

СЕМАНТИКА ТИПОВИХ СТРУКТУРНИХ МОДЕЛЕЙ У «ДРАМАТИЧНОМУ ТРИПТИХУ» ЛЕСІ ДИЧКО

Дослідження принципів конструювання цілісності «Драматичного триптиха» Лесі Дичко в ракурсі виявлення різних аспектів жанрово-стильового моделювання у семантиці формотворчих моделей зумовило усвідомлення самотності концепції твору серед інших інструментальних циклів композиторки.

Ключові слова: семантика, драматизм, монолог, цикл, мотив, модель.

Метою розвідки є аналіз фортепіанних композицій – «Веснянки», «Драматичний триптих» і «Три парафрази на теми опери «Золотослов»» – це твори, що представляють оригінальні авторські інтерпретації типових для української музики одночастинних і багаточастинних концепцій. Найбільш «традиційними» закономірно є «Веснянки», а найсуттєвіший вияв жанрової дифузії сонати й циклу п'єс представляє «Драматичний триптих». Наскрізність образно-жанрових модифікацій в межах одночастинних «Веснянок» отримують альтернативу в зіставленні частин за темповим контрастом; співвідношення в «Трьох парафразах» традиційніше, ніж у «Триптиху». «Веснянки» і «Три парафрази» – композиції, в яких виявляються стилістичні закономірності неофольклорних тенденцій, які в процесі жанро-модулюючої взаємодії діють як драматургічні чинники семантичного «другого плану». Натомість у «Драматичному триптиху» на перший план виступають риси неокласичних тенденцій, характеристики яких значною мірою відкореговані посиленням постмодерністських впливів, – але не у властивих цій світоглядній ситуації сенсах гри, іронічності і фрагментаризації дійсності, а в суміщенні різних жанрів і стилів «оповіді».

«Драматичний триптих» для двох фортепіано, споріднений за емоційним тонусом із написаною того ж року (1993) хоровою поемою «Голод–33» на сл. С. Коломійця, належить до поодиноких непрограмних творів у доробку Л. Дичко. Початкова тема «Триптиха», яка отримала в циклі провідну роль, експонується як монолог – одна з основних форм «авторського висловлювання» в інструментальній музиці ХХ століття. В різних модифікаціях вона не тільки присутня у всіх трьох частинах, створюючи архітектонічно важливі зв'язки і поєднуючи досить контрастний тематизм, а й у її різних елементах виявляється як інтонаційно сконцентрована монотематична основа всіх образів циклу. Така рельєфність зумовлена загальною традицією створення виразного тематизму для драматичної спрямованості: «...твір, що тяжіє до драматичного роду, повинен містити рельєфний тематичний матеріал; саме тематизм, а не, скажімо, фактура і тембр, визначає «субстрат» такого твору» [12, с. 42].

Цей інтонаційний «субстрат» чітко виявляє характерні для мислення Л. Дичко ознаки втілення драматичної семантики. Мелодика, утворена з коротких, вузьких в амбітусі мотивів, у експозиційній фазі нагадує екзальтоване ніжне (*dolce*) тужіння-примовляння. У викладеній одноголосо в межах нижнього тетраорду першої і верхнього триорду малої октави темі відчутні особливості жіночого голосу. Її структурні властивості більш ніж виразні: в рамках тритактового періоду кожна поспівка утворена трьома звуками. В більших масштабах – в трифазовості першої частини і тричастинності циклу – ця властивість набуває значення закономірності.

Інтонаційний склад теми також винятково виразний. Відштовхуючись від звуку c^1 і повертаючись до нього у перших двох мотивах, закріплюючи цей інтонаційний центр у наступному триразовому повторенні й навіть долаючи його тяжіння у хроматично-сповзаючому останньому мотиві, композиторка створила наділену неабиякою виразністю й потенційністю до розвитку мелодичну ідею. Семантика драматизму виявляється у співвідношенні й взаємодії утворюючих її мотивів: гостроті зменшеної кватири c^1-fes^1 на межі першого й другого мотивів і c^1-ces^1 на межі третього й четвертого; у висотній остинатності третього й максимальному хроматичному насиченню ($ces^1-b-bes-as$) четвертого, який інтонаційно й композиційно розмикає її структуру, створюючи імпульс для подальшого розвитку.

