

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАСАД “НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ” У ХОРОВІЙ
ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

Особливе місце у творчості Л.Дичко займають кантати, пов'язані із світом дитинства. Створення нею своєрідного масштабного макроциклу фольклорно-закорінених кантат, опертих на модусі дитячого сприйняття, виявляє її прагнення сягнути до первинних архетипів національного світовідчуття. Кантата Лесі Дичко “Здрасстуй, день на всій землі!” – індивідуальне перевтілення засад “нової фольклорної хвилі”.

Ключові слова: “нова фольклорна хвиля”, хорові кантати, ментальний фактор, фольклорна обрядовість, стильові знаки, жанрові моделі.

Хорова творчість Лесі Дичко – одне з найбільш характерних мистецьких odkrovenь “нової фольклорної хвилі”^{*}, інспірована пошуком покоління шістдесятників нових смислів прадавніх традицій. Починаючи від кантати “Червона калина” (1968), що стала знаковим явищем національної культури, попри ряд наступних кантатно-ораторійних і сценічних опусів, її індивідуальний стиль виразив багатий спектр сучасного бачення фольклорно-звичаєвих архетипів українців в їх найрозмаїтіших онтологічних і символічно-сакральних модусах. Вона щоразу по-новому переосмислює народнопісенні витoki та фольклорну спадщину, пристосовуючи традиційні елементи до художніх реалій сучасності.

Перш ніж перейти до аналізу обраної кантати, слід зробити кілька важливих зауваг щодо історичної закономірності виникнення та настільки яскравого злету “нової фольклорної хвилі” в Україні, її духовної сутності, якраз і закоріненої в прадавніх фольклорних звичаях, що їх вона постулювала в гострому протистоянні з тодішньою комуністичною ідеологією, котра в поняття “народне” вклала його поверхове тлумачення як “етнографічне”, “консервативне” і примітивне.

Яскравому розвитку “нової фольклорної хвилі” наприкінці 60-х – на початку 70-х років передували бурхливі історичні події, пов'язані з розвінчанням культу Сталіна, вона супроводжувалася “хрущовською відлигою”, частою зміною політичних орієнтирів. Та фундаментальні ідеологічні засади системи так радикально й не змінилися, починаючи від 30-х років. Протилежні концепції національного й “інтернаціонального”, з яких перше не мало мжливості існувати в його первозданній сутності, бо тоді воно оголошувалося “націоналістичним”, а друге повинно було поглинути будь-які оригінальні самобутні риси національного мислення, – усе це не могло не вплинути на розвиток музичного мистецтва. Особливо істотно позначилося на мистецьких тенденціях ідеологічне керівництво творчим процесом – феномен, з яким практично не стикалися попередні епохи і який доводиться постійно враховувати, торкаючись духовного життя і розвитку художньої культури тієї доби. З одного боку, звернення до “демократичного, доступного для всіх музичного виразу” неодмінно передбачало використання народнопісенних формул, жанрів – навіть цитат, бажано навіть якнайбільше. Тільки в цьому комуністичні ідеологи вбачали можливість вберегтися від зарази буржуазного модернізму, який, на думку провідників пролетарської культури, слід було випікати розжареним залізом.

Але якщо фольклор, національна тематика трактувалися надто глибоко, не як етнографічне покривало, а як справжній чинник індивідуального музичного мислення сучасного композитора – як це показали твори літератури, театру, музики (“Собор” О.Гончара, “Мальви” Р.Іванчука, поезія В.Симоненка, І.Драча, “Цвіт папороті” Є.Станковича), то вони теж дуже

* Проблема стилю “нової фольклорної хвилі” у радянській музиці взагалі розглядається в статті Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 198–218, щодо української музики – заторкується в монографіях і статтях, зокрема, Щириця Ю. Мирослав Скорик. – К.: Музична Україна, 1979. – В серії: “Творчі портрети українських композиторів”; Кияновська Л. Мирослав Скорик. Портрет митця в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998; у дисертаційному дослідженні Д.Дувирак “Тембродинамічні аспекти музичного мислення. Взаємодія творчості і сприйняття” (1987) та ін.

жорстко критикувалися, хоча чи не найбільш правдиво й талановито проникали в глибинні пласти фольклору.

