

лити в транскрипції свої індивідуальні риси, що притаманні й однойменному хоровому твору мистця, де композиторка застосовує елементи театралізації, “симфонізує (...) методи розробки тематичного матеріалу, послідовно дотримується принципу наскрізності в розбудові структури і драматургії циклу” [1, с.64]. Це сприяє наближенню звучання двох фортепіано до оркестру. Інструментальна транскрипція призначена для концертних виступів і тому вимагає володіння піаністами досконалою ансамблевою майстерністю, добрим відчуттям кантилени, технічно довершеним відтворенням віртуозної і поліфонічної фактури. “Пори року” для двох фортепіано Л.Дичко є вагомим внеском у сучасну українську фортепіанну ансамблеву музику.

1. Гордійчук М. Леся Дичко / Микола Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – 77 с.
2. Дичко Л. Пори року / Леся Дичко. – Рукопис. – 49 с.
3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / Віктор Клиш. – К. : Наукова думка, 1980. – 314 с.
4. Молчко У. “Драматичний триптих” для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
5. Олійник Я. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХ ст. / Ярослава Олійник. – Житомир : РУТА, 2009. – 87 с.
6. Письменна О. Музична мова кантати Лесі Дичко – “Чотири пори року” / Оксана Письменна // Молодь і ринок. – 2006. – № 4 (19). – С. 146–150.

В статтє освєщаютьсє особєнностє вьпєлнєннє прєвєдєннє дьє двєх фортєпєанє “Врємєнє годє”. В оснєвє аналєзє – музькєльнєй язькє композиторє, фєльклєрнє прєнцєпє музькє и их соврємєннє пєрєинтонєрєвєннє, пєанєстєчєскє и ансємблєвєє трєдностє. Прєвєдєннє прєдлєгєтєсє вєстє в учєбнєй и концєртнєй рєпєртуєр.

Ключєвєє слєвє: фортєпєанєннє искуствє, фєктурє, интерпрєтєцєя.

In the article the features of implementation of work light up for piano of “Time of year”. In basis of analysis is musical language of composer folk-lore principles of music and those modern facilities, piano and band difficulties. It is suggested to enter work to the educational and concerto repertoire.

Key words: piano art, invoice, interpretation.

УДК 781.68:784.5

ББК 85.314

Ольга Ничай

СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВА Й МУЗИКИ В ХОРОВИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО ЯК ВИКОНАВСЬКА ПРОБЛЕМА

Прєпєнованє дослєдженнє прєсвєчєнє аналєзу вєкєнавськєх прєблєм і завдань, пов'язаних із слєвєсно-музькєнєю фєрмєю рєзнєжанровєх хорєвєх творєв Лєсє Дєчкє, щє постєють прєд дєрєжєнтєм-интерпрєтєторєм пєд час їх вєкєнєннєя.

Ключєвєє слєвє: вєкєнавськє прєблємє, вєкєнавськє завданнєя, спєвєдєннє слєвє и музькє, интерпрєтєцєя, дєрєжєнт, жанрє, інтонацєя.

Актуєльнєю прєблємєю в сучєснєму хорєвєму вєкєнавствє є “слєво-музькє”, якє охєплює шєрєкє колє прєктєчнєх і теорєтєчнєх питєннь. І хочє питєннє прє спєвєдєннє слєвє и музькє у вєкєльнє-хорєвєх фєрмєх достєтнє вєвчєнє бєгєтьмє дослєднєкєм, прєтє прєць, якє прємє торкєютьсє обрєнєго аспєктє прєблємє, мєйжє нємєє. Пє-науковєму висвєтлюєтьсє рєд питєннь хорєвєго вєкєнавствє з позєцєй спєвєдєннє слєвє и музькє в статтєх В.Крєснощєковє “Пєєтєчнєй тєкєст у хорєвєму спєвє” [7, с.82–114], А.Бєлогубкє “Спєвєдєннє слєвє і музькє в хорєвєх творєх як вєкєнавськє прєблємє” [1, с.202–219], В.Жєвєвє “Исполнєтєльськєй аналєз хорєвєго прєвєдєннєя” [5, с.115–138].