Продовжуючи інтонаційний розвиток, в наступному реченні композиторка модифікує третій і четвертий. Реалізуються зміни напрочуд поступово: спочатку розширюється другий мотив, захоплюючи початкову тривалість наступного і розширюючи його амбітус кроком на низхідну велику терцію. Третій і четвертий об'єднано в цілісну фразу, якій надано висхідного спрямування.

© Рудик М., 2015.

Відповідно до нього хроматизми отримують «дієзне забарвлення», яке до певної міри просвітлюють колорит. Трете, заключне речення експозиційної фази, яку за типологією класичного структурування можна визначити як однотемний період (aa_1a^I), ще більш активна.

Мотивне дроблення тут максимальне: структурні одиниці утворюють дво-тризвучні сполучення. Ще одна зміна виявляє прогресію внутрішньої активності: терцієва основа початкового мотиву розширена до діапазону зменшеної квати і нею ж обмежена, наступний рух нагадує своєрідне розгойдування, у процесі якого активізується хроматизація. З цими властивостями органічно узгоджується ладо-тональна невизначеність (попри позначення п'яти бемолів при ключі, тобто вказуючи або на ре-бемоль мажор, або на сі-бемоль мінор, мелодія явно спирається на опорні тони до мінору), яка вочевидь покликана підкреслити експресивність вислову. Тому, тема першої частини сприймається як перший етап розвитку, в якому експозиційний виклад триває тільки упродовж першого речення. Ненормативність структури, інтенсивність внутрішнього розвитку й достатньо очевидна напруга інтонаційних контрастів, сприяє необхідному вияву принципової відкритості теми за цілісності емоційно-настроевого вияву. Не підлягає сумніву жанрова основа тематизму в сфері плачів і тужинь, яка відчутна в нетотожному закінченні речень і вільній структурі мотивів за аналогом до змінності співзвучного римування й нестабільності кількості складів в уступах і фразах.

Ці моделі визначають подальший характер послідовних модифікацій тематизму. Першорядною зміною є переведення одноголосого викладу в поліпластову фактуру, в якій виокремлюються два мелодичні голоси й дві усамостійнені за типом викладу супроводжуючі площини, кожна з яких має свою функцію. В партії першого фортепіано упродовж всієї першої частини й значної частини репризи лунає трель (трцц) на звуках e^2 та es^2 , створюючи ефект нав'язливого стану за семантичним принципом *idea fix*. Другий пласт у другого фортепіано неначе ($\eta \cong \eta$) поглиблює й розширює внутрішній «простір» цього тремоло, з одного боку, виявляючи ту ж семантику, а з другого – наближуючись до ролі тла-колориту внаслідок розщеплення його нижнього опорного звуку спочатку на два (велика секунда), а згодом – три (послідовно мала і велика секунди) звуки.

Складним виявляється і взаємовідношення двох мелодичних ліній. Обидві розгортаються за моделлю варіаційно-варіантного розвитку, закладеного у темі. Одиницею структурування є речення, ознаки періоду як організуючої форми не тільки знівельовані, а й стерті. Наскрізність інтонаційних перетворень в цьому формотворчому процесі супроводжується поступовим стисненням проміжку між вступом голосів і зміною їх порядку, відтак створюється своєрідне мереживо контрапунктуючих тематичних ліній:

a_2 /	a /	a_5	a^{II} /	a^{III} /	a^{II2} /
1, /	2 /	2,5	2,5 т.	4 т.	4 т.
5 т.	т.	т.			
a_3	a_{31}		a_6	a_{32}	a_{33}
1+3 т.	3 т.		2,5 т.	3 т.	3 т.

Наведена схема унаочнює характер тематичного розвитку: його тотальність зумовлена поєднанням варіантних і варіаційних перетворень, які відбуваються як послідовно в одній з партій (a^{II} a^{III} a^{II2}), так і за допомогою проведення послідовних трансформацій по чергово у різних партіях (a_2 a_3 a_4 тощо). У формотворенні першого розділу виявляється й такий показовий для стилістики Л. Дичко прийом, як створення варіаційних «ліній» на основі варіаційних і варіантних моделей:

a	a		a_{31} □		
	1 □	a_2	a_{32} □ a_{33}		
a		a^{II}		4 □	5
I □		a^{II1} □ a^{II2}			

