УДК 78.087.68:78.071.1(477)821.161.2.09
DOI https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-3-58-4

Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка, професорка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0000-0003-0899-8613

Дякун Тетяна Іванівна
студентка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https://orcid.org/0009-0006-7784-8263

МУЗИЧНА МОВА ТА ТЕМБРАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ЦИКЛУ ЛЕСІ ДИЧКО «ТРИ МІНІАТЮРИ» НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті здійснено комплексний музикознавчий аналіз камерно-хорового циклу Лесі Дичко «Три мініатюри» на слова Тараса Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оценята», «Утоптала стежечку через яр»). Досліджено специфіку втілення поетичного слова Кобзаря через систему сучасного вокально-хорового та інструментального письма. Обґрунтовано наукову новизну праці, яка полягає в першому системному висвітленні ладогармонічної та фактурної організації, сонористичних засобів та темброво-композиторської драматургії зазначеного ювілейного опусу.

З'ясовано, що наріжним композиційним принципом циклу є градаційна зміна виконавського складу, яка формує цілісну драматургічну дугу: від чистого академічного хорового співу a cappella (I ч.) через інтимний, сповідальний сольний монолог меццо-сопрано (II ч.) до витонченого синтезу вокалу, сольного інструментального голосу флейти/сопілки та мішаного хору (III ч.). Виявлено специфіку новаторського синтезу фольклорних джерел із композиторськими техніками XX–XXI століть, зокрема застосування сонористичних кластерів, розгалуженої дихордно-трихордної поспівковості, арпеджованих вигуків-«гуків», мажоро-мінорної мутаційності, акордів із доданими тонами та елементів народних ладів (лідійського, дорійського, міксолідійського).

Доведено, що темброво-виконавська диференціація виступає головним чинником розкриття образно-філософського підґрунтя шевченківських віршів – від відтворення дівочого мережива й передчуття свята до трагічного усвідомлення самотності й підсумкового життєствердного народно-танцювального спалаху.

Розкрито глибокий взаємозв'язок між образно-філософським підґрунтям шевченківських віршів та їхнім музично-інтонаційним втіленням, що охоплює спектр від широкої кантилени й речитативної скоромовки до сонорного тла, органного пункту та вокально-інструментального тембрового діалогу.

Ключові слова: *Леся Дичко, Тарас Шевченко, «Три мініатюри», хорова музика, вокально-інструментальний цикл, музична мова, темброво-композиторська драматургія, сонористика, ладогармонічна система.*

Pysmenna Oksana, Diakun Tetiana. Musical Language and Timbre-Compositional Dramaturgy of Lesia Dychko's Cycle "Three Miniatures" to the Words by Taras Shevchenko

The article presents a comprehensive musicological analysis of Lesia Dychko's chamber-choral cycle Three Miniatures to the words by Taras Shevchenko ("Oy strichechka do strichechky",

"Oy mayu, mayu ya ochenyata", "Utoptala stezhechku cherez yar"). The study investigates the specific aspects of embodying the Kobzar's poetic word through the system of modern vocal-choral and instrumental writing. The scientific novelty of the work is substantiated, consisting in the first systematic illumination of the modal-harmonic and textural organization, sonoristic means, and timbre-compositional dramaturgy of the specified anniversary opus.

It is established that the cornerstone compositional principle of the cycle is a gradational shift in the performing ensemble, which forms an integral dramaturgical arc: from pure academic a cappella choral singing (Part I), through an intimate, confessional solo monologue for mezzo-soprano (Part II), to a refined synthesis of vocal solo, instrumental solo flute/sopilka, and mixed choir (Part III). The specifics of an innovative synthesis of folklore sources with 20th–21st century compositional techniques are revealed, including the use of sonoristic clusters, ramified dichord-trichord melodic formulas (pospivky), arpeggiated exclamations ("huks"), major-minor mutations, chords with added tones, and elements of folk modes (Lydian, Dorian, Mixolydian).

It is proven that timbre-executorial differentiation serves as the main factor in unfolding the figurative and philosophical foundation of Shevchenko's poems–from recreating maiden lacework and the anticipation of a holiday to the tragic awareness of loneliness and the final life-affirming folk-dance outburst.

A deep interconnection between the figurative and philosophical background of Shevchenko's poems and their musical-intonational embodiment is revealed, encompassing a spectrum from broad cantilena and recitative patter to a sonoristic background, organ point, and vocal-instrumental timbre dialogue.

Key words: *Ukrainian composer Lesia Dychko, Taras Shevchenko, "Three Miniatures", choral and vocal music, musical language, timbre-compositional dramaturgy, sonorism.*

Вступ. Леся Дичко – видатна українська композиторка, музикознавиця й педагогиня, постать якої є однією з центральних у національній музичній культурі останнього пів століття. Її творча спадщина охоплює широкий спектр жанрів – від опер, балетів і симфонічних творів до фортепіанного репертуару. Утім, наріжним каменем її естетики залишається хорова музика: кантати, ораторії, хорові концерти, літургії та фрески *a cappella*, де мисткиня органічно поєднує глибинні пласти українського фольклору з новаторськими композиторськими техніками, зокрема сонористикою.

