

УДК 784.3.08:780.616.432]:781.4 (477)(092) Дичко
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/102-36>

Сергій КУДРЯВЦЕВ,

orcid.org/0009-0008-0414-3478

аспірант кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) Kudryavtsev.sergei51@gmail.com

ЖАНРОВО-ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЕНГАРМОНІЙНЕ» ЛЕСІ ДИЧКО

У статті досліджено жанрово-драматургічні функції фортепіанної партії у вокальному циклі Лесі Дичко «Енгармонійне» на слова Павла Тичини. Актуальність проблеми зумовлена необхідністю конкретизувати механізми взаємодії голосу й фортепіано в ранній камерно-вокальній творчості композиторки та відмежувати функціональний аналіз супроводу від уже здійснених досліджень верлібру, музичної символіки й виконавської поетики. Матеріалом стали чотири частини циклу – «Туман» (Фантазія), «Сонце» (Прелюдія), «Вітер» (Пастораль) і «Дощ» (Скерцо), розглянуті за нотним виданням 1970 року та опублікованими музично-аналітичними матеріалами. Мета статті полягає у визначенні системи локальних і циклоутворювальних функцій фортепіанної партії, через які жанровий підзаголовок кожної частини набуває композиційної дієвості. Застосовано жанрово-семантичний, структурно-функціональний, інтонаційний, фактурний і виконавсько-інтерпретаційний методи. Установлено, що фортепіано в циклі не виконує ролі нейтрального акомпанементу: воно моделює просторово-колеристичне середовище, визначає щільність і спрямування процесу, формує цезури верлібрової композиції, диференціює драматургічні фази та коригує семантику вокальної декламації. У «Тумані» хроматизовані лінії, тріольні пульсації й низькорегістрові кластерні комплекси створюють фантазійний принцип нестійкого розгортання; у «Сонці» тремоло, витримані сонорні вертикалі та регістрово-динамічні контрасти реалізують прелюдійність як послідовне розкриття світлого фактурного поля; у «Вітрі» пасажна мобільність, метрична змінність і тональні ковзання трансформують пастораль із статичної жанрової моделі на процесуальну картину; у «Дощі» остинатно-стакатний імпульс, регістрова дискретність і кластерна гармонія формують скерцозну фінальність. Виявлено шість взаємопов'язаних функцій фортепіанної партії: жанрово-маркувальну, семантико-зображальну, фактурно-кінетичну, формотворчу, комунікативно-ансамблеву та циклоінтегровальну. Наукова новизна полягає не в первинному описі музичного матеріалу, а в його функціональному перегрупованні: уперше в межах окремого дослідження фортепіанну партію «Енгармонійного» інтерпретовано як багаторівневу систему жанроутворення і драматургічної координації. Результати уточнюють стиліові парадигми камерно-вокальної музики Лесі Дичко та можуть бути використані у музикознавчому аналізі й ансамблевій виконавській практиці.

Ключові слова: Леся Дичко, «Енгармонійне», камерно-вокальний цикл, фортепіанна партія, жанрова семантика, фактура, інтонаційна драматургія.

Serhii KUDRIAVTSEV,

orcid.org/0009-0008-0414-3478

Postgraduate student at the Department of Musical Art

Educational and Scientific Institute of Performing Arts

of National Academy of Culture and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) Kudryavtsev.sergei51@gmail.com

GENRE-DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF THE PIANO PART IN LESIA DYCHKO'S VOCAL CYCLE "ENHARMONIC"

The article examines the genre-dramaturgical functions of the piano part in Lesia Dychko's vocal cycle *Enharmonic*, based on poems by Pavlo Tychyna. The relevance of the problem is determined by the need to specify the mechanisms of interaction between voice and piano in the composer's early chamber-vocal works and to distinguish the functional study of the instrumental part from previous research on *vers libre*, musical symbolism, and vocal performance poetics. The material comprises the four movements of the cycle – *Mist* (Fantasy), *Sun* (Prelude), *Wind* (Pastorale), and *Rain* (Scherzo) – considered with reference to the 1970 score edition and published analytical materials. The purpose of the study is to identify a system of local and cycle-forming functions through which the piano transforms each generic subtitle into an active compositional principle. The methodology combines genre-semantic, structural-functional, intonational, textural, and performance-interpretive approaches. The study demonstrates that the piano does not operate as neutral accompaniment. It models the spatial and colouristic environment, determines the density and direction of musical