Отже, великий парадокс радянської культурної політики й ідеології стосовно народності мистецького виразу полягав у тім, що справжнього співпереживання, талановитого переосмислення духовної спадщини народу вона теж не припускала. Адже, якщо б дозволити митцям насправді заглибитись у художній світ колективної творчості, яка формувалася на засадах обрядово-звичаєвої культури, намагатися правильно відчутти й співпережити її спадщину різних епох, то неминуче постав би ряд проблем, пов'язаних із відродженням цінностей і переконань, яких комуністична влада боялася ніяк не менше, ніж “буржуазної зарази модернізму”. По-перше, з фольклору неможливо елімінувати релігійної традиції, так глибоко закоріненої в народній свідомості й відображеної у фольклорному космосі, що її не можна було б поминути; по-друге, для фольклорної творчості притаманне відчуття внутрішньої свободи, прагнення до утвердження своїх власних поглядів і цінностей, які знати не належалося закріпаченому колгоспному селянству й міцно споєному робітничому класові, не кажучи вже про підозрілу “прослойку” гнилої інтелігенції, що постійно рвалася про щось довідатися; по-третє, оскільки це колективна творчість народу, то у своїх духовних одкровеннях вона вдається до правдивого відтворення певних історичних подій, які комуністична пропаганда подавала у вигідному для себе світлі, а фольклор, епічні оповіді, пісні, перекази могли представити їх як зовсім протилежні до описаних у “Кратком курсе истории ВКПб”.

В Україні фольклор, який здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійно й глибоко входив у професійне мистецтво як його невід'ємна частина, інспірував його найяскравіші символи, образи, виразові прийоми, отримав дещо відмінне сприйняття у світогляді шістдесятників, аніж в інших республіках СРСР. Неповторність художньої системи, зумовлена світосприйняттям, невід'ємним від обрядів і звичаїв, породжених усім укладом українців, вирізняла нашу фахову школу впродовж багатьох віків.

Мета дослідження. “Нова фольклорна хвиля” виявилася в нашій культурі значною мірою природним продовженням постійно нуртуючих у вітчизняному мистецтві тенденцій, лише, відповідно до вимог часу, значніші акценти зробила на інших часових пластах – більш давніх, архаїчних, і підійшла до категорій народного мистецтва з відкритих для синтезу із сучасними духовними пошуками позицій. Цей напрям реалізувався плідно в усіх видах мистецтва, а в музиці ж стилістика “нової фольклорної хвилі” найяскравіше проявилась у творчості Леоніда Грабовського, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Левка Колодуба, Івана Карабиця, Олега Киви, заторкнула навіть творчість Валентина Сильвестрова (хорова симфонія на вірші Шевченка).

У цьому процесі історичного оновлення фольклорних цінностей для Лесі Дичко постає ряд сутнісних запитань і світоглядних та професійних проблем, які вона вирішує кожного разу, виходячи з конкретної концепції твору: як знайти рівновагу між “демократичним” і “елітарним”, не втративши при тому відчуття міри й доброго смаку та не скотившись до примітиву; як зберегти національну самобутність, не переступивши порога етнографічної буквральності, котра не несе в собі універсальних загальнолюдських цінностей; що саме з традицій варто розвивати нині, а що краще залишити “музейним експонатом”, що свідчить про дух і звичаї минулого, але не відповідає більше потребам сьогодення? Талант композиторки безпомилково допомагає їй знайти “золоту середину” і не скотитись у трактуванні фольклорних праджерел ні до примітивізму простого наслідування, ні до зайвого переускладнення музичної мови, що призвело б до втрати образно-змістовної сутності фольклорної інтонації. Серцевина більшості з її хорових композицій полягає в представленні за кожним разом наступного аспекту однієї з найбільш сутнісних для історії нашої культури, а навіть ширше – духовності, парадигми “український обряд – міфологічний світогляд народу – національна ментальність”.

Саме тому її доробок отримав таке інтенсивне та різноманітне виконавське втілення, причому численні хорові опуси Лесі Дичко співаються не тільки українськими колективами, але й зарубіжними, такими як славнозвісний естонський “Еллерхайн” під орудою Т.Кальюсто, адже її хорова музика природно виростає з надр національної традиції, кореспондуючи при тім із звуковим континуумом сьогодення і цілком відповідаючи світовим художнім тенденціям.