У порівнянні з іншими українськими класиками, Леся Дичко зверталася до спадщини Кобзаря вибірково й концептуально. Хоча основний масив її хорових опусів пов'язаний із давньоукраїнськими текстами, фольклорними джерелами та сучасною поезією, шевченківський блок у доробку композиторки постає надзвичайно варіативним за жанровим охопленням – від камерних акварелей до монументальних хорових симфоній.

Еволюція шевченкіани Лесі Дичко бере початок від її раннього монументального твору – кантати-рапсодії «Думка» (1964) для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру. Особливо плідним етапом осмислення поезії Кобзаря став період підготовки до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка (2012–2014 рр.), коли з-під пера мисткині з'явилася ціла низка значущих опусів. Показово, що практично всі твори цього ювілейного циклу мають адресаційні присвяти видатним діячам української музичної культури. Серед них – фантазія «Думка» («Тече вода в синє море») для солістів і мішаного хору *a cappella* (з присвятою Ю. Таранченку), балада «Ой на горі ромен цвіте» для солістів і мішаного хору *a cappella* (з присвятою А. Авдієвському), хорове прочитання поетичного переспіву 35-ї глави Книги пророка Ісаї «Радуйся, ниво неполитая…» для дитячого хору *a cappella* (з присвятою Г. Степанченко), а також

підсумковий монументальний цикл у чотирьох частинах – Симфонія «Шевченкіана» (Хорові фрески на вірші Т. Шевченка, 2012–2013) для солістів і мішаного хору.

Окреме й виняткове місце в цьому ювілейному доробку посідає цикл «Три мініатюри» на слова Т. Г. Шевченка з присвятою Михайлу Кречку, який є видатним українським хоровим диригентом, педагогом і фольклористом, художнім керівником та головним диригентом Державної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» у 1969–1983 роках. Його діяльність у цей період була пов'язана не лише з продовженням традицій колективу, а й з активним оновленням його репертуарної політики та введенням до виконавської практики складних за хоровою мовою творів сучасних українських композиторів. Особливе місце у цьому процесі посідала творчість Лесі Дичко: під орудою М. Кречка капела «Думка» здійснила першопрочитання низки її масштабних хорових полотен, зокрема кантати «Червона калина».

У контексті досліджуваного циклу постать М. Кречка набуває особливого мистецького значення. Присвята циклу диригентові засвідчує безпосередній зв'язок твору з виконавською практикою капели «Думка» та з особистою творчою взаємодією композиторки й диригента. М. Кречко був одним із тих виконавців, які активно репрезентували хорову музику Лесі Дичко, здійснюючи її інтерпретацію зі своїм колективом. Відтак присвяту можна розглядати не лише як персональний жест композиторки, а й як своєрідну фіксацію виконавсько-композиторського діалогу, в якому диригентська інтерпретація ставала важливим чинником реалізації та поширення авторського художнього задуму. У цьому аспекті М. Кречко постає не тільки адресатом присвяти, а й значущою фігурою в історії виконавської рецепції хорової творчості Лесі Дичко.

Особливий підхід композиторки виявляється у трактуванні виконавського складу: на відміну від однорідних хорових полотен, тут кожна його частина вирішена через введення різних складів: від академічного хорового звучання *a cappella* у першій мініатюрі «Ой стрічечка до стрічечки» (для мішаного хору) та сольного висловлювання у другій – «Ой маю, маю я оченята» (для соло меццо-сопрано) до синтезу вокалу, інструменталізму й хору у третій частині «Утоптала стежечку через яр» (для сопрано, флейти або сопілки та мішаного хору *a cappella*).

Саме завдяки цій диференціації виконавських сил – від камерного соло до тембрального діалогу з флейтою/сопілкою та повнозвучного хорового супроводу – у «Трьох мініатюрах» композиторка майстерно втілила фундаментальні засади свого мистецького мислення: лаконізм форми, чутливість до фольклорної інтонації.

Матеріали і методи. Аналіз наукового дискурсу засвідчує постійний інтерес дослідників до хорової спадщини композиторки у різних мистецтвознавчих апектах. У фундаментальній монографії Софії Грици *«Леся Дичко в житті і творчості»* (2012)[1] подано цілісний біографічний та естетико-стильовий портрет мисткині, де висвітлено концептуальні засади її хорового мислення та «фресково-імпресіоністичного» методу. У навчальному посібнику Оксани Письменної *«Хорова музика Лесі Дичко»* (2010)[2] здійснено систематизацію жанрово-стильових засад її доробку у кантатно ораторіальній та духовній творчості, що є вагомим підґрунтям для осягнення технологічних аспектів її хорового письма.

[1] Грица С. Леся Дичко в житті і творчості : монографія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.

[2] Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2010. 203.

Питання джерелознавчих та стильових витоків порушують Ольга Бенч та Богдана Фільц: у статті О. Бенч[3] розкрито специфіку трансформації «нової фольклорної хвилі» та неофольклорних принципів у хорових опусах композиторки, а Б. Фільц[4] висвітлює значення народної обрядовості та фольклорних джерел у її кантатній творчості для дитячих колективів. Проблематика синестезії, кольоромислення та зорових асоціацій висвітлена у праці Наталії Степаненко, де досліджено кольорову семантику та фактурно-тембральне «живописання» на прикладі хорових полотен «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»[5]. Вагомим теоретико-методологічним підґрунтям для осягнення малої форми є дослідження Лю Пархоменко *«Українська хорова п'єса: Типологія, тематизм, композиція»*[6], у якому висвітлено генезу, морфологічні особливості та драматургічні моделі хорової мініатюри в українській музиці.

