

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.087.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/27.20334>

Марина ВАРАКУТА,

orcid.org/0000-0003-0863-8829

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії та теорії музики

Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки

(Дніпро, Україна) *amilomarina@i.ua*

Світлана КОВАЛЬ,

orcid.org/0000-0003-4833-3261

магістрант спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти»

Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки

(Дніпро, Україна) *www.svetik1090906@gmail.com*

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО ЛЕСІ ДИЧКО

У статті розкривається становлення флейти як сольного інструмента в українській музиці ХХ століття, тенденції щодо використання її можливостей у контексті національного флейтового мистецтва та його взаємодія зі здобутками європейських і світових композиторів. До ХХ століття національна духовна школа була мало розвинена: рідко духові інструменти виконували провідну роль у симфонічних творах, ще рідше для них писали твори сольні. Але в час великих змін у цьому питанні намітився перелом, з кожним роком українські композитори приділяють духовим інструментам усе більше уваги. Важливо підкреслити роль таких майстрів, як С. Станкович, В. Губаренко, Ю. Шамо та ін., які створили неповторні, надзвичайно вагомі для флейтистів композиції різних форм і для різних складів виконавців, заклали фундамент для появи перших сольних флейтових творів, що належать перу Лесі Дичко.

Європейські та світові композитори значно раніше, аніж композитори України, почали розкривати потенціал флейти як сольного інструмента у творах. Із початку ХХ століття починають з'являтися перші зразки для флейти-соло, інтерес до інструмента не згасає й до сьогодні. Твори ці абсолютно різні за тематикою та змістом, однак їх поєднує виключно нове порівняно з класико-романтичною добою бачення флейти. Композитори експериментують зі способами звуковидобування, звуковисотністю, вводять низки спеціальних ефектів, що позбавляє флейту колишньої мелодійності й блискучої віртуозності в гамоподібних пасажах, однак надає нової змістовності й значно розширює палітру втілюваних образів та ідей. У статті висвітлено взаємозв'язки та впливи музики західноєвропейських композиторів на стилістику, вибір виконавських прийомів, особливості будови творів для флейти соло Лесі Дичко, з надбаннями яких композиторка, безперечно, була добре знайома, уміло їх використала у власних творах.

Основна увага зосереджена на знаходженні відображення характерних рис мистецтва Лесі Дичко загалом у її флейтових творах, їх образній сфері та особливостях будови. Використовуючи актуальні жанри мистецтва ХХ століття (партита й поема), композиторка насичує твори гостросоціальною, національною проблематикою, застосовуючи сучасні виконавські прийоми через призму власного стилю, що, безумовно, становить неабиякий інтерес як для слухачів і виконавців, так і для музикознавців.

Ключові слова: флейта-соло, жанр, партита, поема, композиційна будова.

Maryna VARAKUTA,

orcid.org/0000-0003-0863-8829

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Department of History and Music Theory

Mykhailo Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk

(Dnipro, Ukraine) *amilomarina@i.ua*

Svitlana KOVAL,

orcid.org/0000-0003-4833-3261

Master of Specialization "Orchestral wind and drum instruments"

Mykhailo Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk

(Dnipro, Ukraine) *svetik1090906@gmail.com*

GENRE-COMPOSITIONAL FEATURES OF LESYA DYCHKO'S FLUTE-SOLO WORKS

The article deals with the formation of the flute as a solo instrument in Ukrainian music of the XX century, the evolution of works for her and the subsequent vectors of their development. Before the XX century, the Ukrainian national wind school was poorly developed – the wind instruments rarely played a leading role in symphonic works, and even less often the composers wrote a solo works for them. But, XX century was the time of great changes and that was a turning point in that matter. Every year Ukrainian composers was paying more attention to wind instruments. Here it is necessary to mention such giants of musical art as E. Stankovich, V. Gubarenko, Y. Shamo, etc., who created unique, extremely important for flutists compositions of different forms and for different compositions of performers, which layed the foundation for the appearance of the first solo flute works, created by Lesya Dychko.

The article also highlights the interconnections and influences of Western European composers' music on the stylistics, the choice of performing techniques, and the peculiarities of the composition of the works for flute solo by Lesya Dychko, with which the composer was certainly familiar and used in her own works.