Вєкєнавськє прєблємє в хорє завждє пов'язєнє з особлєвєстєямь спєвєдєннє в хорєвєх фєрмєх слєвєснєго тє музькєнєго компєнєнтєв. Вєд цєго зєлєжєтє интерпрєтєцєя творє, вєявляютьсє йєго жанровє-стєлєстєчнє тє иньє рєсє. У хорєвєй музьцє чєстє зустрєчєютьсєя

твори, у яких над музикою явно домінує слово, натомість у розвинених поліфонічних формах переважає музика.

На чому ж простежується переважання музичної або поетичної інтерпретації в хорі? Мовно-поетичного наголосу в інтерпретації вимагають твори, у яких поетична форма більше розвинена, ніж музична (наприклад, обробки народних пісень строфічної будови).

Переважання музичного елемента в інтерпретації вимагають твори, у яких музична структура домінує над поетичною, де інтонаційна структура слова строго визначена завдяки її детальній розробці як музична інтонація. Для підкреслення в процесі виконання провідної ролі слова диригенти виділяють важливі в смисловому відношенні склади, слова, іноді застосовують такі прийоми, як *portamento*, *glissando*, не пов'язані з музичним твором, акцентуацією тощо.

Натомість при переважанні музичного начала в інтерпретації на перший план виступають інтонаційні можливості метроритму, гармонії, артикуляції як рівноправні за образною функцією із словесно-мовними засобами.

Але слід зазначити, що ці питання необхідно розглядати у зв'язку з тим, яку формотворчу роль виконують слово та музика в кожному конкретному випадку. Видатний музикант Бруно Вольтер, професор Н.Шпілер [9] наголошують, що характер і цінність музичного твору, а також культура й індивідуальність виконання визначають першорядну роль музики та виразність слова. А хоровий диригент В.Живов говорить, що “завдання виконавця полягає в тому, щоб донести до слухача задум композитора, його ставлення до теми, ідеї, змісту поетичного твору” [5].

Однак ці висловлювання не вичерпують суті тлумачення співвідношення слова й музики.

Виконавські проблеми та виконавські традиції хорових творів Лесі Дичко, інтерпретація в першопрочитанні їх різними диригентами з професійними та навчальними хорами стосовно музики й слова завжди пов'язані з особливостями співвідношення цих компонентів. Тому метою дослідження є аналіз виконавських завдань, що постають перед диригентом-інтерпретатором у різножанрових творах Лесі Дичко у зв'язку із цими особливостями.

Проаналізуємо декілька хорових творів з величезної хорової спадщини Л.Дичко різних творчих періодів і жанрів.

Одним із творів раннього періоду є “Лісові далі” для хору а cappella без слів (за картинами І.Шишкіна). Перша редакція циклу була написана ще на четвертому курсі консерваторії в 1961–1962 роках під впливом подорожей по ряду зарубіжних країн і під впливом безпосереднього сприйняття творів живопису видатних художників.

Емоційність сприйняття картин видатних художників В.Васнецова, І.Левітана, В.Сурикова, І.Шишкіна спонукало композиторку до написання диптиху “Левітаніани” – циклу, що складається з двох сюїт, контрастних за характером музики. До першої “Левітаніани” увійшли “Над вічним спокоєм” і “Весна”; у другій об'єднано “Лісові далі”, “Килим-самоліт”, “Ранок стрілецької страти”. Другу сюїту відкриває невеликий за обсягом твір “Лісові далі”. Музика вражає поетичністю і витонченістю гармоній, умілим відтворенням широкого, сповненого розмаїтими звуками природи простору. Почуття, емоції від побаченого переповнюють вразливу душу автора й вливаються в чудові мелодичні лінії в кожній хоровій партії, у гармонічні сплетіння й акорди, підсилені динамікою.

Л.Дичко в цьому творі не потрібні слова для того, щоб виразити тільки за допомогою засобів музичної виразності то трепетну ніжність, передану хоровим *portamento*, то радісне захоплення в середній частині, коли хор співає на “а”. Усе просто й логічно. Починається твір тонічним остинато сі мінору в партії тенорів і басів протягом семи тактів і так само закінчується на *pp*. На тонічний унісон (сі малої октави) у восьмому такті нашаровуються ніжні акорди, у сопрано й альтів, лідійського *re*-мажору із четвертим високим ступенем знову протягом семи тактів, а далі акорди всього хору набувають красивого, дещо напруженого звучання – звучить велика септіма між сопрано й тенором протягом чотирьох тактів, ніби підкреслює гостроту сприймання побаченого. Простий ритм, перемінний розмір (4/4, 5/4, 3/4, 1/4), гармонічна фактура із скритою поліфонією (імітації між сопрано й тенором, а далі між сопрано й басом) динамізують музичну тканину та логічно приводять до середньої частини твору (його кульмінації), яка виконується схвильовано, натхненно (*Animando*). *Divisi* в партіях, мелодичні злети у високий регістр, динаміка *forte*, гра тембральних імітацій між різними хоровими партіями, спів на “а” передають емоційний стан захоплення від побаченого на картині й, на-