process, articulates the caesuras of the vers-libre design, differentiates dramatic phases, and modifies the semantics of vocal declamation. In Mist, chromatic lines, triplet pulsations, and low-register cluster complexes generate a fantasy-like principle of unstable unfolding. In Sun, tremolo, sustained sonorous verticals, and register-dynamic contrasts realize the prelude as a gradual disclosure of a luminous textural field. In Wind, passagework, metric variability, and tonal gliding transform the pastoral from a static genre model into a processual sound image. In Rain, an ostinato-staccato impulse, registral discreteness, and cluster harmony produce a scherzo-like finale. Six interrelated functions of the piano part are identified: genre-marking, semantic-representational, textural-kinetic, form-generating, communicative-ensemble, and cycle-integrating. The scientific novelty lies not in offering the first description of the musical material but in functionally reorganizing it: for the first time within a focused study, the piano part of Enharmonic is interpreted as a multilayered system of genre formation and dramaturgical coordination. The findings refine the understanding of stylistic paradigms in Lesia Dychko's chamber-vocal music and may be applied in musicological analysis and ensemble performance.

Key words: Lesia Dychko, Enharmonic, chamber-vocal cycle, piano part, genre semantics, texture, intonational dramaturgy.

Постановка проблеми. Камерно-вокальний твір для голосу й фортепіано передбачає не механічне розмежування мелодичного рельєфу та акомпанувального тла, а співіснування двох взаємозалежних інтонаційних суб'єктів. У класико-романтичній моделі їхня взаємодія часто описується через категорії підтримки, коментування або психологічного поглиблення вокального висловлювання. У музиці другої половини ХХ століття такої тріади вже недостатньо: інструментальна партія здатна перебирати на себе функції просторової організації, тембрової диференціації, структурного членування та жанрової ідентифікації. Відповідно, поняття «супровід» втрачає пояснювальну вичерпність і потребує заміни функціонально ширшим поняттям «фортепіанна партія», яке передбачає її композиційну рівноправність із голосом.

У камерно-вокальній творчості Лесі Дичко це питання набуває особливої ваги. У першій статті, яка присвячена загальній специфіці її сольного вокального стилю, акцентовано символічність, метафоричність, поліфонічність смислів і вагому роль фортепіано у матеріалізації поетичних образів (Джулай, 2025: 172–176). Водночас окремі цикли композиторки вивчалися переважно з позицій поетики слова, музичної символіки та вокально-виконавської інтерпретації. Такий стан дослідження створює методологічну лакуну: фортепіанний текст часто згадується як носій колористики, але рідше розглядається як самостійний механізм жанрового програмування та наскрізної драматургії.

Цикл «Енгармонійне» є показовим матеріалом для заповнення цієї лакуни. Чотири його частини мають подвійні назви: природно-поетичний образ конкретизується інструментальним жанровим підзаголовком – «Туман» (Фантазія), «Сонце» (Прелюдія), «Вітер» (Пастораль), «Дош» (Скерцо). Таке поєднання не є зовнішньою номінацією. Воно програмує спосіб розгортання фактури, тип метроритмічного руху, характер гармонічної вертикалі та співвідношення вокального й інструментального

планів. Отже, проблема статті полягає у визначенні того, яким чином фортепіанна партія перетворює жанрові підзаголовки з довідкових позначень на дієві структурно-семантичні принципи.

Аналіз досліджень. Фундаментальне осмислення творчої особистості Лесі Дичко започатковане монографією М. Гордійчука, у якій її музика розглядається в контексті оновлення української композиторської школи другої половини ХХ століття (Гордійчук, 1981). Подальше узагальнення біографічних, естетичних і стильових аспектів здійснила С. Грица у монографії «Леся Дичко в житті і творчості», де камерно-вокальні опуси вписано в широкую систему художніх зацікавлень композиторки (Грица, 2012). Ці праці формують необхідний історико-стильовий контекст, однак не мають на меті функціональну типологізацію фортепіанної партії окремого циклу.

