміних⁶. Леся Дичко написала його на слова

¹ Письмена О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво / Письменна Оксана Богданівна ; Львівська держ. муз. академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2004. – 218 с.

² Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості. – К., 2002.

³ Годійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1978. – 77 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

⁴ Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 1912. – С. 53–54.

⁵ Дзюбан Г. Жанр хоку в хоровому диптиху Лесі Дичко «Поява місяця» і «Сонячний струм» / Ганна Дзюбан // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – С. 274–315.

⁶ Фоміних Світлана Григорівна (1940–2009) – український хоровий диригент, заслужений працівник культури (1987), повний кавалер ордена «За заслуги». Випускниця Московського інституту культури (факультету хорового диригування), вона з 1970 року працювала викладачем, з 1975 року – керівником жіночого академічного хору Миколаївського училища культури. Під її керуванням колектив став лауреа-

хоку, давнього жанру японської поезії. Форма хоку – сімнадцятискладовий вірш із внутрішнім розподілом на три ритмічні групи, нерівні за кількістю складів (5-7-5). Хоку – це моновірш, частини якого відокремлені цезурами. Обов'язковими у змісті хоку є три складові: 1) відображення внутрішнього стану людини або розповідь про якісь події з її життя, 2) співвідношення цих фактів з явищами природи, 3) показ у вірші певної пори року. За обов'язковим для хоку «сезонним словом» (*кіго*) читач розуміє, якої саме пори року відбувається відтворена у вірші подія. Розповідь зазвичай ведеться в теперішньому часі, від першої особи, тобто йдеться про суб'єктивні переживання. Вимогою хоку є максимальний лаконізм засобів виразності, складна система символів і асоціацій. Така недомовленість давала читачеві можливість бути співавтором твору, розвивати тему або образ, спираючись на певні деталі вірша.

Леся Дичко звертається до поетичних сторінок пізнього періоду розвитку жанру – XVI–XVIII століть: вірші Мацуо Басьо та його учнів і послідовників Кобаясі Ісса, Такараї Кікаку, Найто Дзьосо.

Проаналізуємо цей цикл докладніше. Зазначимо, що «шань-шуй» (кит. 山水 «гори-води») – це китайські пейзажні композиції із зображенням гір і води, сакральних елементів, які символізують чоловіче і жіноче начала *ін* та *янь*. Для малюнка використовуються мінеральні фарби або чорна туш; зображення супроводжуються каліграфічними написами. Розглянемо, як естетика китайських пейзажних композицій «шань-шуй» вплинула на хорівий цикл українського композитора на тексти японських поетів.

Перший номер «Пізня осінь. День» на текст Мацуо Басьо – це імпресіоністична замальовка, у якій тривожними колористичними співзвуччями розкривається зміст хоку. Японський вірш став у цьому номері не поетичним текстом для хору, а своєрідною літературною програмою. У цьому хоку порівняно два образи: видимий і відчутний. Така структура зберігається і в музичному тексті: чергуються два контрастні епізоди ($a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2 - a_3 - b_3$). У першому розкривається образ холодного осіннього сонця, тобто видимий образ. Згідно з цим образом побудовано хорову фактуру: хроматичними, майже застиглими акордами, які є кластерними нашаруваннями сповзаючих мажорних тризвуків переважно тритонового співвідношення (наприклад, у першому такті *соль – сі – ре + ре-бемоль – фа – ля-бемоль*, у другому *фа-дієз – ля-дієз – до-дієз + до – мі – соль*, у третьому *соль – сі – ре + до-дієз – мі-дієз – соль-дієз*, *соль-дієз – сі-дієз – ре-дієз + до – мі – соль* та *ля-бемоль – до – мі-бемоль + ре – фа-дієз – ля*, *ля – до-дієз – мі + сі – мі-бемоль – соль-бемоль*), утілюється образ сонця, яке заходить. Імовірно, такими тризвучними кластерними комплексами, якими часом охоплюються всі 12 звуків, композитор символічно зображає круглий сонячний диск. До кінця епізоду така тризвучна фактура руйнується низхідним рухом частини голосів багатоголосної (дванадцятиголосся¹) хорової фактури на тлі витриманої квінти *сі-бемоль – фа*, розосередженої в музичній тканині. Малосекундовими сполученнями, які виникають при цьому у кластерних співзвуччях, ніби змальовується дзвінке повітря, яке бринить і вібрує, пронизане сонячним світлом. Звуки тамтама посилюють відчуття холодного пейзажу пізньої осені.