решті, динамічний спад, до піано та піанісімо, зручні текстурні умови в усього хору приводять до своєрідної третьої частини, до репризи перших тактів твору й до спокійного завершення на тонічному унісоні сі мінору в тенора й баса.

У зазначеному творі можна сказати про створення об'єктивних передумов переважання музичної інтерпретації, розкриття змісту й художнього образу пов'язується диригентом з інтонаційною активністю засобів музичної виразності (тут слово зайве), а його інтонаційна структура визначається музичним метро-ритмом, гармонічним колоритом, темпами, динамікою, суто музичним синтаксисом, пунктуацією тощо.

Хоровий твір “Лісові далі” – яскравий приклад переважання музичного елемента, де музична форма (структура) явно превалує над поетичною, де метр і ритм, перемінний розмір виявляють свою інтонаційну суть неодмінно з виявом динамізуючої функції тактової риси, де музика домінує і мелодичні лінії виявляються незалежними від тексту, оскільки передають емоційний стан людини за допомогою відповідних ритмоінтонацій та інших засобів музичної виразності.

У своїй багатогранній творчості Леся Дичко весь час веде активні пошуки в галузі збагачення звукової палітри, використання нових засобів художньої виразності. Показовим щодо цього може бути хоровий диптих “Поява місяця” – “Сонячний струм” на слова японських поетів Охара Токо й Басьо.

Проаналізуємо другу частину диптиха – “Сонячний струм”. Які ж виконавські проблеми постають перед диригентом у цьому творі? Як співвідносяться тут словесний і музичний компоненти? Надзвичайно тонкий поетичний текст, витончена образність першоджерел майстерно втілені в музиці:

“Святість дива п'янить!
На пелюсточки, на молоденьке гілля
Лється сонячний струм!”

Хорова фактура твору вражає вишуканістю голосоведення, надзвичайною барвистістю звучання [2, с.126–128]. За структурою, музичною будовою – це хорова мініатюра, яка переважно виконується а cappella, тому що тільки в кінці твору авторка зазначає, що остання частина може виконуватися з органом і дзвонами.

Початок твору “Сонячний струм” акордово-гімнічний. Увесь твір структурно вибудовано як “мозаїчне яскраве панно”, кожна частинка якого або починається, або завершується чудовими класичними кластерами, розмаїтими метроритмом, темповими змінами (Maestoso, Meno mosso, Andante), регістрово-динамічними умовами, використанням тембральних барв хорових партій. Під час виконання твору кластори не повинні виділятися строкатістю, підкресленням дисонансу, усі голоси в акордах рівноправні. Кожна партія у творі представлена великою кількістю голосів. Це не традиційні *divisi*, а збільшення й утворення всередині кожної тембральної групи (по чотири) індивідуальних голосів, які складають багатоголосу мелодію.

Емоційна піднесеність на словах “святість дива п'янить” і “лється сонячний струм” заставляє і диригента, і хористів знаходити відповідно то м'яке, то тверде урочисто піднесене звучання. Слово й музика у творі абсолютно рівноправні. Тут маємо яскравий приклад взаємопроникнення слова та музики, яке спричинилося до якісно нового осмислення поетичного першоджерела. Із цих позицій інтерпретація твору має виявити інтонаційну суть музичної форми – структури.

Остання фраза у творі звучить яскраво. Починається вона з унісону в альтів на *molto* *molto* *molto* і, як сонячні промінчики, що розсипалися з небес, виразово результативним “розширенням” текстури від центру вгору та вниз послідовним в основі секундово-терцовим накладанням хорових партій створює ефект тріумфу краси, потужного струмування сонячних променів ясного літнього дня. Тут поетичний текст, як рівноправний протягом усього твору компонент, “уступає” дорогу музиці й уся увага диригента та виконавців буде спрямована на красивий домінантовий трізвук у високому регістрі, що звучить на “а” несподівано, після складних класторів, прозоро, світло, а якщо підсилити звучання хору органом і дзвонами – то прозвучить тріумфально.