Водночас, попри наявність ґрунтовних праць із загальної проблематики хорової творчості Лесі Дичко, у сучасному музикознавстві відсутні праці, присвячені комплексному аналізу її «Трьох мініатюр» на слова Т. Г. Шевченка: – «Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята» та «Утоптала стежечку через яр», з урахуванням їхніх стильових ознак, комплексу виражальних засобів, відповідності музики та слова, виконавської драматургії, що підкреслює високу актуальність пропонованого дослідження.

Мета дослідження – висвітлити особливості музичної мови композиторки, здійснивши комплексний музикознавчий аналіз циклу «Три мініатюри» Лесі Дичко на слова Т. Г. Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята», «Утоптала стежечку через яр»): окреслити її ладогармонічну систему, тембрально-виконавську драматургію та специфіку втілення поетичного слова Кобзаря через засоби камерно-хорового й вокально-інструментального письма.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів: *музично-аналітичного та системно-структурного методів* – для детального розгляду формотворення, метроритміки, мелодики, сонористичних елементів, ладогармонічної системи та акордових функцій кожної з трьох мініатюр; *поетико-музичного та герменевтичного аналізу* – для з'ясування причинно-наслідкових зв'язків між шевченківським текстом і засобами вокального речитативу та виражальними ресурсами виконавського складу.

Результати. Створений до шевченківського ювілею та присвячений М. Кречку цикл «Три мініатюри» (2013–2014) яскраво демонструє ключові константи творчого почерку Лесі Дичко – граничний лаконізм конструкції, тонке відчуття народної інтонаційності та імпресіоністичну прозорість фактури з її вишуканою світлотіньовою графікою. Утім, головною знахідкою мисткині в цьому опусі стала продумана диференціація тембральних барв і виконавського інструментарію, завдяки якій кожна частина отримує власне звукове обличчя: від відкритого хорового співу до камерного монологу та тембрального переклику з тембром флейти чи сопілки.

---

[3] Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 207–213.

[4] Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

[5] Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19, кн. 3. С. 128–135.

[6] Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.

На відміну від масштабних монолітних хорових полотен, композиторка обирає підкреслено нетривіальний підхід до вибору виконавських ресурсів, послідовно змінюючи тембральну оптику від твору до твору. Перша мініатюра – «Ой стрічечка до стрічечки» (для мішаного хору *a cappella*) – занурює у сферу чистої академічної хорової звучності. Друга – «Ой маю, маю я оченята» (для соло меццо-сопрано) – трансформує висловлювання в інтимно-персоналізоване камерне соло. Заключна ж частина – «Утоптала стежечку через яр» (для сопрано, флейти або сопілки та мішаного хору *a cappella*) – синтезує вокальну, інструментальну та хорову барви у витончений тембральний ансамбль, завершуючи цикл видовищним розмаїттям художніх рішень.

Поетичним підґрунтям циклу стали три поезії Тараса Шевченка, написані у різні, складні та знакові періоди його життя й творчої біографії[7].

«Ой стрічечка до стрічечки» (1847) – перший вірш циклу, що постав на початку важкого заслання поета. Після арешту у справі Кирило-Мефодіївського братства та вироку з жорстокою забороною писати й малювати, Шевченко був відправлений рядовим до Оренбурзького окремого корпусу в Орську фортецю. Попри суворий нагляд, саме в цей драматичний період 1847 року поет починає потайки записувати свої вірші до «За халявних книжечок», серед яких постала й ця витончена лірична поезія, пронизана сумом за батьківщиною та фольклорною стилізацією.

Поезія **«Ой стрічечка до стрічечки»** є витонченим зразком шевченківської імітації дівочої ліричної пісні, де за зовнішньою легкістю народно-побутового сюжету ховається глибока особиста й соціально-психологічна драма.

Вірш побудований як монолог молодої дівчини, яка готується до свята: вона три ночі поспіль мережає стрічки та дбає про свій стрій *(«плахотка-червчаточка»),* прагнучи викликати захоплення у селі та привернути увагу *«запорізьких козаків».* Проте у фінальній строфі дівоча гра й залицяння раптово зламуються жорстокою реальністю: козаки залицяються, але вінчаються з іншими, яким уже *«подавані рушники».*

Як світлотінь дівочої долі проявляється контраст зовнішнього і внутрішнього світів. Мотив вечора, вишивання та святкового вбрання створює ілюзію радості й дівочої надії. Однак фінальне *«Отаке-то, козаки!»* перетворює мрію на гірку іронію над власною незахищеністю та зрадою сподівань.

Трагізм нездійсненного щастя втілений і на філософському рівні: твір розкриває тему фатальної зумовленості дівочої долі в традиційному патріархальному суспільстві, де замилування й красиві слова *(«лицяйтеся»)* часто не гарантують справжньої вірності та шлюбу.

Поезія співзвучна із особистим станом та настроєм поета. Написаний у засланні, цей вірш дзеркально відображає й внутрішній стан самого Шевченка: тугу за родинним затишком, неможливість знайти власне щастя та болісне відчуття самотності, приховане під маскою зовнішнього спокою.