У другому епізоді втілено образ, який відчувається – осінній вітер. Зберігаючись у вертикалі, малосекундові інтонації кластерних співзвуч тепер «розгортаються» і по горизонталі, утворюючи короткий мотив – хвилю із двох хроматично

том багатьох міжнародних конкурсів. С. Фоміних трагічно загинула під колесами вантажівки, йдучи на репетицію хору (Фоміних Світлана Григорівна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki> – Дата доступу: 10.07.2014).

¹ Кожну з хорових партій викладено триголосним *divisi*.

викладених тріолей – низхідної і висхідної. Цей мотив звучить у всіх голосах (кожну з партій – перші і другі сопрано й альти – розподілено на три голоси) одночасно, але від різних звуків і зі зміною напрямку руху. Багаторазовим повторенням цього кластерного ритмо-інтонаційного комплексу в умовах метричної свободи (не зазначено розміру) на *crescendo* і далі – *diminuendo*, а також низхідним глісандуванням останнього дванадцятитонового співзвуччя передається завивання осіннього вітру, а ферматованою паузою – крижане заціпеніння. Стук паличок (ритмічні прискорення до кульмінації і сповільнення до кінця епізоду – відцентрова і доцентрова ритмічні прогресії), який звучить на цьому тлі, ніби відтворює краплі холодного дощу, його нерівномірний шум, посилюваний поривами вітру. Відзначимо, що такий прийом – ритмічне прискорення, а далі уповільнення – є однією з ритмічних фігур, яка в японській традиційній музиці мала назву «татамі-комі» («ритм м'яча, який стрибає»).

Уся форма, поєднуючи ознаки варіантної строфічності і рондальності, ґрунтується на триразовому повторенні (з варіантними змінами) кожного з двох описаних епізодів. Незмінними залишаються виконавський склад, структура, фактура, ритм. Варіантних змін зазнають параметри горизонталі (інтонаційно змінюються мелодичні лінії в усіх голосах, а в другому епізоді ритмо-інтонаційний комплекс поступово втрачає звуковисотну визначеність, замінюється говірком) і, відповідно, вертикалі (варіюється склад кластерних комплексів). Останнє проведення цих двох епізодів стисле, звучить на *riano*. У першому епізоді фактура дещо розріджена (в одному з тактів мовчать альти), вона втрачає свою щільність (кластерний комплекс замінений співзвуччям квартової будови), у хорових партіях переважають ходи на тритони, а в другому епізоді ритмо-комплекс звучить уже цілком говірком на *pianissimo*. Цими засобами зображено спокій надвечір'я: сонце заходить, вітер стихає.

Другий номер – «Муха» на текст Кобаясі Ісса¹ – це своєрідний жарт, комічна замальовка, а за дзенською філософією, – неприйняття насильства, особливо посягань на життя будь-якої живої істоти. Цікаво вирішена в цьому номері трирядкова форма хоку: багатьма повтореннями окремих слів і фраз композитор істотно розширила і змінила структуру вірша, проте зберегла в музичній версії контури тричастинності. На тлі мотиву «дзиччання» у перших альтів речитативом декламуються слова хоку:

*Ой, не бийте муху!
Рученьки її дрижать,
Ніженьки її дрижать.*

У номері дотепно поліфонічно організовано фактуру і структуру фуґи. Починається восьмитактовим вступом, своєрідним «утриманим протискладенням», яке складається з остинатного проведення ритмо-інтонаційної формули з прихованим двоголоссям, вписаної в один такт дещо незвичного розміру (5/8). Ця ритмо-інтонаційна формула проводиться почергово від звуків *мі, фа, мі, ре-дієз, мі, фа, мі, фа-дієз*, чим створюється образ настирливої набридливої мухи, імітується ефект її наближення і віддалення. Структура такту – 3/8 + 2/8; його перша частина – це трелеподібна фігурація «дзиччання» шістнадцятими, а друга – опорний звук (чверть), підкреслений динамічно (мікрохвиля *crescendo* і *diminuendo* імітує політ мухи), утворюючи фігуру «дзиччання» на відстані, ніби другого плану. Надалі цей мотив буде супроводжувати «тематизм» твору до кінця першого епізоду середньої частини.