Безпосередньо «Енгармонійне» докладно розглянула С. Грица у статті про верлібр у творчості Лесі Дичко. Дослідниця встановила зв'язок астрофічної будови поезії Павла Тичини з речитативною природою вокального мелосу, імпровізаційно-варіаційним формотворенням і метричною несталістю. Вона також охарактеризувала основні фактурні й ладогармонічні ознаки кожної частини: хроматичне згущення та низькорегістрові кластери у «Тумані», тремольну сонорність і регістрові контрасти у «Сонці», пасажну мобільність і змінність метра у «Вітрі», остинатно-стакатну зображальність у «Доші» (Грица, 2014: 34–36). Ці спостереження становлять основне фактологічне підґрунтя пропонованого дослідження, але тут вони перегруповуються за іншим критерієм – не за типом версифікації, а за функціями фортепіанної партії.

У сучасній статті Г. Джулай сольна камерно-вокальна творчість Дичко інтерпретується через синтез національної духовності, символічності та новаторських композиційних прийомів. Авторка підкреслює, що фортепіанна партія здатна не лише оздоблювати вокальну лінію, а створювати

окремий образний план і структурно-гармонічно конкретизувати поетичний символ (Джулай, 2025: 174–176). Цей висновок важливий для нашої теми, однак його необхідно перевести з рівня загальної стильової характеристики на рівень диференційованої функціональної системи.

Сюн Яхуан, аналізуючи цикл *«Настрої»*, розглядає темброобраз сопрано та виконавську поетику як засоби розкриття символічної концепції. У центрі цієї праці перебуває вокальна персоніфікація, хоча дослідниця також фіксує взаємозалежність голосу й інструментального середовища та необхідність інтелектуально усвідомленої ансамблевої інтерпретації (Сюн Яхуан, 2023: 90–99). Зіставлення з *«Настроями»* показує, що у *«Енгармонійному»* баланс зміщується: фортепіано не лише відтінює ліричне «Я», а конструює мінливі стани природного простору, в межах яких вокальний вислів набуває різних типів декламаційної поведінки.

Загальнотеоретичним орієнтиром слугує розуміння камерно-вокального циклу як відкритої жанрової моделі, здатної інтегрувати риси інструментальної сюїти, театралізованої сцени, медитативного дійства та поетичної композиції. Л. Горелік наголошує, що жанрова модифікація циклу безпосередньо пов'язана з виконавським складом і характером тембрової взаємодії (Горелік, 2023: 199–205). У *«Енгармонійному»* така модифікація відбувається без розширення складу: функціональна множинність концентрується в межах одного фортепіано, яке по чергову набуває ознак оркестрового сонорного поля, моторного механізму, пейзажної фігурації й драматургічного коментатора.

Мета статті – визначити жанрово-драматургічні функції фортепіанної партії у вокальному циклі Лесі Дичко *«Енгармонійне»*, установити їхню диференціацію в чотирьох частинах і з'ясувати, яким чином фактурна, ладогармонічна, регістрова та метроритмічна організація фортепіанного тексту забезпечує локальну жанрову індивідуалізацію та цілісність циклу. Наукова новизна полягає у функціональному перегрупованні вже відомих аналітичних спостережень і в обґрунтуванні шестикомпонентної системи фортепіанних функцій: жанрово-маркувальної, семантико-зображальної, фактурно-кінетичної, формотворчої, комунікативно-ансамблевої та циклоінтегровальної.

Виклад основного матеріалу. Цикл *«Енгармонійне»* для високого голосу й фортепіано на слова Павла Тичини належить до раннього етапу камерно-вокальної творчості Лесі Дичко; друковане видання з'явилося 1970 року (Дичко, 1970).

Його назва містить багаторівневу семантичну настанову. У вузькому музично-теоретичному значенні енгармонізм передбачає різне нотне й функціональне тлумачення висотно тотожного звучання. У ширшому художньому вимірі назва актуалізує мінливість сприйняття, можливість переходу одного стану в інший без механічного руйнування звукової основи. Саме цей принцип виявляється у циклі як взаємоперетворення природного образу, поетичного вислову та інструментальної фактури.

Чотиричастинна композиція утворює не сюжет у традиційному розумінні, а послідовність контрастних станів. Її можна інтерпретувати як рух від розмитості до дискретності: аморфно-хроматичний простір *«Туману»* змінюється осяйною, хоча гармонічно напруженою вертикаллю *«Сонця»*; далі статичне світлове поле переходить у процесуальну рухливість *«Вітру»*, а фінальний *«Дощ»* переводить безперервний потік у точкову остинатну артикуляцію. Така драматургія не закріплена словесною фабулою, проте послідовно формується зміною типів фортепіанної моторики, регістрового простору, щільності вертикалі та способу взаємодії з голосом.