Також варто зазначити, що поезія Тараса Шевченка користувалася значною популярністю серед українських композиторів, що зумовило появу численних вокальних творів на його тексти. Особливо показовим є звернення митців до лірики, близької за образністю та ритмікою до народнопісенної традиції. Так, вірш «Ой маю, маю я оченята», написаний Шевченком 10 червня 1859 року в Пирятині, був покладений на музику Миколою Лисенком, Володимиром Сокальським, Теофілом Шутенком та Петром Щуровським у їхніх солоспівах. До поезії «Ой стрічечка до стрічечки», створеної в Орській фортеці у другій половині 1847 року, зверталися Микола Лисенко, Яків Степовий, Іван
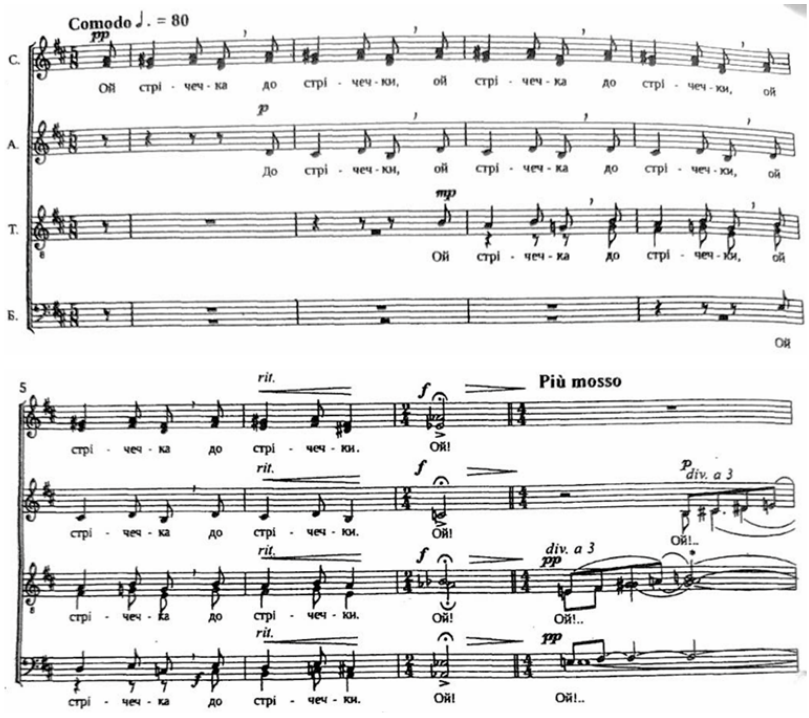
[7] Композиторка Леся Дичко уклала їх в іншій хронологічній послідовності.

Островерхий, Микола Радзієвський, Володимир Рибальченко, Леонід Усачов, Георгій Чхіквадзе та Ігор Шамо. Не менш промовистим є приклад вірша «Утоптала стежечку», музичні версії якого створили Микола Лисенко, Яків Степовий, Владислав Заремба, Філарет Колесса, Сидір Воробкевич, Войтех Главач, Євген Козак та інші композитори. Така кількість музичних інтерпретацій одного й того самого поетичного тексту свідчить не лише про широку популярність Шевченкової творчості, а й про її значний потенціал для різноманітного музичного прочитання.

Перша мінріатюра укладена у куплетну форму заспів-приспів. Поетична метафора кропіткого дівочого рукоділля *(«Ой стрічечка до стрічечки / Мережаю три ніченьки...»)* знаходить у Лесі Дичко пряме зображально-символічне втілення вже на самому початку твору – у Вступі, побудованому на повторюваній рефренній фразі *«Ой стрічечка до стрічечки»*.

Музичним еквівалентом поетичного мережива стає лаконічна поспівка (a^1-gis^1-a^1-fis^1), яка слугує первинним інтонаційним зерном Вступу. Композиторка буквально «мережить» хорову тканину з перших же тактів: дихордно-трихордні поспівки поступово напластовуються голосами, де до терцієвої наспівної втори у партії сопрано через кожні дві-три долі почергово додаються альти, тенори та баси. Це фактурне «шиття» інтервалами розростається з кожною наступною фразою, доводячи горизонталь до насиченого семиголосся (див. Приклад 1, т.т. 1–7).

Образне «гаптування» побудови (Вступу, згодом виконує роль рефрену) підкреслюється й ладогармонічним розгортанням: маючи за стійкий опорний тон «h» (умовно h-moll), ця розгалужена фактурна хвиля наприкінці Вступу раптово уривається яскравим, світлим спалахом – акордом As-dur із доданим тоном у нижній терції (*7m.)*, що витончено передає дівочу замріяність та передчуття святкового виходу (Приклад 1).



Приклад 1. Леся Дичко. Три мініатюри – Ой стрічечка до стрічечки. 1-8 т.т.

Логічним продовженням цього звукового «мережива» стає мікроінтермедія – «програш»-арпеджіато (т.т. 8-9+10-11), що передує куплетам і виконує роль емоційного та тембрального переходу. Тут композиторка звертається до традиційного для українського фольклору вигуку *«Ой!...»,* надаючи йому особливої обрядової колористики й сонористичного об'єму (див. Приклад 1, т. 8).

