

**СИНЕСТЕЗИЯ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА СКЛАДОВА
КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ ДИЧКО**

Мета дослідження. Стаття присвячена проблемам "синестезії" як феномену сприйняття та усвідомлення реальності творчої особистістю (та її окремого випадку "синопсії") на прикладі творчості сучасної української композиторки Лесі Дичко. **Методологія.** Дослідження здійснюється завдяки залученню компаративного, аналітичного, індуктивного методів. Даний підхід дає змогу розглянути явище синестезії у контексті світової та національної музичної культури, окреслити "індивідуальне" та "загальне" у семантиці творчості музикантів-синестетів, створити "шаблон" підходу до аналізу творчості композиторів, котрим притаманний кольоровий слух. **Наукова новизна** полягає у відкритті нового пласту, своєрідного підтексту в творчості окремих композиторів (символіка музичних елементів, семантичні коди), що веде до глибокого розуміння і як наслідок – до більш достовірної реалізації композиторського задуму митцем-інтерпретатором. **Висновки.** Феномен синестезії є одним з найбільш дискусійних, але перспективних "предметів дослідження" у культурології та музикознавстві. Синестетичний спосіб сприйняття реальності композиторами стає причиною створення особливих концептуальних творів, в яких поза музичним текстом існує візуальний підтекст. Ідентифікація виконавцем семиотичної системи, закладеної у творі, призводить до пошуку нових підходів до інтерпретації, трансформації виконавських цілей та засобів дії на свідомість слухача.

Ключові слова: синестезія, кольоровий слух, синопсія, синтез, метафора, асоціація, екфразис, гіпертекст.

Пахомова Евгения Геннадьевна, аспирантка кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Синестезия как концептуальная составляющая композиторского мышления Леси Дычко

Цель исследования. Статья посвящена проблемам "синестезии" как феномену восприятия и осознания реальности творческой личностью (и ее частного случая "синопсии") на примере творчества современного украинского композитора Леси Дычко. **Методология.** Исследование осуществляется благодаря привлечению сравнительного, аналитического, индуктивного методов. Данный подход позволяет рассмотреть явление синестезии в контексте мировой и национальной музыкальной культуры, очертить "индивидуальное" и "общее" в семантике творчества музыкантов-синестетов, создать "шаблон" подхода к анализу творчества композиторов, которым присущ цветной слух. **Научная новизна** заключается в открытии нового пласта, своеобразного подтекста в творчестве отдельных композиторов (символика музыкальных элементов, семантические коды), что ведет к глубокому пониманию и как следствие – к более достоверной реализации композиторского замысла художником-интерпретатором. **Выводы.** Феномен синестезии является одним из наиболее дискуссионных, но перспективных "предметов исследования" в культурологии и музыковедении. Синестетический способ восприятия реальности композиторами становится причиной создания особых концептуальных произведений, где за музыкальным текстом существует визуальный подтекст. Идентификация исполнителем семиотической системы, заложенной в произведении, ведет к поиску новых подходов к интерпретации, трансформации исполнительских целей и средств воздействия на сознание слушателя.

Ключевые слова: синестезия, цветной слух, синопсия, синтез, метафора, ассоциация, экфразис, гипертекст.

Pakhomova Eugeniya, graduate student of the department of theory and history of culture of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

"Synesthesia" as a conceptual thinking component of the composer Lesya Dychko.

Purpose of the research. The article is devoted to the problems of "synaesthesia" as a phenomenon of perception and awareness of reality by a creative person (and its special case "synopsia") through the example of the creativity of a modern Ukrainian composer Lesya Dychko. **Methodology.** The research is carried out by attracting comparative, analytical, inductive research methods. This approach allows us to consider the phenomenon of synaesthesia in the context of the world and national musical culture, to outline the "individual" and "common" in the semantics of the creativity of the synesthetic musicians, to create a "template" of the approach to analyzing the creativity of composers who have a "color hearing". The **scientific novelty** of this work lies in the discovery of a new layer, a kind of subtext in the work of individual composers (the symbolism of musical elements, semantic codes), which leads to a deep understanding and, as a consequence, a more reliable implementation of the composer's concept by the interpreter. **Conclusions.** The phenomenon of synaesthesia is one of the most controversial, but promising "subjects of study" in cultural studies and musicology. The synaesthetic way of perception of reality by composers is the reason for the creation of special, conceptual works where behind the musical text there is a visual overtone. The identification by the performer of the semiotic system embedded in the work leads to the search for new approaches to interpretation and transformation of performance goals and means of effect on audience consciousness.