Методологічно доцільно розмежувати шість функцій фортепіанної партії. **Жанрово-маркувальна функція** забезпечує впізнаваність фантазії, прелюдії, пасторалі та скерцо не шляхом стилістичної цитати, а через актуалізацію їхніх процесуальних властивостей. **Семантико-зображальна функція** переводить природний образ у регістрові, артикуляційні й сонорні параметри. **Фактурно-кінетична функція** регулює інтенсивність руху, його безперервність або дискретність. **Формотворча функція** визначає межі уступів, контрастних середин, репризних повернень і кульмінацій. **Комунікативно-ансамблева функція** організовує часову координацію голосу з інструментом, особливо в умовах вільної декламації. **Циклоінтегровальна функція** створює спорідненість частин через повторювані ресурси – секундово-кластерну вертикаль, тремольність, регістрові зіставлення, метричну лабільність і переходи між тональною окресленістю та її розмиванням.

Важливо, що жанрові підзаголовки не відтворюються буквально. *Фантазія* не означає романтичної віртуозної п'єси, *Прелюдія* – вступу до наступного номера, *Пастораль* – ідилічної картини зі стабільним бурдоном, а *Скерцо* – класичної тричастинної форми з тріо. Композиторка редукує історично усталені жанри до їхніх функціональних інваріантів: фантазійність постає як

непередбачуваність процесу, прелюдійність – як розгортання одного фактурного імпульсу, пасторальність – як одухотворене спостереження природи, скерцозність – як артикуляційна гострота й моторна гра. Фортепіанна партія є головним носієм цієї трансформації.

У першій частині – «Тумані» (Фантазії) – фортепіанний текст від початку формує середовище нестійкої орієнтації. Повзучі хроматичні лінії не лише ілюструють розсіювання контурів, а й послаблюють відчуття централізованої тональної опори. Тріольні фігурації, ритмічно змінюючись і поступово ущільнюючись, створюють внутрішню пульсацію, що суперечить зовнішній статичності образу. У цьому полягає перший жанровий парадокс: туман як позірно нерухоме явище отримує приховану кінетику, а фантазійність виникає не з тематичного калейдоскопа, а з нестабільності фактурного стану (Грица, 2014: 34–35).

Формотворча роль фортепіано особливо виразна в переході до контрастної середини. Згущення хроматизмів і переміщення ваги в нижній регістр підготовлюють різкий динамічний прорив на словах «А від сходу мечами йде гнів». Низькорегістрові кластерні вертикалі та акцентовані тріолі створюють не акомпанемент до кульмінації, а її матеріальну передумову: голос реагує на вже сформований інструментом конфліктний простір. Повернення початкового типу викладу після кульмінації відновлює зовнішню рівновагу, але не усуває накопиченої семантичної напруги. Отже, тричастинність частини реалізується як зміна ступенів фактурної концентрації, а не як традиційне тематичне зіставлення.

Комунікативно-ансамблева функція у «Тумані» полягає в асиметричному діалозі. Вокальна партія тяжіє до тривожної декламації та коротких реактивних реплік, тоді як фортепіано забезпечує довший часовий горизонт. Воно «утримує» стан між словесними фразами, заповнює паузи не нейтральним матеріалом, а продовженням психологічного процесу. Для виконавців це означає необхідність відмови від вертикально-механічної синхронізації: піаніст має вибудувати хроматичні шари як єдину траєкторію, залишаючи голосові простір для мовленнєвої свободи, а вокаліст – відчувати інструментальну пульсацію як прихований часовий каркас.

Друга частина – «Сонце» (Прелюдія) – утворює максимально виразну антитезу до першої. Початковий ля-мажорний орієнтир, тремольна іскристість, витримані акордові комплекси й крайні динамічні градації моделюють ефект раптового освітлення. Проте світлий образ не зводиться до

стабільної діатоніки. Тремоло взаємодіє зі «стоячими» кластерами, а регістрові контрасти порушують однорідність поля. Унаслідок цього прелюдійність розкривається як процес послідовного виявлення прихованих гармонічних потенцій одного фактурного імпульсу, а не як вступність у службовому значенні (Грица, 2014: 35).