¹ Кобаясі Ісса (小林一茶), відомий також як Ятаро (弥太郎, 1763–1828) – японський поет, майстер хоку. Поезія Кобаясі Ісса відзначається використанням особистих мотивів, дитячою простотою, вживанням місцевих діалектів і діалогових форм. Кобаясі Ісса – автор понад 20000 віршів. Найбільш відомими опублікованими збірками його творів є «Щоденник смерті мого батька» і «Моя молодість» (Кобаясі Ісса [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.07.2014).

Своєрідною «темою» фуґи є декламований вірш: проведенням цієї «теми» в різних голосах (першого рядка – у перших сопрано, потім у других альтів, далі другого рядка – у сопрано і третього – в альтів) утворюється експозиція фуґи: викладено весь поетичний текст. Друга, розробкова частина має три розділи, які відповідають трьом рядкам хоку. У першому розділі з використанням типових для сонатних розробок прийомів розвивається «тематизм» першого рядка: виокремлюються текстові «мотиви» («не бийте», «муху», «ой!») і проводяться в різних голосах, переміщується тема «дзижчання мухи» з партії перших альтів у партію других сопрано і знову перших альтів, синкопуванням і зміною розмірів ускладнюється ритм декламації. Другий і третій розділи, які відповідають другому і третьому рядкам хоку, організовано за принципом вертикально-рухомого контрапункту. Ці (кульмінаційні) розділи відрізняються від попереднього відсутністю «теми дзижчання мухи» і введенням нового «ударного інструмента» – плескання в долоні, а також наявністю прийомів хорового інструментування (багаторазового ритмічного промовляння складу «-дриж-»). Репризою є стретне проведення – проголошення (на відстані однієї восьмої) усіх трьох рядків тексту (як зазначено в партитурі, тривалістю 14 секунд). Завершується твір гумористично: останній зліт мухи (висхідне гліссандо, яке закінчується *sforzando* вигуком «ой!») переривається сплеском у долоні, і сопрано-соло констатує: «Все».

Використанням у цьому номері позамузичних засобів (промовляння-декламації замість співу) зумовлено характер застосування й інших компонентів музичної мови. Ідеться про поліритмію і поліметрію, якими пронизано, практично, весь твір. Уже зі вступом «теми», тобто тексту хоку в сопрано, фактура розшаровується на два пласти (5/8 і 6/8, потім 5/8 і 3/4). У момент кульмінації (у другому і третьому розділах середньої частини, позбавлених стримуючої сили метрично стійкої «теми мухи») композитор не вдається до тактової організації розвитку, зберігаючи проте ритмічну взаємозалежність голосів. У репризі Леся Дичко, відмовляючись від тактової структури, застосовує один із сучасних прийомів часової організації музичної тканини: вказує загальний час звучання цієї частини (у секундах).

Таким чином, поетичний текст хоку є у цьому творі літературною основою для створення гумористичної сценки, жартівливої замальовки з використанням звукоображальних прийомів. Леся Дичко не мала своїм завданням утілити японський колорит вірша.

Третій номер «**Радісне жабенятко**» написано на слова Такараї Кікаку¹.

*Гойдається, гойдається
На листку банана
Жабенятко радісне.*

За характером трактування зміст вірша близький до попереднього, це жартівлива сценка з використанням вальсової семантики¹. Форма номера ґрунтується на засадах строфічності з варіантно-варіаційним розвитком тематизму (таблиця 1).

¹ Такараї Кікаку (宝井 其角, 1661–1707), відомий також як Еномото Кікаку, – японський поет школи Мацуо Басьо, один із найбільш впливових поетів свого часу. Перші його вірші були опубліковані 1679 року; 1683 року він склав антологію «Порожні каштани» («Мінасіґури»), яка стала подією в історії хоку. У поета сформувався свій неповторний стиль – твори Такараї Кікаку майстерно виконані технічно, романтичні, сповнені почуттєвості. Мацуо Басьо підкреслював здатність молодого поета бачити прекрасне у буденному. 1691 року Такараї Кікаку спільно з учнями Басьо взяв участь у створенні збірника «Саруміно» («Солом'яний плащ мавпи»). Свого часу Такараї Кікаку був дуже популярним – він побував майже в усіх містах Японії, виховав багато учнів (Такараи Кікаку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.07.2014).

Таблиця 1.