The main focus of the article is bases on finding the characteristics of the Dychko's art in her flute works, their figurative sphere and peculiarities of the structure. The vocal beginnings of the composer's work have left a mark on her instrumental creativity. Thus, despite the chromaticization of the musical fabric, Dychko introduces elements of folk singing, recitative, dialogue and mono logicality. Using the actual genres of twentieth-century art (poem and partita), the composer saturates works with an acute social, national issue, applying contemporary performing techniques through the prism of her own style, which, of course, is interesting for not only listeners and performers, but also for the musicologists.

Key words: genre, partita, poem, composition, flute-solo.

Постановка проблеми. Творчість Лесі Дичко надзвичайно багатогранна та різноманітна. У ній наявні композиції для хору, оркестру, ансамблів і сольних інструментів. Однак широковідомою та дослідженою в музикознавчих працях є здебільшого хорова спадщина композиторки. Інструментальна ж творчість Лесі Дичко, зокрема музика для флейти, є маловідомою й маловивченою, що надихає на дослідження, адже розуміння особливостей музичного мислення композитора – необхідний складник якісної виконавської інтерпретації, а недостатнє висвітлення цих особливостей у музикознавчих роботах свідчить про актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень. Багато музикознавчих робіт присвячено різним аспектам хорової творчості Лесі Дичко. Так, варто виділити роботи Є. Пахомової (Пахомова, 2013), що розглядає оперну творчість композиторки; роботи М. Рудик, яка опублікувала цілу низку статей, акцентуючи увагу на хорових циклах композиторки (Рудик, 2012; 2013; 2016). Наймасштабнішим є монографічне видання С. Грица «Леся Дичко в житті і творчості» (Грица, 2012), що найбільш багатогранно розкриває творчу постать композиторки, хоча теж переважно як майстра хорового письма. Деякі відомості про інструментальну творчість Лесі Дичко, а саме про «Поему» для флейти соло з погляду виконавців на духових інструментах, що мали змогу особисто спілкуватися з композиторкою, можна почерпнути зі статті В. Громченко (Громченко, 2011).

Метою статті є висвітлення особливостей музичної мови Лесі Дичко в її флейтових творах, їх аналіз із позиції флейтиста-виконавця та популяризація.

Виклад основного матеріалу. У творчому доробку Лесі Дичко всього 2 флейтові твори: «Партита» й «Поема» для флейти соло. З огляду на всю спадщину композиторки, вони здаються малозначними, мізерними, однак насправді це справжній прорив в українській флейтовій музиці. Окрім того, що ці твори розширили вузький репертуар творів для цього інструмента українських композиторів (які так потрібні виконавцям), «Поема» та «Партита» є єдиними творами для сольної флейти в українській музиці ХХ століття. Інші композитори (серед яких Є. Станкович, В. Губаренко, Р. Сімович, Ю. Шамо, Ж. Колодуб та інші) писали для флейти в супроводі фортепіано або оркестру (завжди камерного). Аж у ХХІ столітті українські композитори на рівні із західноєвропейськими почали активно досліджувати флейту як сольний інструмент, її оновлену штрихову та звукову палітру. Тут виділяється творча постать Юлії Гомельської, яка писала як для сольної флейти («лише натяк...»), так і для флейти в різноманітних ансамблях із жіночими голосами, з електронікою.

Відсутність творів для сольної флейти в українській музиці неабияк дивує, особливо у ХХ столітті – у час, коли західні композитори активно досліджують цей інструмент, відкриваючи абсолютно нове порівняно з класико-романтичною добою бачення флейти. Митці експериментують зі способами звуковидобування, звуковисотністю, вводять низку спеціальних ефектів, що відводять на другий план мелодійність і блискучу віртуозність інструмента доби романтизму, однак надає нового змісту та значно розширює палітру втілюваних образів та ідей. Однак, розглядаючи твори

Лесі Дичко для флейти соло, ми бачимо обізнаність авторки з цими прийомами, їх вона вміло використовує для втілення власних ідей.