Жанрово-маркувальна функція фортепіано тут пов'язана з принципом перед-розгортання: інструментальна тканина ніби випереджає вокальну фразу, задаючи їй енергетичний і спектральний режим. Вокальна мелодія, наближена до обрядової пісенності, спочатку сприймається як рельєф на світлому тлі, однак подальше варіаційне перетлумачення в до-дієз мінорі змінює функціональну перспективу. Голос і фортепіано вступають у відношення взаємного коригування: фольклорно окреслена лінія надає гармонічній складності інтонаційної опори, тоді як секундово-кластерне середовище позбавляє мелодію однозначної жанрової «простоти».

Ладогармонічна організація фортепіано ґрунтується на перетині терцієвих і секундових структур. Обігрування великих і малих терцій на тлі секундових співзвуч приводить до утворення багатозвучних вертикалей, у яких тональна функція не зникає повністю, але перестає бути єдиним принципом зв'язку. Така гармонія має драматургічну природу: вона не просто забарвлює образ сонця, а демонструє його внутрішню мінливість – від осяйності до напруженої, майже сліпучої інтенсивності. Динамічні коливання між граничними рівнями посилюють цей ефект і перетворюють фортепіанну партію на регулятор ступеня образної наближеності.

Виконавськи «Сонце» потребує диференційованої артикуляції тремоло й акордових пластів. Тремольність не повинна перетворюватися на рівномірно перкусивний шум: її функція полягає у підтриманні рухливої світлової поверхні. Витримані кластери, навпаки, мають сприйматися як опорні сонорні площини. Педалізація повинна враховувати гармонічну насиченість: надмірне злиття нівелює внутрішні голоси, а надмірна сухість руйнує прелюдійний континуум. Баланс із вокальною партією залежить не стільки від абсолютної гучності, скільки від регістрової прозорості та розподілу атак.

У третій частині – «Вітри» (Пасторалі) – фортепіанна партія радикально переосмислює історичний жанровий код. Традиційна пастораль асоціюється з помірністю руху, повторністю, бурдонністю та споглядальною рівновагою. У Дичко природний образ зберігає сферу позаміської пейзажності,

але втрачає статичність. Тремоло, стрімкі пасажні «розгони», імпровізаційні фігурації та постійна зміна метрів створюють безперервну мобільність. Пасторальність тут визначається не ідилічним спокоєм, а безпосередністю контакту з природною стихією (Грица, 2014: 35–36).

Фактурно-кінетична функція стає провідною. Фортепіано не описує вітер як зовнішній предмет, а моделює його спосіб існування – змінність швидкості, напрямку й інтенсивності. Пасажі мають не декоративну, а структурну природу: вони з'єднують словесні блоки, маскують межі між ними та забезпечують процесуальну єдність. Метрична лабільність підпорядковується декламаційній гнучкості тексту, однак не є похідною лише від слова; вона водночас створює відчуття нерегулярних поривів, переносячи природну непередбачуваність у часову організацію.

Тональний план «*Vimru*» також залежить від інструментальної фактури. Тяжіння до фа-дієз мінору постійно розмивається гармонічними ковзаннями; несподіваний вихід у ре-бемоль мажор і подальші хроматичні зміщення завершуються умовною ля-мажорною опорою у вокальній партії. Фортепіано, насичене секундовими комплексами, не підтверджує цю опору однозначно, а залишає її у стані відкритої багатозначності. Енгармонічність тут виявляється як драматургічна техніка переходу: нова тональна зона виникає не через підготовлену функціональну модуляцію, а через переосмислення спільних висот і фактурних ліній.

Третій уступ, у якому рельєфніше окреслюється мелодія, асоціативно споріднена з українською ліричною пісенністю, демонструє ще одну функцію фортепіано – жанрове дистанціювання. Інструментальний супровід не дублює фольклорну інтонацію і не переводить її в стилізацію; навпаки, хроматичне середовище та регістрові рухи зберігають відмінність між пісенним рельєфом і модерним фактурним контекстом. Завдяки цьому національна інтонаційність постає не цитатою, а одним із внутрішніх шарів авторського мислення.