Зразком тонкої композиторської техніки постає сам виклад цього вигуку: висхідний рух почергово поєднаних тетрахордів у натуральному та лідійському ладах розгортається наче гамоподібна хвиля, де кожен взятий звук затримується у часі. Напластовуючись один на одного, ці голоси утворюють прозорий, але водночас насичений 13-звучний кластер. Такий арпеджований сонористичний прийом створює ефект дзвінкого лунопо-дібного простору й повітряної перспективи, передаючи стан дівочого замріяного чекання та занурюючи слухача в атмосферу народно-обрядового дійства.

Безпосереднє розгортання сюжету розпочинається у Заспіві (*«Ой стрічечка до стрічечки / Мережаю три ніченьки...»*, Comodo), де скрупульозна праця з вишивання втілюється через монотонно-медитативний рух голосів по дихордах і трихордах. Гармонічний рельєф тут будується на постійному відчутті тоніко-домінантного коливання – чергуванні стійкості та нестійкості з виразними опорними тонами (т.т. 12–17: E – H – E). Напластування горизонтальних мотивів утворює насичені дисонантні комплекси – від секундових грон до складних варіантів тризвуків і септакордів з доданими тонами, що передає зосереджену, майже гіпнотичну заглибленість у роботу.

Натомість у Приспіві (*«Мережаю, вишиваю, / У неділю погуляю»*, Vivace) монотонність вишивання раптово поступається місцем імпульсивному емоційному спалаху та танцювальності. Поетичне очікування недільного свята знаходить вираження у контрастній зміні темпу й фактури: усі голоси (партії) стрімко рухаються секвенціями, та, водночас їхнє вертикальне напластування та переплетення формує рухливі, «мерехтливі» кластери. Секвенція із трьох ланок, що послідовно спирається на тональні центри E (т. 18), D (т. 19) та Fis (т. 20), створює ефект емоційного піднесення та замилування власною працею, готуючи радісний вихід до святкового дійства.

Композиційна драматургія мініатюри спирається на чітку варіантно-куплетну циклічність із наскрізним розгортанням сонористично-хорових рефренів.

«Програш»-арпеджіато звучить у творі ще двічі, виконуючи роль сонористичного зв'язувального містка між куплетами. У двох наступних проведених палітра ладових барв розширюється через послідовне поєднання тетрахордів міксолідійського A, дорійського e, лідійського D та знову міксолідійського A ладів, утворюючи мажоро-мінорну функційну тріаду.

Заспів також має ще два проведення, які відповідають наступним строфам поезії (*«Ой плахотка-червчаточка...»* та *«Ой дивуйтесь, лицяйтеся...»*). При збереженні загального інтонаційного малюнка композиторка оновлює їхній гармонічний рельєф: у другому заспіві відбуваються ладотональні зрушення – опорним центром стає тон D (у форматі тонічного тризвука D-dur) у поєднанні зі співзвуччями збільшеного септакорду; у третьому програші гармонічна пульсація ускладнюється через динамічну зміну кількох опорних тонів: – D (T_{53}), C (D_9), f (t_{53}).

Структура двох наступних проведень Приспіву загалом зберігає першопочатковий образний і фактурний малюнок. Єдиною відмінністю постає варіативна перестановка ланок секвенцій у горизонталі при збереженні попередніх тонально-функціональних опор.

Завершує композицію Кода-заключення, яка аркоподібно відтворює матеріал Вступу. Зазнає трансформації лише підсумковий опорний тон, що переміщується в h. Остаточне

тональне ствердження відбувається у яскравій мажорній тоніці D-dur із доданою секундою, що залишає відчуття світлого, прозорого й незавершеного поетичного замилування.

Поезія **«Ой маю, маю я оченята» (1859)** – один із найлаконічніших і найглибших зразків пісенно-інтимної лірики Тараса Шевченка пізнього періоду. Вірш був записаний 10 червня 1859 року у «Більшій книжці» під час останньої подорожі Шевченка в Україну, коли він зупинився у Пирятині. У цьому творі крізь призму народнопісенної форми проглядає глибока особиста драма й мотив гіркої самотності поета в останній період його життя.

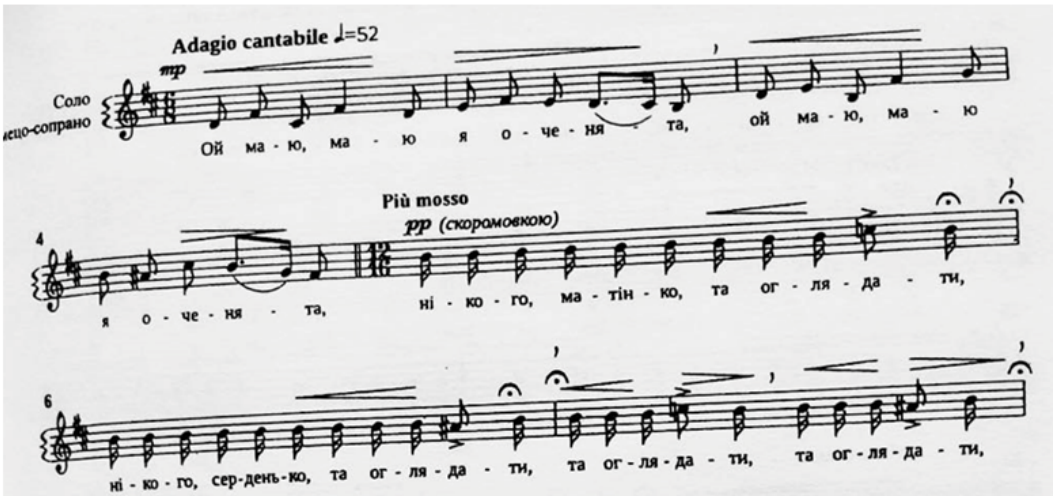
За формою це драматичний монолог-сповідь, побудований на градації трьох строф про повноту розквіту й молодості, які залишаються геть невитребуваними: наявність *«оченят», «рученят»* і *«ноженят»* трагічно дисонує з відсутністю того, з ким можна розділити ніжність *(«оглядати»),* обійми *(«обнімати»)* та радість руху *(«потанцювати»).*