Л. Дичко. «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» для хору *a cappella*.
Частина 3. «Радісне жабенятко». Форма

Перша строфа			Друга строфа			Третя строфа		Четверта строфа		Кода
10 тактів			10 тактів			10 тактів		10 тактів		5 тактів
2	2+2+2	2	2	2+2+2	2	2	4+4	2	2+2+3+1	2+3
вступ	текст хоку	постлюдія	вступ	текст хоку	постлюдія	вступ	«тра-ля-ля»	вступ	текст хоку	Перший рядок хоку, «тра-ля-ля»

Як видно зі схеми, кожна строфа має двотактовий вступ, у якому хорowymi засобами імітується типовий вальсовий акомпанемент (бас і два акорди). Такий тип акомпанементу витриманий, практично, до кінця твору. Певна «іграшковість» і «ляльковість» передається за допомогою розміру (6/8 замість звичайних вальсових 3/4), прозорістю фактури акомпанементу і його високим регістром – у діапазоні дитячого голосу). Текст вірша становить лише один із шарів фактури. У першій строфі він звучить у партії другого сопрано. Першим сопрано доручено пісеньку героя вірша Жабеняти. Його партія відрізняється від інших шарів фактури більш дрібними тривалостями і вищим регістром. Загалом фактура будується за принципом поліфонічного поєднання трьох компонентів – ритмо-інтонаційних комплексів: пісеньки жабеняти, музичної версії віршованого тексту й «інструментального» акордового акомпанементу. Розглянемо більш докладно кожен із компонентів, відзначимо простоту гармонії в акомпанементі. Незважаючи на те, що гармонічна визначеність акордів «затушовується» й «розмивається» секундовими потовщеннями з неакордових звуків, контури гармонічної основи і напрями тонального розвитку легко пізнаються. Так, у першій строфі ясно чути типові для вальсового акомпанементу чергування тоніки і доміанти в тональності *до мажор* (тт. 1–4), яка зіставляється з *ре-бемоль мажором* (тт. 5); помітно і тональний рух до *ре мажору* / *ре мінору* наприкінці першої строфи (тт. 7–10). Мелодична лінія других сопрано, які виконують текст вірша, загалом базується на акордових звуках акомпанементу, вступаючи з ним в тональну суперечність наприкінці строфи: утворюється політональне поєднання *до мажору* (мелодія хоку у других і пісенька жабеняти у перших сопрано) і *ре мажору* / *ре мінору* (аккомпанемент в альтів), закріплене в постлюдії.

Розвиток тематизму у другій строфі відбувається шляхом вертикальних перестановок: пісенька Жабеняти звучить у перших альтів, акорди акомпанементу – у сопрано, а текст хоку співають другі альти. Збережено ритміку і характер викладу

¹ В українській музиці відомий приклад жартівливої сценки – утілення образу жаби – у жанрі вальсу. Йдеться про «Жаб'ячий вальс» В. Барвінського для фортепіано. Відзначимо певну подібність у виборі засобів: типова для вальсу фактура акомпанементу (бас і два акорди) з використанням секундових потовщень, звукозображальні «стрибки».

в усіх трьох пластах, варіантних змін зазнає тональний план: політональність, намічена в першій строфі, у другій проводиться більш послідовно – зіставляються в одночасному звучанні *мі мінору / соль мажору* акомпанементу і *до мажору* пісеньки Жабеняти і мелодії хоку. У цій строфі відбувається також модуляційний рух – вона закінчується в тональності *ля мажор*.

Третя строфа є кульмінаційною, у ній вступний і основний тематизм міняються місцями: у вступному двотакті тепер звучить текст третього рядка («жабенятко радісне»), а текстовою основою строфи є слова «тра-ля-ля». У цій строфі призупинено розвиток остинатних ритмо-інтонаційних комплексів. Уже у вступі текст звучить в іншому «ритмічно-інтонаційному вбранні»: зі зміною темпу (*piu mosso*) й агогічними нюансами (*ritenuto*), зміною розміру (4/4, 3/2), фактури (початковий унісонно-октавний виклад розвивається у кластерні співзвуччя). У третій частині повновому звучить пісенька Жабеняти: піддається ритмічному (звучить восьмими), фактурному (викладена з терцієвою второю), гармонічному (потактове зіставлення мажорних тризвуків від звуків *ре-бемоль, до, ре-бемоль, ля, до, сі, до, ля-бемоль*) варіюванню. Акомпанемент розосереджений тепер між трьома голосами (другі сопрано й альти), синкопування дещо змінює його ритміку.