Keywords: synesthesia, color hearing, synopsis, synthesis, metaphor, association, ekphrasis, hypertext.

Актуальність теми дослідження. Більшість дослідників сучасної культури відзначають дедалі зростаючу тенденцію до синтезу полярних явищ мистецтва у ХХ – на початку ХХІ ст. у прагненні створити нові форми, жанрово-стилістичні моделі і навіть засоби виразності. Подібні процеси активно впливають і на композиторську творчість, яка народжує нові міжвидові симбіози. Однак під час всього періоду новітньої історії (особливо в добу романтизму, а пізніше – модерну) можна спостерігати тягіння до створення нових форм синтезу літератури і музики, живопису і театру, музичного звуку і слова, звуку і кольору.

Напрямок "синтез мистецтв" стає особливо актуальним в наш час: ментальність людини "інформаційної ери" спрямована на пошук та отримання особливого контенту, нетривіальних вражень. Синтез мистецьких форм, що діють на різні модальності, сприймаються різними органами чуття, є потужним інструментом впливу на ментальність сучасної людини, що веде до трансформації її свідомості, своєрідного катарсису. В даній статті порушене питання детермінації такого синтезу в сегменті сучасної академічної музики (на прикладі творчості Лесі Дичко). Феномен синестезійного світосприйняття, притаманний даній композиторці, створює особливу семантику в її творах, систему символів та асоціацій. Розуміння виконавцем "підтексту" музичної тканини веде до коректної реалізації ідеї таких "синтетичних" творів, виведення їх інтерпретації з площини "очевидного". Тож в контексті порушеного питання робота з творами художників-синестетів, зразками синтезу має такі етапи: етап дослідження та усвідомлення виконавцем системи символів і кодів та етап втілення і відкриття даної семантичної площини слухачу, що дійсно може докорінно змінити та посилити вплив твору на нього. Деякі аспекти першого етапу розглядаються нами в даній статті, другий етап (етап реалізації та донесення) знаходиться серед перспективних досліджень.

Мета статті – дослідити особливості творчого мислення композитора-синестета на прикладі особистості Лесі Дичко, знайти найбільш загальні, притаманні композитору семантичні архетипи та шляхи їх ідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Психологічні особливості людського сприйняття детермінують спорідненість характеру різних видів мистецтв. І. Гете свого часу дав чудове визначення архітектури як застиглої музики, а Ф. Шлегель, в свою чергу, визначив музику як рухливу архітектуру, а на думку І. Стравінського, відмінності між відчуттями, які "виробляє музика і архітектура, просто не існує" [13, 100]. Яскраві візуально-образні асоціації зустрічаємо у творчості французьких (зокрема, сонет Ш. Бодлера, який розкриває мультисенсорні "відповідності" та "кольоровий" сонет А. Рембо) й російських символістів (в поезіях К. Бальмонта безліч метафор типу "звук литавр переможно-червоний", поет А. Бєлий говорить про об'єднання всіх мистецтв навколо музики). Художник В. Кандинський у творах поєднує тембри та кольори (блакитний асоціювався у нього із звучанням флейти, червоний – труби, синій – віолончелі), він розробляв синтезовані сценічні постановки ("Жовтий звук"). Яскравими прикладами "музично-візуалізованої" художньої реальності можна назвати картини М. Чюрльоніса та П. Клеє.