Виразність дівочого образу підкреслює живу силу й готовність дарувати тепло, яка впирається у глухий кут гнітючої самотності. Постійне звернення до *«матінки»* надає творові ритуально-плачевого відтінку голосіння, перетворюючи скаргу на звернення до вищих сил.

За цим народнопісенним плачем виразно постає й болісний автобіографічний підтекст самого 45-річного Кобзаря: написаний у Пирятині під час останньої подорожі в Україну, вірш відображає його власну нездійсненну мрію про родинний затишок.

Друга мініатюра побудована у трикуплетній формі (заспів-приспів) для соло мецо-сопрано. Прозорий, підкреслено камерний формат твору глибинно резонує з інтимною поетичною інтонацією Шевченка: відмова від хорової вертикалі концентрує всю драматургічну напругу на болісному, сповідальному монолозі солістки.

Первинна дівоча надія, поєднана з елегійною тугою, знаходить вираження у кантиленному Заспіві (*«Ой маю, маю я оченята…»*, Adagio cantabile, h-moll). Інтонаційна фабула будується на поступовому визріванні й розгортанні початкової терцієвої поспівки у м'які, трихордно-пентахордні поступеневі хвилі. Метроритмічна пульсація у розмірі 6/8 (т.т. 1–2) із м'якими акцентами визвучає тонічний тризвук h-moll, тоді як наступна фраза (т.т. 3–4) стрімко розширює амплітуду до інтервалу великої нони (h^1 – cis^2). Згасання фрази на домінантній функції у поєднанні з трепетною динамічною палітрою *(mp – pp)* сповнює звучання пронизливим почуттям незахищеності (Приклад 2).



Приклад 2. Леся Дичко. Три мініатюри – Ой маю, маю я оченята, 1–7 т.т.

Раптовий емоційний та фактурний злам відбувається у Приспіві (*Piu mosso, pp, h-moll*), який стає інтонаційним утіленням гіркого усвідомлення власної самоти. На контрасті з елегійною широтою заспіву, приспів спалахує речитативною скоромовкою (*«Нікого, матінко, та обнімати…»*). Гарячкові репетиції шістнадцятими на звуці h^1, що збагачуються альтерованими неакордовими зсувами (c^2 та ais^1) та хроматизованим низхідним глісандуванням, відтворюють ілюзію переривчастого дівочого схлипування. Дріботливий пульс у розмірі 12/16 та гострі секундові хроматизми перетворюють побутову пісенність на експресивний трагічний монолог (див. Приклад 2, т.т. 5–7).

Другий та початок третього куплету розгортаються у варіативній трансформації. У другому куплеті (*«Ой маю, маю і рученята…»*) речитативна скоромовка переміщується на напружений ввідний тон до домінанти h-moll-я -eis^1, акумулюючи почуття тривожного очікування.

Драматургічна вершина композиції припадає на розширення третього заспіву (т.т. 21–23, *«...Та ні з ким, матінко, потанцювати»*). Саме тут мелодична лінія сягає свого екстатичного піку – кульмінаційного вигуку-злету до звуку g^2 на ферматі, в якому акумульовано граничний розпач і невитрачену спрагу любові.

Після цього експресивного спалаху наступає трагічне згасання: на межі чутності (*rit., pp*) речитативна фрагментарність приспіву з її секундовими оспівуваннями поступово розчиняється в тиші, залишаючи після себе простір глибокої, майже відчуженої самоти.

Поезія Кобзаря **«Утоптала стежечку через яр» (1848)** – третя мініатюра циклу та друга за хронологією написання у цій шевченківській тріаді. Вона постала під час участі поета в Аральській описовій експедиції під керівництвом О. Бутакова. Перебуваючи на острові Косарал у суворих кліматичних умовах серед пустельного ландшафту Аральського моря, Кобзар знаходив душевний порятунок у відтворенні світлих, життєствердних побутово-танцювальних образів українського народнопоетичного співу.

Твір постає видовищним і динамічним зразком пісенно-танцювальної лірики. На противагу драматичній самотності та внутрішній ізоляції попередньої мініатюри, тут панує атмосфера свята, гумору, пружної енергії та виразного народно-побутового завзяття. Усі ці настроєві барви визрівають у формі експресивного монологу-самопрезентації молодої дівчини, яка випромінює незалежність, щирість і горду самоповагу (*«Отака я дівчина, така я!»*). Вона самостійно торує свій шлях у світі, сама заробляє працею і розпоряджається скрутним здобутком задля власної втіхи, постаючи яскравим втіленням самобутнього українського жіночого характеру.