Ще одна характерна риса першого розділу – утримання тихої динаміки й мінімальний спектр динамічних градацій. Ця, здавалося б, вторинна властивість виявляється чинником істотної жанрово-модулюючої ознаки, завдяки якій проявляються ознаки пісенної ліро-епічної традиції. Серед них – типологічна стабільність варіативних мелодичних формул (думи), вузький діапазон (кварта-квінта) пісенних фраз із рудиментами глісандування (співанки-хроніки). Окрім цього, деякі риси, – як-от нетотожність масштабів композиційних фаз за змінності метричної основи й варіативністю ритміки як відображення астрофічності, сполучення висхідних мелодичних стрибків з пощаблевим низхідними поспівками, наявність мелодичних моделей, що нагадують кружляння або елементами остинатності, неквапливість інтонаційних модифікацій в лінійному розгортанні мелодичних ліній як вияв оповідності тощо – свідчать про вплив стилістики фольклорних і авторських романтичних балад.

Перша істотна жанрова і семантична трансформація виникає у середньому розділі. Тут, водночас із продовженням послідовного ланцюга варіантно-варіаційних модифікацій першого розділу за збереження характеристик основної лінійної площини і тремлюючого фону, введено нове тематичне утворення. Його контрастність до попереднього матеріалу винятково яскрава: графічна чіткість вертикалей, заміщення нижніх ліній мелодичного легато масивністю акордових портаменто, майже дзеркальна симетричність початкових інтонацій верхнього (акордового) й нижнього (октавно дубльованого) пластів і наступне «зведення» їх ліній до паралельного руху складає враження монтажного поєднання двох конфліктних образів.

У заключному розділі створено суцільну зону динамічного згасання. Визначальними композиційними чинниками стають принципи поступового «розрідження» і спрощення вертикалі, переведення багатоголосся у кожній партії в одноголосий виклад, поєднання акордового тремоло й трелі в трель у обох партіях і, врешті, «зняття» цього фактурного елемента тощо. За таких особливостей фактурного плину й увиразнення лінійно-контрапунктичної діалогічності – надзвичайної прозорості й, доцільно сказати, навіть максимальної графічної «ощадності» мелодичних ліній за збереження формотворчих засад першої частини, – реприза набуває вигляду адинамічної, а загальна форма першої частини – рис концентричності з тією різницею, що відкривав перший етап втілення образної концепції монолог, а завершує – діалог.

Властивості баладної оповідності в кінцевому результаті виявляються найбільш активними в системі семантичних узгоджень жанрових основ першої частини.

Друга частина «Драматичного триптиха» (Lento) – це, на відміну від першої частини з варіантною варіаційністю як другим планом наглядної тричастинної форми, «задекларовані» варіації. Причетність до класичного типу фігуративних варіацій виявляється вже на етапі експонування основного образу: тема, позначена чіткою конструктивно-синтаксичною визначеністю, за простоти й повільного темпу наділена достатньо складним мелодичним рельєфом внаслідок хроматизації та інтонаційною інтенсивністю, що надає класичному квадратному періоду з двох речень риси наскрізного розвитку на основі інтонаційного проростання (тим більше, що тема отримує тональне завершення тільки з початком першої варіації). Дві останні ознаки, як і форма, виявляють типові риси поліфонічної теми. Максимально простим є фактурне вирішення: тема упродовж першого речення викладена як одноголосий унісон в обох партіях, який у другому реченні одномоментно «розширюється» до триоктавного, а супровід взагалі відсутній.

У цій цілком змістовно індивідуалізованій темі присутні зв'язки із тематизмом першої частини, які, цілком в руслі основних стилістичних концепцій творчості Л. Дичко, мають не поверховий, очевидний, а глибинний характер. Відштовхуючись від принципу класичної моноінтонаційності, композиторка «обіграє» саму цю ідею. Внаслідок цього при побіжному погляді формується враження її ілюзорності, оскільки прямі співпадіння в інтонаційних зворотах не простежуються. Проте, звернімо увагу на такі принципи відповідності:

- одноголосся, яке не знищується навіть при вище згаданому «розширенні» унісону;
- «опорна» функція чинників «кружляння» із наступним подоланням його замкнутості за аналогією до інтонаційно-композиційного розімкнення структури теми її заключним, четвертим мотивом;
- варіантність, що у синтезі з мотивним проростанням створює алюзію формотворення за принципом наскрізного проростання, не зважаючи на чіткість двотактового фразування. Це привносить у тему конфлікт статичності й динамічності.