Численні зразки міжвидової та міжсенсорної взаємодії у творчості митців згодом стали предметом розробки особливої галузі міждисциплінарного знання – "синестезії". Багатьма дослідниками (Б. Галєєв [4, 5], І. Ванєчкіна [2, 3]) синестезія визначена як особливий полісенсорний спосіб сприйняття, при якому взаємодіють рецептори й аналізатори різних органів чуття, наділяючи подразники (предмети, явища, стани, види мистецтв) нетиповими якостями. Отже, у синестета співвідносять різні види відчуттів, формуючи особливий, часто феноменальний тип сприйняття дійсності. Вчені налічують понад 120 відомих випадків синестезії, з них – найчастіше зустрічаються співвідношення "звуку" – "кольору", а найбільш вивченими є полімодальності "візуального"- "музичного". Феномен саме такого сприйняття зустрічається у найбільш відомих синестетів в історії культури (В. Набоков, В. Кандинський, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, О. Мессіан, А. Шенберг, К. Штокгаузен та інші).

Отже, починаючи з кінця ХІХ – початку ХХ століття, особливу увагу у вивченні синестезії дослідники приділяли феномену "синопсії" – "кольорового слуху". Дослідник Т. Рібо одним з перших наводить такі гіпотези походження кольорового слуху: ембріологічну (наслідок "неповної диференціації між почуттями зору і слуху"), фізіологічну ("гіпотеза нервової іррадіації") і психологічну (виникають "асоціації" між кольором і звуком) [9].

В музичній площині однією з форм взаємодії кольору та звуку є "семантика тональностей". У кожного музиканта-синестета в процесі творчого зростання складається своя система емоційно-сміслових та символічних значень відносно кожної тональності.

Найбільш відомими випадками використання можливостей "кольорового слуху" в музичній творчості зафіксовані в літературі про М. Римського-Корсакова і О. Скрябіна. Для творчості Миколи Римського-Корсакова поняття "тональний колорит", "темброві фарби", "музичний малюнок", "пейзажність", "картинність" стають невід'ємними компонентами авторської свідомості, які вбирають в себе елементи позамузичних модусів. Особливу виразність, колористичність його стилю зазначає відомий дослідник творчості композитора С. Тишко [14]. Так само, звертаючись до численних архівних матеріалів, мемуарів і статей композитора, помічаємо синестетичну природу його мислення і мови: "Гармонія – світло і тінь. Мажор і міно́р. Радість і сму́ток. Ясність. Похмурість, сутінки. Оркестровки і тембри взагалі: блиск, сяйво, прозорість, туманність, сяйво, блискавка, місячне світло, захід, схід, матовість, темрява ... Всі тональності, інтервали та акорди, принаймні для мене особисто, зустрічаються виключно в самій природі, в кольорі хмар або ж в разюче прекрасному мерехтінні колірних стовпів і переливах світлових променів північного сяйва. Там є і Сіс справжній, і h, і As, і все, що ви хочете" [16, 216].

У творчості Олександра Скрябіна універсалізм філософсько-естетичних принципів, грандіозність поставленої мети в пошуках всесвітньої гармонії, втілення ідеї месіанства в мистецтві безпосередньо пов'язані з синестезійним сприйняттям композитора. Завдяки особливому виду сприйняття, він намагався вийти за межі традиційного розуміння мистецтва і навіть світобудови. Універсальна концепція, яка простежується у філософській програмі творчості Скрябіна, базується на системі кольорово-тональних аналогій: "Три ясних для мене кольору дали мені три пункти опори" [12, 203].

Безумовно, свої національні прояви в контексті візуально-синестезійних явищ світової музичної практики можна віднайти на сторінках української музичної історії. Початок ХХ століття пробуджує відродження національної культури, в тому числі і музичної. Мистецтвознавець О. Берегова зазначає: "Українська музична культура 1920-х років розвивалася в атмосфері значного стильового і жанрового розшарування, оновлення засобів музичної виразності відповідно до сучасних тенденцій часу" [1, 123]. У той час виділяється фігура українського композитора і педагога Миколи Леонтовича, який звернувся до ідеї синтезу музики і кольору, тлумачив її як естетичну потребу новітнього підходу до навчання і виховання учнів на основі асоціацій між кольорами та інтервальними співвідношеннями тонів.