Якщо вибудувати певний хронологічний ряд, то від 1972 до 1980 років композиторка написала сім кантат, більшою чи меншою мірою спрямованих на дитяче сприйняття та

пов’язаних з дитячою тематикою: “Сонячний струм” – хоровий твір (переклад українською мовою М.Бахтинський) для мішаного хору а cappella (1972); “Пори року” – камерна кантата на народні слова для мішаного хору а cappella (1973); “Карпатська кантата” на народні слова для мішаного хору а cappella (1974); “Сонячне коло” – кантата на вірші Д.Чередниченка для дитячого хору та симфонічного оркестру (1975); “Здрастуй, день на всій землі!” – кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого (жіночого) хору (1976); “Весна” – кантата на вірші Є.Авдієнка для дитячого хору та симфонічного оркестру; “Барвінок” – кантата на вірші С.Жупаніна для дитячого хору та симфонічного оркестру (1980).

Намагаючись знайти пояснення такому цілеспрямованому зверненню видатної композиторки до цієї тематичної сфери, слід урахувувати один дуже важливий ментальний фактор, передусім присутній у всіх наших реакціях на мистецькі явища. Ідеться про генетичну пам’ять, яка здатна зберігати впродовж поколінь позитивні спогади про музичні події, про ті пісні й танці, які ментально найбільш глибинно збережені в підсвідомості кожного представника даної нації і здатні актуалізуватися при їх відтворенні в іншій історичній ситуації. Ця генетична пам’ять і чутливість до “рідної” музики яскраво проявляється якраз у дитячому віці, у якому підсвідомі процеси є не менш активними, ніж свідомі, і значно більш інтенсивні, аніж у дорослих, у яких раціональне мислення нерідко приховує підсвідомі імпульси й відчуття в глибинному шарі. Тому національні пісні й танці завжди будуть оптимальним матеріалом для розвитку чуття дитини, усвідомлюватимуться нею з більшим емоційним відгуком – адже вона здатна сприймати їх образно-експресивну організацію більш органічно, аніж “чужинні” зразки музики, і реагуватиме на них позитивніше.

Леся Дичко з типово жіночою чутливістю і розумінням дитячої психології підходить до вибору поетичних текстів для кантат і циклів, пов’язаних зі світом дитинства, укладення їх у певній образно-сюжетній послідовності – вони не можуть бути надто ускладненими, але водночас їх образність має бути винятково рельєфна, природно-асоціативна, апелювати до прадавніх традицій, у яких етичному й дидактичному спрямуванню обрядів і пісень надавалося великого значення. Разом з тим авторка надзвичайно відповідально ставиться до селекції системи виразових засобів у дитячих кантатах. Вона прекрасно розуміє і перевтілює специфіку дитячого фольклору, який є особливим, бо відбиває чуттєвий і водночас складний за уявленнями й асоціаціями світ дитини та символізує безперервність, органічну єдність фольклорних традицій нації. Варто звернути увагу на те, що одне з основних місць у світогляді дитини займає її безпосереднє відчуття спорідненості зі світом природи, відтак тематика пір року, безконечного колообігу повертається в кількох згаданих циклах.

Як конкретний приклад для диригентсько-виконавського аналізу обрано кантату “Здрастуй, день на всій землі!” ор. 20 для дитячого хору а cappella на сл. Є.Авдієнка в українському перекладі П.Засенка. Цей вибір зроблено з кількох міркувань: вона є однією із заключних у дитячому макроциклі композиторки та яскраво репрезентує домінуючі риси її ставлення до фольклорного першоджерела. Кантата була присвячена знаменитому дитячому болгарському хору “Бодра смяна” (“Бадьора зміна”). Це також певним чином уособлює головну світоглядну настанову композиторки: національна за духом творчість мислиться як універсально розімкнута на естетичну рецепцію значно ширшого кола виконавців і слухачів, здатних органічно резонувати та співпереживати художній всесвіт українського музичного фольклору, а рівночасно відчутти подих сьогодення в оригінальному композиторському прочитанні прадавнього обрядово-інтонаційного прототипу.