Глибоке образно-філософське навантаження вірша розкривається крізь ключову поетичну максиму: *«Заграй мені, дуднику, на дуду, / Нехай свое лишенько забуду»*. Музика, стихія танцю й сміху виступають тут як дієвий народний інстинкт самозбереження – природна здатність долати життєві негаразди та родинне лихо через радість суцільного руху й гри. Для самого Шевченка, який перебував під суворим наглядом заслання, ця поезія слугувала особливою терапією розради, де віра в незнищенний народний оптимізм допомагала долати власне «лишенько».

Ця життєствердна ідея розгортається крізь чітку п'ятистрофну структуру. Розпочинаючись із просторового руху героїні в експозиції (*«Утоптала стежечку... На базар»*), сюжет через зав'язку праці й заробітку (*«Продавала бублики... Вторговала... п'ятака»*) стрімко рухається до кульмінації народно-інструментального гуляння – найняття музики та заклику до танку. Завершує твір виразний фінал-кода, у якому визріває мотив дівочого самоствердження й сміливого виклику до сватання (*«Сватай мене, серденько,*
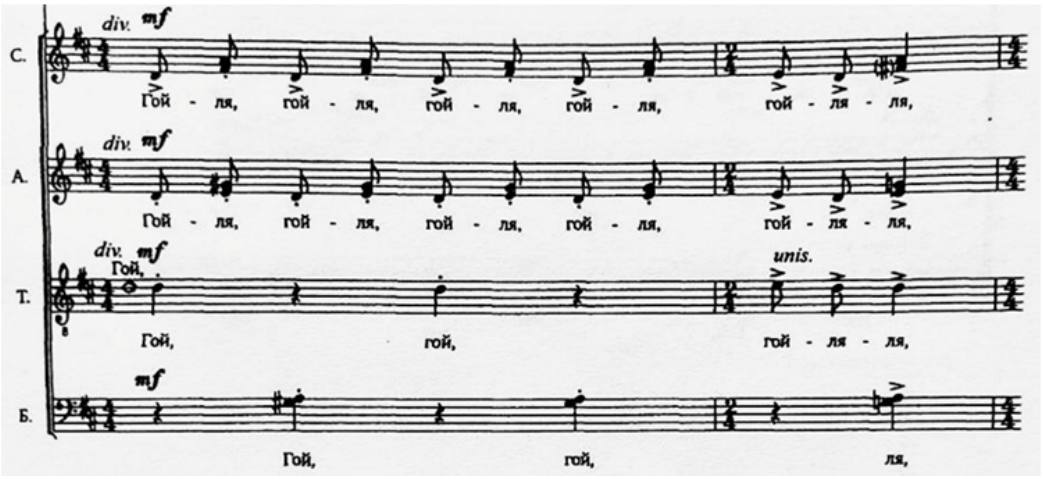
вийду я»). Ритміко-інтонаційна організація вірша цілком підпорядкована його танцювально-ігровій природі: коломийкоподібний хореїчний розмір із короткими дво- й тристопними рядками та анафоричними зверненнями-приспівами (*«серденько»*) надає текстові пружного, вихороподібного пульсу.

У прочитанні Лесі Дичко поезія втілена як пісня-танок для сопрано, флейти (або сопілки) та мішаного хору *a cappella* у складній тричастинній репризній формі (A B A1 з внутрішньою будовою a + a1 + a2 + b + a3).
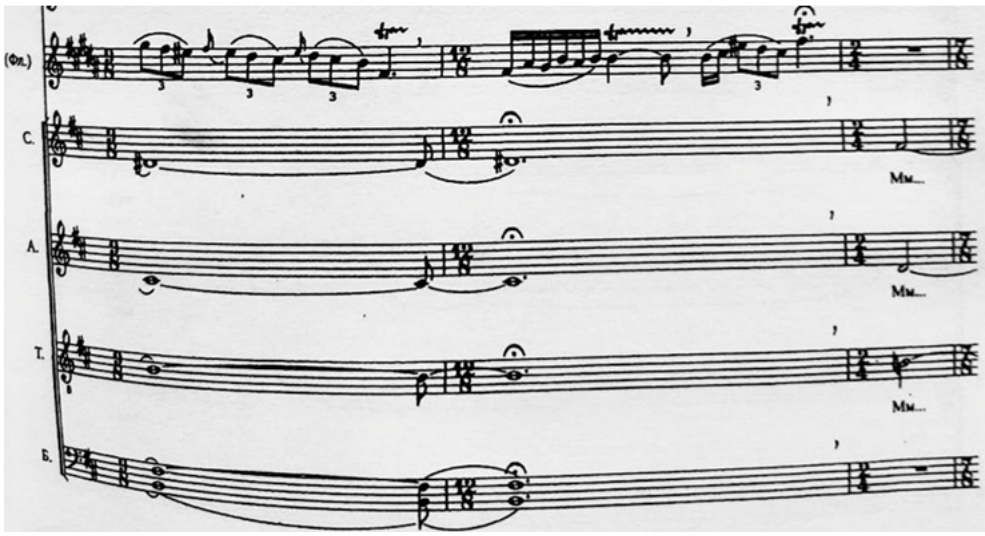
Вступ заснований на остинатному народному заклику *«Гой-ля»* у партіях мішаного хору. Його гармонічною основою є розкладений тонічний тризвук D-dur із доданими тонами e-gis, що свідчить про використання лідійського ладу (d-fis-a + d-e-gis) та демонструє новаторське переосмислення композиторкою фольклорних джерел. Висхідні дихордно-трихордні поспівки у партіях сопрано та альтів утворюють із тенорами й басами вертикальні дисонантні комплекси. Сонористично вони сприймаються як кластери, проте за своєю природою є терцієвими співзвуччями з доданими тонами, що створюють фактурне напруження та емоційне «розгойдування». Додаткового барвистого сяйва музичній тканині надає гра мажоро-мінорних мутацій у каденційних зворотах (т.т. 1–2). Надалі ці вертикальні комплекси виконують функцію сонорного тла – своєрідного фігурованого органного пункту впродовж розділів A та A1 (Приклад 3).