Четверта строфа є репризою: перші два рядки повторені буквально. Зміни стосуються лише третього рядка: він усічений структурно (один такт замість двох), містить додаток (двічі повторене слово «радісне»), фактурно, інтонаційно і ритмічно близький до вступного розділу третьої частини (строфи). Повторення останнього слова «радісне» підкреслюється модуляцією в тональність *ля мажор*, що вимагає закріплення як у тональному, так і в емоційному планах. Роль такого підсумку відіграє кода, яка складається з двох компонентів. Перший – це звукозображальний двотакт: проведення на словах «*гойдається*» мотиву з трьох терцій (що додає звучанню ефект похитування) у висхідному русі – імітація стрибків жабеняти. Нашаруванням терцій утворюється кластерне співзвуччя. Завершується твір фактурно варійованим матеріалом «інструментального» вступу в тональності *ля мажор*.

Серед інших особливостей структури цього номера – трирядковість хоку, відображена у трифазності всієї структури, як і в попередніх номерах. Вона містить чотири строфи проаналізованого твору: дві перші строфи утворюють першу частину, третя є серединою (кульмінацією), а четверта – репризою. Як і в другому номері циклу, Л. Дичко не прагне до стилізації в японському дусі, а пропонує яскраву жанрову сценку.

В основі четвертого номера – «**Місячне сяйво**» – два хоку (на слова Найто Дзьосо¹ і Мацуо Басьо). Знову, як і в першому номері циклу, текст хоку є літературною програмою номера і не звучить у самому творі. Структура цього номера близька до репризної тричастинності з кодою синтезуючого типу. Перша частина – це яскрава пейзажна замальовка місячної ночі, ґрунтується на принципах сонористики. Вона має два розділи, які відповідають окремим хоку: у першому розкривається образ місячного сяйва (видимий), а в другому – відгомін дзвону (чутний). Звертає на себе увагу надбагатоголосний виконавський склад: у партитурі вказано *divisi* всіх партій (на вісім партій поділені перші й другі сопрано і перші альти, на чотири – другі альти) – усього 28 голосів. Основа першого розділу – інтонаційно-ритмічна двоголосна формула-мотив, яка являє собою тремолоподібну фігурацію з чотирьох груп восьмих нот, вона складається з вібруючої малої секунди, звуки якої ще й утримуються. Цей розділ позбавлений метричної організації (розмір не вказано). Голоси вступають один за одним, розходяться концентрично (різноспрямовано – вниз і вгору), за горизонтально-рухливим принципом (з різною відстанню – від однієї до чотирьох чвер-

¹ Найто Дзьосо (1662–1704) – учень Мацуо Басьо. Самурай, який став ченцем.

тей), починаючи з середини регістру у других сопрано (сьомої і восьмої партій), від звука *fa* першої октави (інтервал вступу – секунда), від *pianissimo* до *fortissimo*, поступово охоплюючи діапазон півтори октави (*соль-дієз* малої – *мі-бемоль* другої октави), утворюючи багатозвучний кластерний комплекс (світло місячного сяйва). Цей кластер раптово змінюється гучним унісонно-октавним звучанням із текстом «*Бом!*», яким починається другий розділ першої частини – утілення відзвуків дзвону. Різноманітними (вгору і вниз) гамоподібними пасажами від звука *мі*, а також хвилями гліссандо висотно невизначених звуко-комплексів досягається ефект звукових хвиль, які розбігаються і вібрують у повітрі. Звук дзвону супроводжується в нічній тиші таємничими шерехами, які озвучуються засобами хорової інструментовки – динамічними хвилями шиплячих складів «*тччу*», «*чшшу*», «*чшш*», «*тчч*», «*джд*», «*джжу*». Ця частина, побудована з використанням сонорної техніки, співвідноситься з другою, фуговою частиною за принципом прелюдії і фуґи.