Як бачимо, з'ясування співвідношення слова й музики в наведених прикладах сприяє створенню різних аспектів інтерпретації. Обираючи план розкриття музично-поетичного змісту

твору, хоровий диригент програмує розподіл емоціональних і смислових функцій слова та музики у формотворчому процесі.

Улюбленим жанром Л.Дичко є хорові кантати. Саме в них приходиться у її творчість і стає визначальною тема фольклору. Це – кантати “Червона калина”, “Чотири пори року”, “Карпатська”. Поетичною основою кантат є народна поезія, а оригінальність творчої роботи Л.Дичко полягає в інтонаційній хоровій інтерпретації давніх текстів.

Кантата “Червона калина” написана в 1968 році на слова народних пісень. Загально-відомо, що в музичному фольклорі поетичний і мелодичний компоненти взаємозумовлені. Авторка відібрала й по-своєму осмислила комплекс музичних засобів, придатних для індивідуалізованої інтерпретації образів та узагальненого втілення провідної ідеї циклу.

Усі п’ять частин кантати об’єднані своєрідним сюжетом, що передає окремі етапи боротьби народу проти загарбників, а червона калина у фольклорі здавна була символом вірності рідній землі, самопожертви заради її свободи.

Перша частина твору написана на слова історичної пісні “Побратався сокіл з сизокрилим орлом”. Головну роль у вислові відіграє соліст (драматичний тенор), а хор та інструментальний супровід поглиблюють сумну розповідь про трагічні події давнього минулого. Це своєрідна думка, у якій віддається перевага діатоніці в ладовому мисленні. Але в драматичних епізодах музика звучить у лідійському ладі (із четвертим підвищеним ступенем), що є характерним для дум. Проте Леся Дичко народної музики не цитує, а до поетичних рядків знаходить сучасну, більш експресивну, власну інтонацію.

Друга частина ніби доповнює першу експресивною лірикою (“Козак од’їжджає, дівчинонька плаче”, “Чи я в лузі не калина була”). Фольклорний наспів позначений внутрішнім контрастом – остинатний заспів і більш широкий, палкий приспів. Одразу ж виникають два образи, дві відмінні емоційні ситуації: небезпечна дорога для козака, що від’їжджає, і благання дівчини не залишати її в невідомості. Весь другий епізод частини – соло мецо-сопрано на слова пісні “Чи я в лузі не калина була” у супроводі хору. Структура епізоду строфічна, мелодичний матеріал тут авторський. Л.Дичко прагне узагальнити “емоційний тонус” певної історичної епохи.

Героїкою і козацькою романтикою позначена третя частина “Червоної калини” – “Пісня про Байду”. Це ніби продовження першої частини кантати, своєрідна смислова “арка”, що об’єднує окремі розділи циклу, прагнення авторки до наскрізного розгортання задуму. Образ Байди окреслюється інтонаціями народних козацьких пісень, пружними речитативами, що підкреслюють мужність героя, його зневага до обіцянок і погроз ворога. Образ турецького царя передано або підступними, або жорстокими репліками, розгубленістю перед силою гордого духу Байди.

У четвертій частині вражає трагізм плачу матері над загиблим у бою з ворогом сином: “Сину мій, дитино моя”. Тут “плач” – це відчай, безнадія, покірність долі. Частина написана для сопрано соло (мати) і жіночого хору. Хор співає без слів. Соло побудоване на інтонаціях плачів і причитань. Л.Дичко використала їх типові інтонації, поспівки, самобутню ритміку, майстерно переосмислено ладові особливості плачів. Характерною рисою цього розділу кантати є повна емоційна злитість слова й музики.

Завершує кантату “Червона калина” “Дума про Нечая” – це урочисто епічний фінал із звучанням дзвонів, що передає почуття гордої нескореності нації.