Ще один важливий аспект, закладений у темі варіацій, має концепційне значення для відображення в «іномовленні» первинної інтонаційної ідеї: композиторка проводить початковий двотакт у ракохідно-варіантному викладі (змінено послідовність звуків у окремих мікромотивах),

внаслідок чого вона не сприймається на слух. У такій майже структуралістично-аналітичній «прихованості» не можна не спостерегти один із вагомих чинників постмодерного мислення, який влучно окреслив В. Сильвестров: «Моя музика починається прямо з коди» [10,11]. Таким чином, семантика теми варіацій другої частини «Драматичного триптиха» заснована на принципі, так би мовити, руху до ядра, а осердям «гри» з моноінтонаційністю виявляється структурне мислення із значенням логічно-причинних зв'язків. Відтак семантичні процеси у цій темі доцільно визначити як «обернений тематичний розвиток» (термін запропоновано О. Соколовим [10,с. 123]), а їх застосування розглядати в руслі «тенденції, що виявляється в музиці, яка виявляє нові, неklasичні принципи формотворення. Йдеться про особливу семантику прийому, про насичення чисто конструктивного, здавалося б, моменту символічним, немюзичним смислом, який передбачає активізацію асоціативного мислення у слухача. При цьому найбільш цікаві не зовнішньо-зображальні, а філософсько поглиблені асоціації, що заторкують сутнісні сторони буття» [10,с. 132].

Варіаційний розвиток теми реалізує принцип «modo» на основі майже незмінної інтонаційно теми. Її горизонтальна структура цілком збережена в першій і четвертій, в другій і третій застосовано незначні модифікації, як-от зміна ритмічного оформлення початкової ланки у другій, окремі інтервальні «зміщення» – на в. 2 вверх на початку другої фрази. Найбільш віддалена від інваріанту третя варіація, де застосовано дзеркальний виклад теми. Тому важливим чинником динамічності в самій темі виявляється фактурно-гармонічний. Ускладнення вертикалі в початкових варіаціях трансформує жанрове звучання від асоційованого з лінеарно-монодичним у хорально-акордове, внаслідок чого присутня у викладі лінеарність сприймається вже як дубльований паралелізм. Цей тип викладу, утриманий у третій варіації, ще більш ускладнюється внаслідок вже контрапунктичного характеру взаємодії фактурних площин, де тільки одинично використано початковий паралелізм (36-й т.).

За такої принципової стабільності величезне значення відіграє зміна типів «modo» у вторинних фактурних площинах. У першій варіації в партії другого фортепіано мелодія розгортається на тлі акордового супроводження, в якому значною мірою збережено принцип паралелізму у викладі, хоча діапазон верхнього голосу, ще наближеного до мелодичної партії, значно обмеженіший. Така сконцентрованість компенсована «глибиною вертикалі», що часом сягає трьох октав. Фактура «супроводу» другої варіації, зберігаючи акордову основу в нижній площині, розсвічена арпеджованими пасажками. Їх структура, щоправда, відтворює принцип побудови акордики (тризвуки з дубльованою прямою без терції) і представляє собою її фігуративне «розслоєння». В наступній фазі композиторка повертається до попереднього принципу організації вертикалі, але в уніфікації площин провідну роль надано не тільки гармонічно-фактурному, а й ритмічному чиннику. Його внутрішня напруженість видається максимальною: кожна доля кожного такту вводиться синокоповано, що створює ефект «обірваності» лінії, а в загальний образний розвиток привносить ефект пульсуючої енергії, ледве стримуваної внутрішньої сили. Врешті, в четвертій варіації знову використано фігуративність на ґрунті загальних формул руху – це вихрові хроматичні гами тридцятьдругими тривалостями, які максимально насичують внутрішній «час» кожної долі такту і, водночас, сприяють укрупненню загального звукового масиву.

Такі особливості музичної стилістики з кожною фазою посилюють жанрові асоціації з пасакалією і чаконою – варіаціями на остинатний бас, причому не тільки на рівні характеристичних особливостей теми, а й у принципах розвитку матеріалу – багаторазового повторення остинатної теми супроводжується фігуративним ускладненням і поступовим нарощенням динамічної шкали від піанісімо до фортісімо (у варіанті Л. Дичко – з ефектом терасовидної динаміки, оскільки піднесення на наступний щабель відбувається на початку кожної нової варіації), а цілісність образного змісту самої теми урізноманітнюється різними типами фактурного викладу супроводжуючих партій або ж навіть їх усамостійненою жанровою асоціативністю.