Сюжетно-образна концепція кантати розгортається за такою програмою:

I частина – “Літо”:

1 номер. Прелюдія “Ранок” (“Прокидалися ліси...”);

2 номер. Скерцо “Дощ”.

II частина – “Осінь”:

1 номер. Арія “Сова”;

2 номер. Анданте “Осінь”.

III частина – “Зима”:

1 номер. Фантазія “Міміза”;

2 номер. Фугетта “Новорічна”.

IV частина – “Весна”:

1 номер. Рондо “Весна”;

2 номер. Постлюдія “Здрастуй, день на всій землі!”

Отже, структурно та драматургічно кантата відзначається послідовною симетричністю. Кожна із частин складається з двох номерів, доволі контрастних між собою, хоча, що характерно, цей контраст ґрунтується не стільки на різниці темпів (навпаки, у межах кожної частини зберігаються відносно близькі темпи), а за образно-асоціативним рядом та емоційним навантаженням. До того ж перший і останній номери складають виразне обрамлення цілого (Прелюдія і Постлюдія), причому тільки в цих номерах “закодовані” назви пір дня – ранок та день.

Символічно підібрані й жанрові моделі кожного з номерів, які в загальному апелюють до барокової сюїти чи, навіть швидше, до партити. Рівномірно представлені всі онтологічні сфери музики: імпровізаційно-вільні (Прелюдія, Фантазія, Постлюдія), танцювальні (Рондо, час від часу Скерцо), вокальні (Арія, час від часу Анданте), поліфонічні (Фугетта). У свою чергу, Скерцо й Анданте уособлюють звернення до характерних жанрів класичного симфонічного циклу.

Цікаво порівняти це індивідуальне вирішення композиторкою деяких ознак барокової сюїти на основі української пісенності з тривалою попередньою традицією звернення українських композиторів до аналогічного синтезу. У Лесі Дичко ж первинним залишається все-таки фольклорна інтонація, вона проводиться якомога ближче до автентики, а барокове жанрове окреслення – не більш як ситуативна модель, що трактується нею скоріш як “ігровий елемент”, доступний і природний у сприйнятті дитини, але в принципі не самостійний, а стисло підпорядкований народнопісенній стихії.

Так, композиторка алегорично поєднує кілька важливих змістовних парадигм, кожна з яких знаходить своє яскраве вираження в індивідуальній системі музично-виразових засобів, підібраних саме для цього твору. Це, насамперед, фольклорна обрядовість, пов’язана з річним календарним циклом, яка виявляється в музичній мові через стильові засади дитячого музичного фольклору та пісень календарного циклу – архаїчних мелодій щедрівок, веснянок, купальських та обжинкових пісень. Це – і світ природи очима дитини, що спричиняє виняткову барвистість, звукозображальність, численність звуконаслідувальних прийомів, які вказують на особливості дитячого світосприйняття. Нарешті, об’ємний історичний зріз професійної європейської музики, що винахідливо проявляється в застосуванні характерних “жанрових знаків”, відповідних до історично складених у професійній композиторській творчості бароко й класицизму традицій. Ці особливості авторської концепції в актуалізації давніх обрядових пластів неодмінно слід урахувувати диригентам, які сьятимуть до інтерпретації цієї кантати Лесі Дичко.

Ще одна суттєва заувага, яка є доволі важливою для розуміння концепції кантати: переважно цикли з подібною програмою (“Пори року”) розпочинаються або з “Весни” (концерти А.Вівальді чи ораторія Й.Гайдна), таким чином підкреслюючи алегоричність зіставлення пір року з людським життям та апелюючи до давніх вірувань, які святкували закінчення зими й прихід тепла, або із “Січня” (фортепіанний цикл П.Чайковського), зі стислим вказанням початку нового календарного року. Дичко ж обирає іншу послідовність, пов’язану саме зі світом дитинства як центральним пунктом образного змісту хорового полотна. Цей світ, що мислиться не лише в нашій традиції, але й у традиції багатьох країн за аналогією з весною, повинен бути представленим у фіналі, промовити своє вагоме слово, завершуючи колообіг.

Перша частина – “Літо” – розпочинається з “Прелюдії” – своєрідного зачину всього умовного обрядового дійства.