Польотна, енергійна тема Заспіву (*Allegretto*) ґрунтується на кварто-квінтових інтонаціях і періодично-перемінному метрі (закладеному ще у Вступі), що створює відчуття світла, легкості й оптимізму. Стрімкий рух вісімкових тривалостей із затриманням на четвертних у каденціях динамізує танцювальну сферу. Другий куплет (*«Продавала бублики...»*) розгортається як варіантний розвиток першого, де на зміну D-dur приходить Cis-dur із елементами міксолідійського ладу. У третьому куплеті (*«Я два шаги, два шаги...»*) варіантне проведення теми зміщується у сфері A-dur, Cis-dur та gis-moll через раптові тональні зіставлення.

Середній розділ B (*Moderato*) вносить виразний темповий, ладо-фактурний та тембральний контраст. Центральною драматургічною лінією тут стає прозорий діалог соло флейти (чи сопілки) та вокальної партії сопрано на тлі тихого хорового педального



Приклад 3. Леся Дичко. Три мініатюри – Утоптала стежечку через яр, 1–2 т.т.



Приклад 4. Леся Дичко. Три мініатюри – Утоптала стежечку через яр, 20–22 т.т.

супроводу. Рухлива, наспівна партія флейти у тонально-перемінній сфері H-dur – h-moll насичена гнучкими тріолями, вишуканими форшлагами та трелями. Сольна вокальна фраза *«Заграй мені, дуднику, на дуду»* звучить як емоційний заклик, сповнений прихованого суму й очікування. Цей інтонаційний імпульс підхоплюється флейтовою реплікою-відповіддю, відображаючи архетипну єдність людського голосу та інструментального награвання (Приклад 4).

Репризний розділ А1 завершує композицію рішучим ствердженням дівочої волі (*«Отака я дівчина... Сватай мене, серденько…»*). Ця фраза кількаразово варіюється у проведеннях солістки та хору, а на кульмінації виконання повністю переходить до повнозвучного мішаного хору. Повернення до тематизму Вступу й основної тональності D-dur формує стрункe, монументальне обрамлення всієї масштабної композиції.

Висновки. Здійснений комплексний музикознавчий аналіз циклу Лесі Дичко «Три мініатюри» на слова Т. Г. Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю, маю я оченята», «Утоптала стежечку через яр») дав змогу розкрити унікальні риси індивідуального стилю композиторки в царині камерно-хорового та вокально-інструментального письма. Дослідження засвідчило, що в цьому ювілейному опусі мисткиня виявила принципово новий, концептуальний підхід до прочитання шевченківського поетичного слова, поєднавши лаконізм малого жанру із вишуканою драматургією виконавських складів.

Головним композиційним відкриттям опусу є продумана тембрально-виконавська диференціація: від чистого академічного хорового поліфонізму *a cappella* у першій частині через інтимно-сповідальне сольне висловлювання меццо-сопрано у другій і до складного синтезу вокалу, інструментального соло (флейти чи сопілки) та хору у третій. Така внутрішня трансформація виконавських сил створює цілісну драматургічну дугу, що динамічно змінює емоційну оптику слухача – від зосередженого споглядання до драматичного надлому й підсумкового життєствердного народно-танцювального спалаху.

Аналіз ладогармонічної та фактурно-інтонаційної системи мініатюр продемонстрував новаторське переосмислення композиторкою традиційних фольклорних джерел. Леся Дичко майстерно мережить хорову тканину, синтезуючи народнопоетичну поспівковість

із сучасними композиторськими техніками – сонористичними кластерами, арпеджованими вигуками-«гуками», мажоро-мінорною перермінністю, акордами з доданими тонами та елементами народних ладів (лідійського, дорійського, міксолідійського).

Особливою цінністю циклу є глибинна адекватність музичного втілення образно-філософській природі шевченківської поезії. Взаємодія музики й слова постає тут як взаємодоповнюючий синтез, де кожна інтонаційна деталь – від кантилени до речитативної скоромовки та тембрального діалогу з флейтою – підпорядкована розкриттю внутрішнього світу ліричного героя. У результаті «Три мініатюри» постають не просто яскравим зразком новітньої української шевченкіани, а й концентрованим вираженням естетики Лесі Дичко, у якій чутливість до національного фольклорного коду органічно поєднується з новаторською технологією сучасного хорового письма.

Література

1. Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі» у хоровій творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21–22. С. 207–213.
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості : монографія / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.
3. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.
4. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2010. 203 с.
5. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19, кн. 3. С. 128–135.
6. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів). *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 112–116.

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.09.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 04.11.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0