Коротке чотиритактове доповнення, являючи стрімку хвилю динамічного згортання (потактово: *ff* – *f* – *P* – *PP*) і не менш ефектного згущення колориту внаслідок швидкого перенесення акордових звучань у низький регістр, акордовою «дзвоновістю» несподівано створює ремінісценцію з другою темою середнього розділу першої частини, в той час як тремоло – з характерним елементом першої теми.

Тим яскравішим є ритмо-остинатний тематизм початку заключної частини «Драматичного триптиха» (*Presto*), яка створює найбільший контраст в розгортанні образного змісту твору. Викладені на тому ж висотному, але на порядок вищому динамічному (*f*) рівні, цей чітко

організований за принципом пари періодичності (a a^1) акордовий масив фактурно розростається за цим ще принципом (a_1 a^{11} a_2 a^{12} і т.д.), водночас посилюючи свою дисонантність.

Ця агресивно-жорстка хвиля за очевидної простоти сонорного ефекту реєстрово-динамічної прогресії в обох партіях приводить до появи нового утворення – складеної з коротких однотактових фраз, викладеної октавними унісонами мелодизованої теми, яка звучить на тлі висотно-застиглої початкової ритмо-фактурної моделі. Її поспівки-фрази мають очевидний інструментальний характер (і низхідні, і висхідні її елементи ґрунтуються переважно на русі шаблями хроматичного звукоряду, який тільки подекуди урізноманітнюється терцевими «кроками»). Та вся ця звукова маса походить від моделей, закладених в початковій темі «Триптиха» – її заключного хроматично-сповзаючого мотиву, модифікованого шляхом внутрішнього розширення, а також на основі принципу кількарязового повернення до висотних опор, в межах яких розгортається мелодична лінія. Початковий тематичний елемент заснований на інтенсивній трансформації остинатноподібного мотиву-«повторення», що експонувався в третьому такті початкової теми ($\frac{4}{8}$: ξ θ ξ), а в модифікації, продемонстрованій у кульмінаційному фрагменті першої частини, провіщував «агресивну» трансформацію, проявлену в заключній частині. Ця тема містить ще один семантично важливий елемент: це своєрідний аналог ефекту «згасання», створений у її останньому такті на основі кількарязового повторення одного звуку. У наступних трьох фазах першого розділу третьої частини, поглиблюючи й ускладнюючи контрасти й урізноманітнюючи інтонаційний рельєф теми у її варіаційних проведеннях, тотальний агресивно-наступальний характер зберігається. Тому епізод, основу якого складають різноманітно організовані арпеджіо, попри всю його динамічну стрімкість, створює певну сонористичну «паузу» в цьому наскрізному потоці. Наступна, центральна фаза розвитку, на відміну від початкової, розпочинаючись із найвищого рівня, поступово динамічно і фактурно його втрачає. Таке тематичне спрощення в процесі кількісного зменшення вертикального складу акордів сприймається не просто як згасання при втраті діапазону й висотного рівня, а як своєрідне применшення самої природи цього образу. Застосувавши паузи між ритмічними групами, які розривають їх суцільний контур, і ще більше стишуючи динаміку, композиторка врешті досягає ефекту зупинки пульсації (неначе припиняється серцебиття) у вслуханні до звучання останнього звуку на ферматі. Таке вирішення – застосоване у циклі тільки одноразово – свідчить про прагнення особливо підкреслити, увиразнити момент переходу до наступного композиційного розділу третьої частини – Adagio.

Після такої асоціації, стилістика другого епізоду асоціюється з монологічним висловлюванням – тендітно-витонченим (піано, солюючого характеру одноголосся на тлі безтерцевого тризвуку сі мажоро-мінору) і ніжним (*dolce*). У загальному драматургічному плані він породжує ще більш радикальний контраст, ніж перший, оскільки наділений індивідуалізованістю в монологічному способі вираження ставлення до презентованих у триптиху образів художньої дійсності створює «тиху» кульмінаційну зону. Тому відразу активізується увага на деталях музичного тексту з метою осмислення співмірності його змісту із загальним контекстом.