У другій частині двочастинної форми – *Misterioso* центральний образ змінює дещо своє забарвлення, набуває більшої споглядальності й ліричності: “Зорі падали між трав, гасли непомітно”. У п’ятому такті цього епізоду перші сопрано імітують кукання зозульки, а взагалі – виразно проступають риси подібності з початком сюїти М.Колесси “В горах”. У цілому, у звуконаслідувальному плані цей епізод чи не найбагатший у всій кантаті.

Отже, серед особливих виразових прийомів та ефектів, які видаються найважливішими для виконавців, вартують згадки численні імітації звуків літньої природи – голосів птахів,

шелесту листя, гудіння комах, а загалом – атмосфери розкішної сонячної літньої природи, сповненої дещо лінивої розніженості й тихого захоплення її багатими барвами та звуками.

Другий номер частини “Літо” – Скерцо “Дош” – починається тією ж квартовою акцентовано-низхідною інтонацією, яка імітує кукання зозульки, що вже зустрічалася в Прелюдії, а подальший мелодичний розвиток викликає виразні алюзії до відомої дитячої пісеньки “Вийди, вийди, сонечко”. Щоправда, Дичко знаходить дуже вишуканий і цікавий прийом гармонічного розцвічування і обігрування відомого фольклорного мотиву. Власне на цьому прикладі стає цілком очевидним сенс “актуалізації звичаєвої традиції”, коли поспівка, яка має ще дохристиянські корені й сприймається сама по собі як один з архетипів української пісенної інтонації, сучасною авторкою прочитується в контексті нефольклорної свободи ладотонального мислення з наголошенням дисонантних інтервальних структур. Згадана тема, наближена до фольклорного першоджерела, мислиться композиторкою як звуковий образ дощика, і саме на таких легких стакатних повторах ґрунтується її розвиток. Дуже вимовними є тут переклички й паузи – просторово-ігрове начало особливо наголошується на радісному вигукуванні слів “Дощик!” і яскравому секундовому “контрапункту” “Бом!” до них у перших сопрано.

У другій частині образна палітра, відповідно до слів “Засвітилися хмари. Грім гучний ударив...”, доповнюється новим картинним штрихом – музичною імітацією громовиці, що, у свою чергу, приводить до згущення дисонантного поля хорової фактури.

Дуже ефектним є перехід до третього епізоду: грім відгримів, хмари розсіялись і далі крапає легенький теплий дощик. У ньому з’являється ще один ігровий персонаж – жабенята з їх веселою перекличкою “ква-ква”. Після тривалого “жаб’ячого концерту”, що сам собою розтягається на два епізоди, завершення номера повертається до початкового тематичного комплексу, таким чином, здійснюється логічне обрамлення частини. Авторка апелює тут до типової структури дитячих казок та пісеньок.

Наступна частина – “Осінь” – розпочинається номером Арія “Сова”, побудованим у типовій для українських повільних пісень куплетно-варіаційній формі. Згідно з традиційною семантикою “осінніх” настроїв, що притаманні як загальноєвропейській, так і українській традиції, Дичко вибирає для цієї частини образи й емоційні відтінки, більш тьмяні та спокійні, аніж для радісних образів літа. Але й тут ця позірна сумовитість не надто серйозна й глибока. Арія написана для альту соло й розповідає про кумедний епізод з життя хлопчика, який ловив жар-птицю, а спіймав сову. Тому, що за змістом цей номер найменше перекликається з фольклорними прототипами, то й за музикою він найближчий до сучасних дитячих естрадних пісень, зрештою, написаний дуже вдало для дитячого голосу.

Натомість Анданте “Осінь” повертається у сферу виразно споріднених з українським фольклором інтонаційних пластів, проте вже не дитячих жанрів, а швидше пов’язаних із лірично-журливими піснями. Навіть обрана композиторкою репризна тричастинна форма із середнім епізодом, який варіантно розвиває інтонації експозиції, указує на використання ліричних пісенних жанрів. Дуже виразно вирішене завершення номера: спадаючий рух у перших сопрано та підхоплений першими альтами ілюструє сенс слова “відлетів”, а після нього диригентові слід витримати смислову паузу та перейти до останньої фрази – “Небо сумне”, що знову повертає ключову ритмоінтонацію, яка, врешті, ніби розчиняється в повітрі.