Щодо другої частини, незвичайним є її розмір: 8/8 (3/8 + 2/8 + 3/8). Розпочинається вона викладом (спів із закритим ротом) у перших сопрано (друга партія) хроматично витіюватої низхідної (у діапазоні квінти *мі* другої – *ля* першої октави) однотактової теми на тлі витриманого звука *мі* другої октави, який залишився з попередньої частини (перша партія у перших сопрано). Далі переходить до других сопрано (перша партія) і перших альтів (імітація в нижню сексту). Наступне проведення теми у перших сопрано (перша партія) здійснено за принципом стрічкового багатоголосся: тема потовщена співзвуччями (паралельними мажорними квартсекстакордами) у сопранових партіях. Двома наступними проведеннями у перших і других альтів завершується експозиційний розділ.

У середньому розділі тема піддається поліфонічному розвитку: проводиться в дзеркальному оберненні, у збільшенні, з варіантними змінами мелодикоритмічного рисунка. Після невеликої інтермедії, у якій розвиваються окремі мотиви теми (насамперед останній), починається реприза. Її особливістю є проведення теми в ракоходному русі і в оберненні. Форма цієї маленької фуґи досить пропорційна: 6 + 6 + 6 тактів. Вибір для середньої частини цього номера фугової форми, імовірно, зумовлений прагненням композитора філософськи осмислити зміст японської поезії, її образів та їх символічних значень.

Невеликий сполучний розділ, побудований на звучанні, яким імітуються удари дзвону, приводить до репризної частини цього номера. У викладі сонорного тематизму першого розділу цієї частини спостерігається деяка дзеркальність: тепер рух ритмо-інтонаційної формули спрямований доцентрово (від крайніх голосів до центру) і проводиться на *diminuendo* від *forte* до *piano*. У другому розділі немає якихось істотних змін.

Завершується весь номер кодою синтезуючого типу: звучання теми фуґато спочатку в оберненні (чотири проведення – сходження від нижніх голосів до верхніх) і потім в основному вигляді (теж чотири проведення, але в низхідному напрямку) замикається двадцятисекундовою сонорною побудовою. Вона складається з двох шарів: тремоло кластерного співзвуччя (відгомін дзвону, що бринить в ароматі вечірніх квітів) і мотиву, який звучить на його фоні. Цей мотив ґрунтується на тематизмі фуґи, проведеному за горизонтально-рухомим принципом (на відстані однієї восьмої). У кінці номера звучання дзвону поступово стихає на *pianissimo* з ремаркою в партитурі *morendo*.

У завершальному номері «**Весна. Цвітіння вишні**» текст хоку Кобаясі Ісса також використаний як літературна програма й у творі не звучить. Форму твору можна визначити як період повторної будови з кодою. У цьому номері виділяються три тематичних комплекси. У музиці ясно відчувається спирання на українську календарно-обрядову пісенність. Так, уже перший мотив (перший комплекс) своїми закличними

квартовими інтонаціями нагадує веснянки-заклички. У фактурі кластерним поєднанням окремих ліній-голосів (спочатку чотирьох, а потім восьми) імітується багатоголосся дівочих весняних пісень. Подальшим зустрічним рухом паралельних співзвуч (другий комплекс) утілюються весняні хороводи дівчат. Третій комплекс акордовою фактурою, заклиналими інтонаціями (повторення на сильних долях одного і того ж звука), рішучим мужнім характером символізує чоловіче начало. Розвиток тематизму здійснюється шляхом зіставлення цих двох образів (жіночого й чоловічого) в побудовах, відокремлюваних ферматованими співзвуччями. Практично всі такі співзвуччя являють собою поліакордові комплекси – переважно поєднання двох мажорних тризвуків (іноді один із тризвуків – без терції або квінти) кварто-квінтового або секундового співвідношення. Про вплив народної пісенності – а саме, принципу куплетності – свідчить і повторна будова (буквальне повторення половини першого речення) періоду. Кода характеризується поєднанням висхідних гамоподібних пасажів. Завдяки різній ритміці у цих пасажах утворюються кластерні нашарування. Тричі досягаються найвищі точки – поліакордові співзвуччя (два мажорних тризвуки секундового співвідношення). Завершується номер проведенням на *fortissimo* гамоподібного ритмо-інтонаційного комплексу, який являє собою паралельний висхідний рух *до лідійського* і *соль міксолідійського* (півтори октави) за принципом горизонтально-рухомого контрапункту (з відстанню в одну шістнадцяту) і, нарешті, *до мажорним* тризвуком, на тлі якого апофеозно звучить імпровізація дзвонів. Цей номер – своєрідний гімн весні й природі.