Для ансамблевого виконання «*Vimru*» принциповою є координація свободи й конструктивної точності. Постійні метричні зміни не мають створювати враження арифметичного перерахунку; їх слід підпорядкувати єдиній лінії прискорень, затримок і переходів. Піаністична віртуозність повинна залишатися функціональною: швидкі фігурації зображують не абстрактний рух, а зміну фактурної «щільності повітря». Вокальна партія, чергуючи вокаліз і мовленнєві репліки, потребує пластичної опори, тому піаніст має мислити великими часовими дугами, а не окремими тактами.

Фінальна частина – «*Дош*» (Скерцо) – завершує цикл переходом від безперервної мобільності до дискретної пульсації. Позначена мі-бемоль-мінорна сфера, рівний остинатний ритм і стакатні удари у високому та середньому регістрах створюють акустичну модель краплинності. Однак звуконаслідування не вичерпує змісту. Воно стає основою скерцозного формотворення: короткі імпульси, раптові вокальні вигуки, регістрові перекидання й кластерна вертикаль перетворюють природну картину на динамічну сцену (Грица, 2014: 36).

Жанровий інваріант скерцо реалізується через артикуляційну гру та контраст фактурних модулів. Початковий остинатний шар виконує роль стабільного механізму, на тлі якого вокальна лінія може набувати то наївно-речитативного, то вигуківого характеру. У другому уступі слова «Тікай», «шепнуло в береги», «Лягай» загострюють театралізованість, а фортепіано перетворює мовленнєву жестикуляцію на ритмічно організовану дію. Третій, кантиленний уступ із переходом у мі-мажор створює функціональний аналог тріо, хоча не відтворює класичної схеми буквально. Контраст виникає через зміну артикуляції, регістрового балансу й типу мелодичного дихання.

Формотворча функція фортепіано у «*Доші*» особливо наочна: інструмент визначає межі уступів зміною фактурного режиму. Остинатність забезпечує впізнаваність основного стану; орнаментальні мелізми порушують його регулярність; кластерні згущення активізують кульмінаційні точки; кантиленний епізод змінює перспективу, не відмовляючись від загальної рухливості. Отже, скерцозність постає як чергування регулярності й відхилення, а фортепіанна партія одночасно виконує функції метрономічної опори та джерела непередбачуваності.

У виконавській практиці основною небезпекою є буквальна імітація дощу, яка може звести багатощаровий текст до одноманітного піаністичного ефекту. Рівність остинато має поєднуватися з мікродинамічною пластикою та диференціацією регістрів. Стакато потребує різних типів атаки: легкого крапкового, гострого вигуківого та більш зв'язного у переходах до кантилени. Мі-мажорний епізод не слід трактувати як цілковите заспокоєння; його функція – короточасне розширення ліричного простору перед поверненням фінальної рухливості.

Порівняння чотирьох частин засвідчує, що фортепіанна партія формує цикл за принципом функціонального варіювання спільних ресурсів. Хроматизм присутній у всіх номерах, але змінює

призначення: у «Тумані» він розмиває контури, у «Сонці» ускладнює світлу тональну основу, у «Вітрі» забезпечує модульовальне ковзання, у «Дощі» забарвлює кластерно-остинатне середовище. Тремоло також трансфункціоналізується: від внутрішньої пульсації та сонорного сйива до зображення повітряної рухливості. Регістровий контраст почергово виконує драматичну, колористичну, просторову й скерцозно-ігрову функції.

Циклоінтегрувальна логіка не спирається на буквальні лейтмотиви. Єдність забезпечує повторюваний спосіб мислення: кожна частина починається з відносно виразного фактурного стану, проходить через його ускладнення або контрастне перетворення й завершується не остаточним розв'язанням, а зміною перспективи. Така відкритість відповідає поетиці тичинівського верлібру, у якому логічна цезура не завжди збігається з метричною завершеністю. Фортепіано матеріалізує цю нерівновагу, переводячи синтаксичну свободу в ладогармонічну, метроритмічну й фактурну змінність (Грица, 2014: 35–37).

У ширшій стильовій перспективі «Енгармонійне» демонструє ранню модель тієї функціональної багатошаровості, яка надалі стане важливою для вокально-хорового письма Дичко. Верліброва декламація, сонорна вертикаль, контраст тональної окресленості й атональної розосередженості, поліфункціональність фактури та театралізація природного образу утворюють не суму модерних прийомів, а узгоджену систему. Фортепіано в цій системі є своєрідним лабораторним простором, де випробовуються способи регістрового розширення, фактурної персоніфікації та динамічного зіставлення, згодом масштабовані в інших жанрах.