Загалом, частина “Осінь” відіграє роль своєрідного лірико-колеристичного інтермецо, підкреслюючи активність, жвавість обрамлюючих її частин “Літа” і “Зими”. Диригент має змогу розкрити тут витончену світлотінь настроїв, залишаючись у межах стриманих “пастельних” динамічних відтінків, поміркованих темпів та агогічних змін.

Третя частина – “Зима” – являє собою, окрім вияву майстерності й таланту композитрки, ще й дуже цікавий феномен пристосування фольклорних першоджерел до радянських “нових обрядів” у час найбільшої брежнєвської стагнації (нагадаймо, що час написання кантати 1976 р., пік цього періоду). Тому зрозуміло, що “Новорічна” мислилась як “Різдвяна”, проте алюзії до найбільшого християнського свята могли бути висловлені дуже опосередковано й обережно. Адже за жодним з інших свят радянські ідеологічні служби так уважно не стежили, як за Різдвом, і не намагалися в шкільній практиці його замінити будь-якими іншими атрибутами: вигаданими дідами морозами та новорічними ялинками.

Перший номер – Фантазія “Мімоза” – на нашу думку, узагалі має виразно алегоричний характер: це безпосередня дитяча гра-сценка, у якій вокально-хорова інтонація практично відсутня, вона заміщена хорОВОЮ ритмодекламацією. Натомість словесний зміст і гранично ясний, і водночас асоціативно багатозначний: діти скаржаться на холод – і раптом помічають, що маленька ніжна квітка в цей лютий мороз не мерзне. Другий номер – Фугетта “Новорічна” – є за масштабами одним з найбільш розгорнутих у циклі й кульмінаційних за змістом. Жанрове визначення фугетти, зроблене композиторкою, тут доволі умовне, оскільки швидше можна говорити про елементи фугато в композиції цілого.

Тематизм може бути “розкодований” відповідно до фольклорних першоджерел різдвяного обряду, а п’ять вищезгаданих епізодів розташовуються у формі таким чином: *вступ, фугато, інтермедія, фугато – постлюдія*, що ґрунтується на тих самих закличних інтонаціях, що й інтермедія. Отже, крім поступенності зіставлення контрастних епізодів, можемо відзначити ще й риси парно-симетричного контрасту: адже кожне з двох проведень фугато завершується однаковим гомофонно-гармонічним епізодом урочистого характеру й попереджається вступом, побудованим на основному лейткомплексі.

Поетичний текст номера ґрунтується на найтиповіших стандартних римах новорічних віршиків з будь-якого примірника журналу “Піонер”:

“Над містами й селами
Рік Новий летить,
Піснею веселою
Він до нас спішить”.
І на завершення неодмінне:
“Хоровод кружля, росте,
Веселяться діти,
Хай же рік Новий несе
Щастя в цілм світі!”

Звісно, на відміну від поетичних замальовок попередніх частин, які цілком природно могли викликати в композиторки ряд багатих образно-картинних асоціацій, у тому числі й споріднених з фольклорними джерелами, у цьому випадку Дичко повинна була творити більше всупереч словесному тексту, аніж відповідно до нього.

І власне “за маскою” цілком ідеологічно витриманого поетичного тексту вона могла собі дозволити використати характерні ритмоінтонації, які дуже близькі до українського різдвяного фольклорного мелосу. Тут відбувається саме той спосіб актуалізації звичаєвої традиції, який ще очікує свого глибшого наукового осмислення: можемо назвати його “езоповим способом”, завдяки якому архетипічні риси музично-фольклорної матриці зберігаються, хоч її вербальне вираження суперечить первинному зразку.

Нарешті, остання частина – “**Весна**” – містить у собі два номери, перший з яких дублює назву частини (Весна), а останній символічно дав назву всій кантаті: “Здрастуй, день на всій землі!” і таким чином розкрив задум композиторки: усе, що перед тим відбувалося, – відбулося заради цього останнього, урочисто промовленого слова.