Обидва флейтових твори – «Партита» (1972) та «Поєма» (1976) – належать до раннього періоду творчості Л. Дичко. Їм притаманна певна інтимність і камерність висловлювання, як і решті композицій цього періоду. Масштабні думки композиторка намагається втілювати за допомогою мінімальної кількості засобів і прийомів, що надає кожному використаному елементу вагомості й особливого значення. Стихія вокальності, що панує в усій творчості Лесі Дичко, знаходить вихід у флейтових творах в особливій гнучкості та інтонаційній пластичності мелодичної лінії. За словами М. Гордійчук, «композиторка дотримується, як правило, емоційно-узагальненого типу програмності. Вона менше дбає про відображення якихось зовнішніх факторів змісту й сюжет, заглиблюючись у його внутрішню суть» (Гордійчук, 1978: 7). У композиторки немає відвертого опису й зображальності, картинності. Вона прагне передати сутність, переживання та настрої, що виникають у душі людини.

Лєся Дичко – композитор надзвичайно потужного дарування. Її творча манера вирізняється самобутністю й цільністю, накладаючи відбиток душі авторки в кожному з творів. Флейтові твори Лесі Дичко демонструють реакцію композиторки на вагомі події в житті України (так, «Поєма» передає почуття і ставлення авторки до голодомору 1932–1933 років), зображені, однак, не дослівно, залишаючи простір для виконавської інтерпретації.

«Партита» для флейти соло – твір гостросучасний, відображує новітні тенденції розвитку музичної культури як у плані образно-емоційної сфери, так і в будові, композиційних особливостях. Як відомо, у ХХ столітті барочний жанр партити отримує нове життя й оновлене трактування. Він несе в собі органічний синтез двох пластів – постренесансного бачення поліфонії, де релігійно-міфологічний світогляд поступово відживає себе, та основи індивідуально-особистісного бачення музики, що пов'язано з музикою гомофонною. Така двовимірність партити, своєрідна «полістилістика», стала вагомим підґрунтям для композиторів ХХ століття, несучи в собі потенціал для розкриття різноманітних колізій епохи.

Відродження партити в українській музиці пов'язане з ім'ям Мирослава Скорика, який першим з українських композиторів звернувся до цього жанру та розробляв його різні стильові моделі: «Вони створювалися для різних складів інструмен-

тів, у них відчувається прагнення до експерименту над тембрами, структурними принципами, жанрами, що входять у партиту як складники циклу, оскільки вони винахідливо використовують іноді незвичні поєднання або (як у П'ятій партиті) представляють «бахівський варіант» жанру для фортепіано соло» (Калашник, 1994: 113). У творчому доробку Мирослава Скорика – Партити для струнного оркестру (№ 1, 1966; № 3, 1974), Партита для камерного оркестру (№ 2, 1970), Партита для симфонічного оркестру (№ 4, 1974), Партита для фортепіано (№ 5, 1975), Партита для струнного квартету (№ 6, 1996), Партита для духового квінтету (№ 7, 1998).

У творчості Лесі Дичко лише один твір має назву «Партита», хоча в доробку композиторки дуже часто зустрічаються циклічні твори, за структурно-стилістичними принципами є досить близькими до цього жанру. Маємо на увазі її хоріві Фрески, прообразом яких, вірогідно, є флейтова партита.

«Партита» Лесі Дичко для флейти соло складається з 5 частин:

- I – «Інтрада».
- II – «Rondo».
- III – «Діалог».
- IV – «Варіації».
- V – «Монолог».

Аналізуючи назви частин твору, ми бачимо, що в ньому поєднуються жанри різних епох. Так, «Діалог» та особливо «Монолог» указують на мистецькі тенденції ХХ століття, а ось «Інтрада» – жанр музики середньовіччя; рондо та варіації відносять слухача до епохи бароко та класичної доби.

Основним принципом циклізації партити є діалогічність у широкому розумінні, що проявляється й на інтонаційно-стилістичному рівні, і в масштабах композиції. Частини твору розташовано за принципом контрасту, що є дуже яскравим і втілюється в протистоянні двох образних сфер:

– перша, третя, п'ята частини – у помірних темпах (*Moderato*, *Andante*) та повільному *Adagio* є втіленням образів жалю, скорботи, самозаглибленості й роздумів, вони ритмічно, метрично й тонально нестійкі, мелодика речитативна;

– друга та четверта частини – у швидких темпах – *Allegro*, *Vivace* – є втіленнями масових образів, народного начала, що асоціюється з оптимізмом, бадьорістю та життєвою насагою. Вони тонально визначені, у чіткому танцювальному ритмі з імітаціями окремих інструментальних награвів.