Узагальнена схема засвідчує, що жанрова диференціація не суперечить циклічній єдності. Навпаки, кожна частина демонструє інший спосіб функціонування спорідненого матеріалу. Фортепіано постійно змінює роль: у першому номері воно створює середовище прихованого конфлікту, у другому – розгортає сонорну вертикаль, у третьому – організовує безперервний рух, у четвертому – перетворює цей рух на дискретну гру. Саме така трансфункціоналізація є

Таблиця 1

Жанрово-драматургічні функції фортепіанної партії у частинах циклу «Енгармонійне»

Частина і жанровий підзаголовок	Домінантний фактурний механізм	Ладогармонічний і регістровий ресурс	Локальна драматургічна функція	Функція у циклі
«Туман» – Фантазія	Хроматичні лінії, тріольна пульсація, фактурне згущення, низькорегістрові кластерні вертикалі	Послаблення тонального центра; контраст середнього й нижнього регістрів; нарощення дисонантної щільності	Перехід від невизначеності до конфліктної кульмінації та зовнішньо врівноваженого повернення	Вихідний стан розмитості; формування хроматично-сонорного інваріанта
«Сонце» – Прелюдія	Тремоло, витримані акорди-кластери, регістрові розриви, динамічні хвилі	Ля-мажорна опора з переходом у до-діз мінор; терцієво-секундові комплекси; багатозвучні вертикалі	Розкриття світлого поля та його поступове внутрішнє ускладнення	Фаза максимальної осяйності; перетворення сонорності на просторову вертикаль
«Вітер» – Пастораль	Тремоло, швидкі пасажі, імпровізаційні фігурації, метрична змінність	Розмита фа-діз-мінорна орієнтація; вихід у ре-бемоль мажор; умовне завершення в ля мажорі	Моделювання безперервного руху та пластичного переходу між словесними уступами	Процесуальний центр циклу; трансформація статичного пейзажу в кінетичну форму
«Дош» – Скерцо	Остинатне стакато, регістрова дискретність, кластерні згущення, орнаментальні мелізми	Мі-бемоль-мінорна сфера з контрастним переходом у мі мажор; високий і середній регістри	Черегування регулярності, вигуків театральної та кантиленної відступу	Фінальна дискретизація руху; синтез моторної, зображальної й ігрової функцій

одним із найважливіших проявів енгармонійної ідеї на композиційному рівні.

Комунікативно-ансамблевий вимір об'єднує всі частини. Вокаліст і піаніст мають співвідносити не лише темп і динаміку, а різні типи часу. Голос живе логікою словесної артикуляції, синтаксичних пауз і смислових акцентів; фортепіано – логікою фактурного континууму, пульсації та регістрового переміщення. Їхня ансамблева єдність виникає не через підпорядкування одного плану іншому, а через узгодження функцій. Піаніст утримує форму там, де вокальна декламація набуває агогічної свободи; вокаліст надає семантичній спрямованості інструментальній мобільності.

Таким чином, фортепіанна партія «Енгармонійного» є не додатковим виражальним шаром, а механізмом, який перетворює поетичний цикл на музичну цілість. Вона одночасно перекладає природні образи у фактурні стани, реалізує жанрові підзаголовки, формує локальні композиції та вибудовує наскрізну траєкторію. Саме тому аналіз лише вокальної мелодики або словесно-музичного синтаксису не може вичерпати зміст твору: інтонаційна драматургія народжується в зоні взаємодії, де фортепіанний текст не коментує готовий образ, а бере участь у його становленні.

Висновки. Фортепіанна партія у вокальному циклі Лесі Дичко «Енгармонійне» має функціонально-синкретичну природу. Вона поєднує жанрово-маркувальну, семантико-зображальну, фактурно-кінетичну, формотворчу, комунікативно-ансамблеву та циклоінтегровальну функції. Жодна з них не діє ізольовано: жанрова семантика конкретизується через фактуру, фактура формує драматургію, а драматургія визначає характер взаємодії з вокальною декламацією.