За семантичними властивостями цей фрагмент виявляє ознаки концертної каденції. Проте мисткиня не звертається до прийомів типової блискучої віртуозної гри, які покликані розширити діапазон реєстрово-фактурних і динамічних засобів твору. Навпаки, зосереджуючи основний зміст у досить стислій фразі, що імітує скрипкові флажолети, композиторка базується на фігурації, використаній в другій варіації другої частини і першому епізоді третьої частини. Даний нейтральний тематичний матеріал, зорієнтований на віртуозність, піддано істотній трансформації: актуальний музичний зміст спричинює переструктурування – «відсічення» низхідного пасажу та зумовлене драматургічною логікою (наслідування сольного висловлювання) зменшення діапазону до октави. Досягнута в подвійному стрибку (квінта і кварта або секста і кварта) вершина не втримується; стрімкість висхідного руху компенсується низхідним тетракордовим спадом, пом'якшеним тріольним субмотивом (вже знайомим з тексту першої частини) за типом морденту із подовженням ферматою нижнього звуку. Важливий нюанс створено «грою» мажорної і мінорної терції у суміжних ланках, що посилює змістовну виразність типових тематичних елементів, а також створює додаткові тематичні арки в «Диптиху».

Розгортання музичного матеріалу в Adagio засноване на простому монтажному щепленні фраз і змінах їх висотного розташування. Чинником суцільності є триваюча гармонічна педаль, фактурно розширюється дублюванням у партії другого фортепіано. Ускладнення цього фону відбувається із активізацією гармонічної функційності та ущільненням фактурного руху (дуольні і тріольні «погойдування»), на черговому етапі трансформовані в остинатну гармонічну фігурацію), які

поступово посилюють зміни в основному тематичному пласті. Ці зміни приводять до втрати індивідуалізації мелодичної фрази (діапазон звужується до квінти, втрачається тріольний «мордент»), натомість відбувається поступова і неухильна активізація фігуративного чинника.

Процес ущільнення тематичних елементів в оперуванні піаністичними прийомами зменшує враження структурованості музичного матеріалу, а відтак – посилює імпровізаційність, притаманну каденціям, і приводить до піднесення динамічного рівня. Раптове переривання низхідним глісандо приводить до повернення основного токатного тематизму, який відкриває коду – підсумковий розділ третьої частини. Відбиваючи принцип рондальної композиційної основи третьої частини, він виконує синтезуючу роль внаслідок використання в ньому матеріалу з репризного розділу першої і першого епізоду третьої частини. Збережено в коді і значення чинника фактурно-регістрового наростання з кожним повторенням ритмоформули із тривалим утриманням досягнутого рівня. Ця агресивна прогресія захоплює в своє коло і змінює в попередньому ліричні образи, підпорядковуючи їх токатно-ударним моделям.

Жанрово-стильова зміна дозволяє осмислити загальне спрямування концепції «Драматичного триптиха» в типовому для етичного симфонізму руслі: породжуючи похідні образи й зароджуючи конфліктність на гранях балансування у їх внутрішньому просторі позитивних і негативних сенсів, трансформація початкової лірико-драматичної ідеї відбувається в процесі переживання тривалих «подій».

1. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 315–342.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ / С. Ю. Баранова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». – Выпуск 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.omsk.edu.
4. Коробова А. Ю. О семантике отображаемых жанров в симфониях советских композиторов / А. Ю. Коробова // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: сб. науч. тр. – М., 1985. – С. 4–23.
5. Лотман Ю. М. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах / Ю. М. Лотман // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974. – С. 224–228.
6. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 20–29.
7. Молчко У. «Драматичний триптих» для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
8. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 434–479.
9. Смысловые структуры в музыкальном тексте: Сб. трудов: Вып. 150 / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова, вступит. статья. – М., 1998. – 135 с.
10. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Нижне-Новгородский гос. ун-т, 1994. – 220 с.
11. Степаненко Н. Кольорова семантика в хоровій творчості Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Науковий вісник НМАУ. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 128–136.
12. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. — М. : Музыка, 1984. – 144 с.

Исследование принципов конструирования целостности «Драматического триптиха» Л. Дычко в ракурсе выявления различных аспектов жанрово-стилевого моделирования в семантике формообразующие модели обусловило осознание самобытности концепции произведения среди других инструментальных циклов композитора.

Ключевые слова: семантика, драматизм, монолог, цикл, мотив, модель.

The study design principles of integrity «Drama triptych» Lesya Dychko the perspective of identifying different aspects of genre-style simulation semantics formative models led to the concept of work identity awareness among the composers of instrumental cycles.

Keywords: semantics, drama, monologue, loop motif model.