Варто відмітити й тяжіння до підсилення контрасту між цими сферами в заключних

номерах партити (четверта частина – яскрава, жанрова, ладова, швидка, мажорна, найоптимістичніша, п'ята частина – у повільному темпі, глибоко трагічна, самозаглиблена).

Велику увагу композиторка приділяє нюансам. Під час виконання твору обов'язковою є неповторність і виразність звучання кожного з інтервалів, точність виконання штрихів та авторських указівок, що є вагомими елементами втілення образу. «Партита» ставить високі завдання перед виконавцем. Так, вимагається велика різноманітність штрихової палітри, володіння такими сучасними прийомами, як глісандо, фрулато, пониження та підвищення звуку. Також необхідна рівність звучання всіх регістрів, майстерне володіння нижнім регістром (що на флейті досягається шляхом довгої та кропіткої роботи), гнучкість і швидкість у виконанні різноманітних пасажів. Усі перелічені виконавські завдання роблять цей твір досить складним, а в поєднанні глибоким змістом і багатогранною сферою образів вимагають від флейтиста високого рівня майстерності й культури виконання.

«Поема» для флейти соло написана в 1976 році для виконання в другому турі Республіканського конкурсу виконавців на духових інструментах (м. Київ). Це другий і поки останній твір Лесі Дичко для флейти.

Звернення до жанру поеми також є рисою мистецтва ХХ століття. Паралельно з відродженням і переосмисленням барочних циклів у музиці цієї епохи простежується тяжіння до одночастинності у творах багатьох жанрів. Поема не лише починає широко використовуватися. Її елементи проникають у симфонію, концерт та інші жанри. Митці бачать у поемі свободу в утіленні задумів, образів, не обтяжену жорсткою структурою будови. Також для цього жанру (здаємо, що він первинно літературний, що знайшов, як і балада, своє музичне втілення в епоху романтизму) характерна наявність програми, емоційна насиченість, наскрізний розвиток єдиної ідеї.

«Поема» для флейти соло Лесі Дичко є яскравим зразком жанру поеми в музиці ХХ століття, де свобода висловлювання поєдналася з особливою манерою письма композиторки. Цей твір надзвичайно глибокий і трагічний, зображує події голодомору 1932–1933 рр. Як зазначає авторка, композиція побудована як діалог-протистояння темних, злих сил і сил світла, добра. «Коли голод забирає з душі майже все, що дає право називатися людиною, підступає влада тьми й починається діалог світла і темряви, діалог іскри Божої в серці кожної людини й темних диявольських сил, що постійно

намагаються загасити світло Всевишнього» (Громченко, 2011: 64), – так Леся Дичко описала зміст твору на майстер класі 1976 року (м. Київ).

Твір написано у 3-частинній формі, де кожна з частин трактується максимально вільно, композиторка надає перевагу наскрізному розвитку музичного матеріалу.

Перша частина розкриває образ страждаючої, знесиленої людини, показуючи цілу гаму почуттів – від знемоги та відчаю до крику й розпачу. Уся частина побудована на розвитку теми, що викладена в початкових тактах. Композиторка добре розуміє та використовує регістрові й темброві особливості флейти. Так, низький регістр інструмента дуже вдало підкреслює душевну спустошеність і знесиленість завдяки тихій динаміці та можливості «пустого» звучання. У подальшому розвитку й багаторазових проведеннях теми Леся Дичко переносить її в усе вищі та вищі регістри, де вона звучить більш яскраво, напружено.

Друга частина концентрує образи зла та п'їтми, тема її надзвичайно хроматизована, рвана, композиторка обирає максимально неблагозвучні інтервали (тритони, зб.5), а також штрих стакато й велику кількість форшлагів, що підкреслює її максимально ворожу спрямованість. Тема, як і в першій частині, розвивається варіаційно, піднімаючись усе вище й вище, що також приводить до кульмінації на «frullato» та ще одного зриву, краху, обвалу (глісандо).