У «Тумані» фортепіано реалізує фантазійність як нестійкість і змінну концентрацію хроматично-сонорного матеріалу. У «Сонці» прелюдійність постає як розкриття й внутрішнє ускладнення світлого фактурного поля. У «Вимпі» пасторальний код переосмислюється через метроритмічну лабільність, пасажну мобільність і тональні ковзання, завдяки чому пейзаж набуває процесуальної природи. У «Доці» скерцозність формується остinatoю дискретністю, артикуляційною грою та контрастом моторного й кантиленного модусів.

Цілісність циклу забезпечується не тематичною тотожністю, а повторюваною системою фактурно-гармонічних ресурсів, які в кожному номері змінюють функцію. Хроматизм, секундово-кластерна вертикаль, тремоло, регістрові контрасти й метрична змінність утворюють спільний словник, тоді як жанрові підзаголовки визначають способи його локальної організації. Така трансфункціоналізація дає підстави тлумачити енгармонійність не лише як висотно-гармонічне явище, а як загальний композиційний принцип багатозначного перетлумачення матеріалу.

Проведене дослідження уточнює одну зі стильових парадигм камерно-вокальної музики Лесі Дичко: інструментальна партія в ній є автономним носієм процесуальності та жанрового смислу, але її автономність не руйнує ансамблевої цілісності. Навпаки, рівноправність голосу й фортепіано забезпечує багатоплановість інтонаційної драматургії. Перспективним є подальше зіставлення функцій фортепіано в циклах «Пастелі», «Пейзажі», «Настрої» та «Доля», що дозволить простежити еволюцію камерно-вокального письма композитори.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гордійчук М. Леся Дичко : монографія. Київ : Музична Україна, 1981. 73 с.
2. Горелік Л. М. Метаморфози камерно-вокального циклу у творчості М. Шуха (на прикладі медитативного дійства «Пісні весни»). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 3. С. 199–205.
3. Грица С. Й. Верлібр у творчості Лесі Дичко. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 4 (25). С. 31–38.
4. Грица С. Й. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.
5. Джулай Г. Специфіка композиторського стилю Лесі Дичко (на прикладі сольних камерно-вокальних творів). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 91, т. 1. С. 172–177. DOI: 10.24919/2308-4863/91-1-22.
6. Дичко Л. Енгармонійне : вокальний цикл на слова П. Тичини для високого голосу з фортепіано. Київ : Музична Україна, 1970. 31 с.
7. Сюн Яхуан. Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поезії (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 69. С. 87–103. DOI: 10.34064/khnum1-69.04.

REFERENCES

1. Hordiichuk M. (1981). *Lesia Dychko* [Lesia Dychko]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 73 p. [in Ukrainian].
2. Horelik L. M. (2023). *Metamorfozy kamerno-vokalnoho tsyklu u tvorchosti M. Shukha* (na prykladi medytatyvnoho diistva "Pisni vesny") [Metamorphoses of the chamber-vocal cycle in the work of M. Shukh (on the example of the meditative action Songs of Spring)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, № 3, 199–205 [in Ukrainian].

3. Hrytsa S. Y. (2014). Verlib u tvorchoosti Lesi Dychko [Vers libre in the works of Lesia Dychko]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4 (25), 31–38 [in Ukrainian].
4. Hrytsa S. Y. (2012). *Lesia Dychko v zhytti i tvorchoosti* [Lesia Dychko in life and work]. Drohobych: Posvit. 270 p. [in Ukrainian].
5. Dzhulai H. (2025). Spetsyfika kompozytorskoho styliu Lesi Dychko (na prykladi solnykh kamerno-vokalnykh tvoriv) [Specific features of Lesia Dychko's compositional style (based on solo chamber-vocal works)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 91(1), 172–177. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-1-22> [in Ukrainian].
6. Dychko L. (1970). *Enharmoniine: vokalnyi tsykl na slova P. Tychny dlia vysokoho holosu z fortepiano* [Enharmonic: A vocal cycle on poems by P. Tychna for high voice and piano]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 31 p. [in Ukrainian].
7. Siun Yakhuan. (2023). Muzychna symbolika u dzerkali vokalno-vykonavskoi poetyky (na materialy vokalnoho tsyклу “Nastroi” Lesi Dychko) [Musical symbolism in the mirror of vocal-performance poetics (based on Lesia Dychko's vocal cycle Moods)]. *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 69, 87–103. <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.04> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