Героїка й драматизм частини передані різноманітними засобами. Це і стрімка говірка хору (на словах “Утікаймо, Нечая”) передає наростання тривоги перед чимось неминуче трагічним. Це і зміна розміру й метра (9/8, 7/8, 4/4, 2/4, 7/8), щоб уникнути настирної регулярності руху рівних вісімок, у поєднанні з відчайдушними речитативними фразами, які передають мужню натуру народного героя Данила Нечая – сподвижника Богдана Хмельницького. Це і фортепіанний супровід – глибокі й протяжні басові октави, суворо стримане звучання яких сприймається як образ грізної небезпеки.

Речитатив Нечая стає все експресивнішим і переходить у говірку. Слово явно домінує над музикою. Остинатний рух вісімками вливається в партію двох фортепіано, фактура яких набуває акордового, жорсткого звучання. Музика відтворює темп битви. Кульмінація припадає на слова “Не за великий час, то за малу годину покотилась Нечаяєва голівонька в долину”. Хор співає на *ff* і партія басів потужними октавами на фоні тремоло обох фортепіано проголошує

слова пісні про загибель Нечая, про його героїзм, про звитягу, яка перемогла не тільки ворогів, а й саму смерть, і вписала його ім'я в літопис народної пам'яті й слави:

“Ой зйдемося, миле браття, на високу могилу,
Та й посадим, миле браття, червону калину,
Щоб зійшла лицарська слава на всю Україну”.

У кантаті поглиблено й навіть переосмислено поетичний зміст завдяки музичному оформленню. Тут окремі вокальні мелодії тією чи іншою мірою виявляються незалежними від тексту. Особлива роль, звичайно, належить впливові інструментальної музики, зокрема, інструментальним принципам формотворення.

Підбиваючи підсумок, треба відзначити, що тексти народних пісень і дум, використані Л.Дичко в кантаті, такі знайомі українцям, сприймаються по-новому, свіжо й незвично. І слово, і музика рівноцінно співвідносяться між собою, взаємодоповнюють одне одного. Л.Дичко зуміла вловити дух народної мелодії і музики, не цитуючи її буквально, а талановито узагальнюючи її основні засади [6, с.248–254].

Далі розглянемо й проаналізуємо першу частину кантати “Чотири пори року” – “Весна”, у якій Л.Дичко загалом визначила її інтерпретацію як переважно музичну. “Весна” побудована на двох різнохарактерних темах – мотив веселої закличної веснянки “Вийди, вийди, Іванку” як заспів і величавої – “Благослови, мати, весну зустрічати” як приспів. Обидва мотиви подано авторкою в різних варіантних проведеннях. Починають 1 частину жіночі голоси (С, А) в унісон, у тональності E-dur, перемінний розмір і метр 2/4, 3/8. Мелодія рухлива, звучить легко, прозоро шістнадцятками. Наступні 8 тактів звучить триголосся (СІ, СІІ, А). Далі музична тканина ущільнюється, звучить чотириголосий жіночий хор у темпі Vivo.

Приспів “Благослови, мати...” виконується *Andante espressivo* (співають А і Т в інтервал м. 6).

Другий варіант співає жіночий хор (АІ, АІІ), у яких звучить основна мелодія в E-dur, а сопрано виконує підголосок на витриманих нотах в e-moll, у той самий час у ТІ і ТІІ звучить мелодія веснянки в G-dur, а далі першу фразу другого речення другого періоду доручено чоловічому чотириголосному хору знову в тональності E-dur і основна мелодія збагачується новими підголосками в АІІ, а партія тенора низхідними та висхідними мелодичними ходами при рівномірній ритмічній пульсації вісімками, підкресленими акцентами доповнюють основну мелодію.

Наступне проведення приспіву “Благослови, мати...” виконує чоловічий двоголосий хор з розмаїтим ритмічним малюнком і з варіантом видозміненої мелодії, ускладненої хроматизмами в темпі *Andante espressivo*.

Друге речення виконують високі хорові голоси сопрано й тенор у тональності fis-moll.

Третій варіант спочатку знову виконується жіночим чотириголосним хором – сопрано співає основну мелодію в A-dur, а альт – у C-dur (8 тактів), друге речення перші 4 такти співають видозмінену інтонаційно основну мелодію баса в тональності E-dur, а тенори на staccato виконують своєрідний підголосок. Завершує заспів третього варіанта жіночий триголосний хор. Кінець заспіву звучить *meno mosso*, де яскраво тембрально “змагаються” хорові партії, а приспів “Благослови, мати...” звучить велично, урочисто в усього хору в A-dur і закінчується тонікою в паралельному fis-moll з дисонуючим інтервалом кварта в тенора.