Третя частина найменша за об'ємами. За словами Лесі Дичко, це вже голос не земний, а небесний, споглядання «поза часом». Для підкреслення невагомості композиторка широко використовує флажолети на музичному матеріалі першої частини, що поступово затухає, відходить у минуле, однак назавжди залишається в людській пам'яті.

Важливим елементом музичної виразності в цьому творі стає тиша, пауза, мовчання, що підкреслює увесь трагізм твору, допомагає глибше зрозуміти сутність «сказаного». Леся Дичко точно позначає ці моменти в нотному тексті як між розділами (за допомогою фермат), так і між фразами в 1 і 3 частинах (відображено за допомогою цезур).

Висновки. Отже, розглянувши твори Лесі Дичко для флейти соло в контексті всієї творчої спадщини композиторки, можемо констатувати, що помітною є цілісність манери письма композиторки, характерні риси якого простежуються у творах усіх жанрів, як хорових, так й інструментальних. Як яскравий представник нової фольклорної хвилі, Л. Дичко насичує всі свої твори народнопісенними мотивами. Для творів композиторки притаманне нетемпероване

інтонування, ритмічна свобода, ладова варіантність, що у флейтових творах можливе завдяки новітнім прийомам гри та сучасній нотації. Л. Дичко неодноразово позначає підвищення й пониження звуку (глісандо, під'їзди до звуків), що притаманно саме народному співу, такому близькому українській душі. Для підсилення драматизму в кульмінації композиторка використовує прийом «frullato», що надає неабиякого напруження нотам, особливо у високому регістрі. Глісандо в «Поємі» та «Партиті» часто

звучить у найнапруженіші моменти як емоційний зрив, крах. Для створення невагомого образу потойбіччя Л. Дичко використовує флажолети (поширений для струнних, але віднайдений для духових лише у ХХ столітті прийом).

«Поєма» та «Партита» Лесі Дичко є важливим етапом розвитку української музики для флейти. Вони максимально наблизили сольну флейту в Україні до рівня західноєвропейської культури і створили базу для творчих пошуків сучасних українських композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : ТОВ «Задруга», 2012. Книга II. 408 с.
2. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Музична Україна, 1978. 77 с.
3. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
4. Громченко В. В. Особливості музичного мовлення в інструментальній творчості Л. Дичко (на прикладі Поєми для флейти соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, 2011. Вип. 6. С. 56–63.
5. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков : Форт ЛТД, 1994. 188 с.
6. Пахомова Е. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 106–116.

REFERENCES

1. Apatskyi V. N. Istoryiya duhovogo musikalno-ispolnytel'skogo iskusstva. Kniga II. [History of wind musical-performing art. Book II]. Kyiv: TOV «Zadruga», 2012. 408 p. [in Russian].
2. Gordyichyuk M. Lesya Dychko. Kyiv: Musichna Ukraina, 1978. 77 p.
3. Grytsa S. Lesya Dychko v zhitti i tvorchosti. [Lesya Dychko in her life and creation]. Drohobych: Prosvit, 2012. 272 p. [in Ukrainian].
4. Gromchenko V. V. Osoblyvosti muzychnoho movlennia v instrumentalnii tvorchosti L. Dychko (na prykladi Poemy dlia fleity solo). [Features of musical speech in instrumental creativity by L. Dichko (on the example of Poem for flute solo)]. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*. Dnipropetrovsk, 2011. Vol. 6. P. 56–63 [in Ukrainian].
5. Kalashnik M. P. Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX veka. [Suite and partita in piano works of Ukrainian composers of XX century]. Kharkov: Fort LTD, 1994. 188 p. [in Russian].
6. Pahomova E. Neofolklorystichnyi kontekst opernoyi tvorchosti Lesy Dychko (na prykladi oper «Zolotoslov» ta «Rizdvyiane diystvo»). [Neofolklorystic context of Lesya Lychko's opera works (on example of operas «Zolotoslov» and «Rizdvyiane diystvo»)]. *Kyiv Musicology*. Kyiv, 2013. Vol. 46. P. 106–116 [in Ukrainian].