Перший номер фінальної частини Рондо “Весна” отримує в художньому тлумаченні Лесі Дичко кілька змістовних обертонів, які дуже важливо враховувати, виконуючи кантату. Перший з них – це символічна звукозображальність, що увібрала в себе як певні зображальні елементи попередніх частин (зокрема, тема дощику споріднює цей номер із Скерцо з “Літа”), так і витворила нові: стукіт, яким діти проганяють Зиму, звільняючи шлях Весні, імітація бурхливого потоку на фінальному розспівуванні голосної “А-а-а-а”, після слів “на дворі весна гуляє, сніг із двору утікає”, що наче символізує весняні потоки, які змітають усе на своєму шляху. Другий – це алюзії до календарно-звичаєвої символіки українського фольклору, опора на характерні вузькооб’ємні поспівки, притаманні саме цим народнопісенним жанрам. Нарешті, третій, пов’язаний із сучасною системою виразових засобів, якими композиторка підкреслює універсальний, всезагальний характер інтонаційних архетипів, покладених в основу тематичного комплексу цієї частини. Диригентові дуже важливо знайти золоту середину між прагненням підкреслити типово фольклорні поспівки, що лежать в основі мелодики, і випукліше визвучити яскраві модерні ефекти.

Дуже цікаво вирішена кода. Вона складається з двох частин, перша з яких є завершенням попереднього розвитку, а друга – попередженням наступного, смисловим афтактом до підсумування змістовної концепції всієї кантати.

Остання частина – Постлюдія “Здрастуй, день на всій землі!” – є дуже яскравим завершенням усього багатогранного розвитку кантатного циклу. Згідно з головними засадами драматургії, фінал вбирає в себе й усі найважливіші структурно-драматургічні риси, і виразові засади, зокрема, нахил до звукозображальності та звуконаслідування голосів природи, і підсумовує весь тематичний матеріал.

Відповідно до символічних уявлень про сили природи у фольклорних оповідях, піснях та іграх потрактовані й голоси природи в Постлюдії. Символічно, що завершення всієї кантати відбувається на тому ж висхідному поступеновому русі, який закінчував і Прелюдію. Композиторка дає кілька ладових структур на завершення, серед них – і цілотнову гаму, яка за семантикою європейської музики нерідко ставала символом фантастичного казкового світу.

Висновок. Кантата Лесі Дичко “Здрастуй, день на всій землі!” стала ще одним яскравим підтвердженням плідності світогляду “нової фольклорної хвилі” в аспекті відродження національної ментальності, переосмислення давніх витоків, архетипів звичаєвої традиції народу, цілком вільно й за індивідуальним вибором автора, згідно з його задумом, поєднаних з елементами сучасної композиторської техніки, пізнішими інтонаційними смислами, стильовими знаками, жанровими моделями.

1. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. миствознав. : спец. 17.00.02 “Музичне мистецтво” / Г. І. Батичко. – К., 1993. – 18 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції / О. Г. Бенч-Шокало. – К., 2002. – 440 с.
3. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Н. Г. Гречуха. – К., 2007. – 20 с.
4. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
5. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. Б. Письменна. – Львів, 2004. – 16 с.
6. Серганюк Л. І. Стильові тенденції “нової фольклорної хвилі” в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
7. Фрайт О. Фольклорні мотиви в музичних творах для дітей / О. Фрайт // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 4. – С. 67–70.
8. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

Особое место в творчестве Л. Дычко занимают кантаты, связанные с миром детства. Создание ею своеобразного масштабного макроцикла фольклорно укоренившихся кантат, которые базировались на модусе детского восприятия, обнаруживает ее стремление достичь к первичным архетипам национального мироощущения. Кантата Леси Дычко “Здравствуй, новый хороший день” – индивидуальное переоплощение принципов “новой фольклорной волны”.

Ключевые слова: “новая фольклорная волна”, хоровые кантаты, ментальный фактор, фольклорная обрядность, стилевые принципы, жанровые модели.

Special place in the creative work of Dychko cantatas are associated with the world of childhood. Creating her original folk-scale macrocycle rooted cantatas, children rely on modus of perception, reveals her desire to reach the primary archetypes of national outlook. Cantata L. Dychko “Hello, new good day” – individual transformation principles of “new folk wave”.

Key words: “a new wave of folk”, choral cantatas, mental factor, folk ritual, style characters, the genre model.