Останній, п'ятий, варіант переважно виконується всім хором, ускладнюється тональний план, з'являються кластери, напружена висока текстура, *divisi* в партіях, темп *Adagio maestoso* підкреслює велич приходу жаданої весни, коли люди надіються на добрий засів і урожай – “зрадуйся жито, пшениця”.

Протягом усього наскрізного розвитку першої частини Леся Дичко віддає перевагу музичному началу в інтерпретації і провідна роль належить інструментальній манері виконання. На перший план виступають інтонаційні можливості метроритму, гармонії, акцентуації, артикуляції тощо, а роль слова підсилена тільки в заключному розділі першої частини з інтонаціями A-dur, fis-moll, виступаючи репрезентантами одного музично-поетичного образу “Весни”.

Ольга Бенч говорить так: “У першій частині кантати – “Заклик весни” і “Благослови, мати, весну зустрічати” – композитор, дослівно зберігаючи поетичний народний текст, подає

нам шляхом згущення фактури гетерофонного співу завершений ритуал благословення радості життя і всього суцього на землі” [2, с.127].

Цікавою інтерпретацією кантати “Чотири пори року” відзначився камерний хор ім. Б.Лятошинського під орудою визначного диригента Віктора Іконника, який був першим його виконавцем. Яскраво, легко технічно (при всіх складностях ритмічних, інтонаційних), за словами диригента, “інструментально” прозвучала кантата, а її виконання, інтерпретація залишили незабутній слід у серцях слухачів.

Підсумовуючи розгляд питання про співвідношення слова й музики в хорових творах Л.Дичко, приходимо до висновку, що ця проблема є актуальною для практичного музикознавства, бо для виконавця завжди важливо виявити емоціонально-сміслову навантаженість твору, яке є результатом щораз нової, неповторної форми взаємодії двох компонентів. У процесі інтерпретації твору виконавець, щоб утілити своє тлумачення, як правило, іде на перерозподіл ролі слова й музики щодо розкриття змісту.

Отже, здійснений аналіз деяких творів із величезного доробку різножанрових хорових творів Лесі Дичко є тільки початком такої розвідки й надалі потребує глибокого та ґрунтовного дослідження.

1. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема / Антон Матвійович Білогубка // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1975. – С. 202–219.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів / Ольга Григорівна Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Український світ”, 2002. – 439 с.
3. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ ст. / Ольга Євгенівна Верещагіна, Людмила Павлівна Холодкова. – Тернопіль : Астон, 2010. – 279 с.
4. Гордійчук М. Леся Дичко / Микола Максимович Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – 77 с.
5. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / Владимир Леонидович Живов // Работа с хором. – М. : Профиздат, 1972. – С. 115–138.
6. Кияновська Л. Українська музична культура / Любов Олександрівна Кияновська. – Львів : Тріада плюс, 2009. – С. 248–254.
7. Краснощеков В. Поэтический текст в хоровом пении / В. И. Краснощеков // Работа с хором. – М. : Профиздат, 1972. – С. 82–114.
8. Серганюк Л. Жанрові новації опери “Золотослов” Лесі Дичко / Любов Іванівна Серганюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2009. – Вип. XV–XVI. – С. 61–65.
9. Шпиллер Н. Заметки о формировании вокальной культуры / Н. Шпиллер // Исполнительное искусство зарубежных стран. – М. : Музиздат, 1962. – С. 41–45.

Данное исследование посвящено анализу исполнительских проблем и заданий, связанных со словесно-музыкальной формой разножанровых хоровых произведений Лесы Дычко, которые возникают перед дирижером-интерпретатором в процессе их исполнения.

Ключевые слова: исполнительские проблемы, исполнительские задания, соотношение слова и музыки, интерпретация, дирижер, жанры, интонация.

This research is devoted to analysis of the performance problems and tasks relating to the verbal-and-musical form of multi-genre choral compositions by Lesya Dychko, which are faced with by a chorus conductor in process of the compositions performance.

Key words: performance problems, performance tasks, word and music correlation, interpretation, conductor, genres, intonation.