Усі прелюдії циклу утворюють єдину драматургічну лінію, спрямовану від похмурого настрою осені до весняного оновлення: перша частина – повільна (*Andante*), друга – скерцо (*Allegretto*), третя – вальс (*Tempo a Valse*), четверта – ноктюрн (прелюдія і fuga), п'ята – гімн (*Maestoso*). У побудові циклу можна помітити легкий нахил на сонатно-симфонічну циклічність: *Andante* – повільний вступ, *Allegretto* – швидка перша частина як аналог сонатного *Allegro*, *Tempo a Valse* – аналог менуету, ноктюрн виконує функцію повільної частини сонатно-симфонічного циклу, гімн *Maestoso* є фіналом.

У циклі «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» для жіночого хору *a cappella* використано поліфонічні прийоми (імітаційної та різнотемної поліфонії), новітні техніки письма і народнопісенні засоби. Другий («Муха») і третій («Радісне жабенятко») номери являють собою яскраві сюжетно-образні замальовки, гумористичні жанрові сценки, у яких важливу роль відіграють звукозображальні прийоми. У першому («Пізня осінь. День»), четвертому («Місячне сяйво») і п'ятому («Весна. Цвітіння вишні») номерах текст японського вірша не виконується, а використовується як літературна програма. Музична драматургія (і структура) цих номерів ґрунтується на зіставленні двох контрастних (опозиційних) образів – видимого (холодне осіннє сонце у першому, місячне сяйво в четвертому номерах) і чутного (осінній вітер у першому, звучання дзвону в четвертому номерах); жіночого і чоловічого начал (дівочі пісенні інтонації та активний тематизм у п'ятому номері). У цьому зіставленні простежується вплив естетики китайських традиційних пейзажних композицій шань-шуй, присвячених зображенню гір та води як сакральних елементів природи, які асоціюються із протилежними початками: чоловічим (ян) і жіночим (інь). Споріднює цикл із картинами шань-шуй і амбівалентність поетичних образів та символічність пейзажної тематики японських хоку, обраних для музичного втілення.

Отже, Л. Дичко мала на меті не відтворити власне японський колорит поетичного тексту, а змалювати яскраві образи віршів «європейськими» музичними засобами. Однак їй вдалося втілити у циклі сутність японської поезії, символічність її образного змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Годійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1978. – 77 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 1912. – 272 с.
3. Дзюбан Г. Жанр хоку в хоровому диптиху Леся Дичко «Поява місяця» і «Сонячний струм» / Ганна Дзюбан // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пясковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – С. 274–315.
4. Кобаяси Исса [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.07.2014.
5. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості. – К., 2002.
6. Письмена О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво / Письменна Оксана Богданівна ; Львівська держ. муз. академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2004. – 218 с.
7. Такараи Кикаку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.07.2014.
8. Фоміних Світлана Григорівна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступу: 10.07.2014.

Дзюбан Г. В. «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» Лесі Дичко: образи японської поезії в українській музиці. Охарактеризовано особливості драматургії та музичної мови хорового циклу. Виявлено засоби, за допомогою яких змальовано образи поетичного тексту, простежено вплив естетики китайських пейзажних композицій «шань-шуй», розкрито характер відтворення сутності японської поезії, символічності її образного змісту.

Ключові слова: хоровий цикл, японська поезія, пейзажні композиції шань-шуй.

Дзюбан А. В. «Пять прелюдий в стиле “шань-шуй”» Леси Дычко: образы японской поэзии в украинской музыке. Охарактеризованы особенности драматургии и музыкального языка хорового цикла. Выявлены средства, с помощью которых воплощены образы поэтического текста; прослежено влияние эстетики китайских пейзажных композиций «шань-шуй». Раскрыт характер воспроизведения сущности японской поэзии, символичности ее образного содержания.

Ключевые слова: хоровой цикл, японская поэзия, пейзажные композиции шань-шуй.

Dzyuban H. V. “Five Preludes in the Style of “Shan Shui” by Lesia Dychko: Images of Japanese Poetry in Ukrainian Music. The article characterizes the features of drama and musical language of the choral cycle. The author finds the means by which the images of the poetic text are depicted, traces the influence of Chinese landscape compositions aesthetic “shan shui”, exposes the way the essence of Japanese poetry and the symbolism of its expressive content is embodied.

Keywords: choral cycle, Japanese poetry, landscape compositions “shan shui”.