Міжсенсорні прояви з новою силою розкрилися у 60-80 роки ХХ ст., що стали особливо плідними для сміливих експериментів і новацій у світлі скасування "залізної завіси" і відновлення діалогу з сучасним західноєвропейським мистецтвом. Яскравими представниками цього періоду стали М. Скорик, Л. Колодуб та Ж. Колодуб, Є. Станкович, В. Сільвестров та Л. Дичко – композиторка, у творчості якої простежуються домінуючі тенденції неофольклоризму і синестезії.

Аналізуючи творчу особистість Лесі Василівни та відображення її художніх пошуків, дослідники відзначають комплексний характер, багаторівневість художнього світогляду композитора. Як домінуючий стиль розглядає С. Павлишин універсалізм творчих інтересів, вказуючи на "... так званий об'ємний зір, який синтезує різні аспекти знань: про світобудову, божественно-духовне, історичну правду... Народна художня творчість, міфологія, ритуал, сфера духовної культури (канонічні тексти), яскрава жанровість, лірика, драматизм створюють умови для реалізації комплексної мистецької програми композитора" [6, 5]. У розвідках про хорову музику О. Письменна вказує на просторове бачення Всесвіту, як особливу здатність світосприйняття, яке знаходить яскраве відображення в творах з обрядово-історичною тематикою [8, 20]. А дослідниця творчості М. Степаненко спостерігає гостре відчуття часу в творах композитора не тільки через тематику, а й в комплексному підході створення образів "де, здається, вже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою – все включається в якийсь астральний художній вир і кожен твір нагадує мікрокосмос" [12, 128]. Л. Серганюк, описуючи еволюційний шлях Лесі Дичко, зазначає, що композиторка спочатку опановує інтонаційно-жанрові моделі національного фольклору, а пізніше – семантичні закономірності народно-художні традиції автентичного "середовища", тобто переходить від оперування "мікромодусами" до "макрорівня" (це яскраво відображено в хорових операх "Золотослов", "Різдвяне дійство", "Іспанських" і "Французьких фресках", ораторії "Індія-Лакшмі") [11].

Сама Леся Дичко вказує, що в її уяві архітектура і музика мають однакові структурні і композиційні елементи, тому вона часто бачить музичний твір як проекцію архітектурної будови. Для неї архітектура – це звукова матерія, а музика в вимірі фантазії може придбати контури будь-якого архітектурного ансамблю (подібне спостерігаємо у циклах "Замки Луари", "Дзвони Арагону", частково у хорових операх). Авторка часто наділяє частини композиції твору якостями архітектонічних конструкцій, які виликають просторові асоціації і сприймаються візуально.

Використання живописних і архітектурних описів ("екфразисів") і семантики виразових засобів цих мистецтв, залучає нові якості музичного тексту, а саме: рельєфність, декоративність, графічність, фресковість, мальовничість, об'ємність, тощо.

Підсумовуючи міждисциплінарні дослідження в різних галузях науки та мистецтв, пов'язані з творчістю відомих в історії мистецтва синестетів і екстраполоючи ці знання на творчість Лесі Дичко, ми можемо дійти висновку, що для її творчості характерний глибокий рівень узагальнення та синтезу, де вирішальну роль відіграє явище синестезії. Отже, у творчості Лесі Василівни синестезія представлена як особливий вид індивідуального художнього сприйняття і пізнання, при якому на основі експліцитного (вродженого) дуалізму модальностей (слух-зір, звук-колір) під дією імпліцитного (приданого) художнього досвіду відбувається кристалізація вищого рівня синтезу категорій (звукове-візуальне, музичне-мальовниче).

Індивідуальна система семантики тональностей, в першу чергу, пов'язана з особистісним сприйняттям і філософським світоглядом Дичко, що включають різні рівні розуміння і усвідомлення картини буття, її екуменічними поглядами щодо питань віри і втілення всеосяжного "божественного" початку через різні світові релігії – християнство ("Літургія", "Різдвяне дійство"), індуїзм (ораторія "Індія-Лакшмі"), буддизм і конфуціанство (в циклах на слова китайських та японських поетів), язичництво (в кантатах і опері "Золотослов"). У той же час, на вибір системи тональних вподобань, безперечно, впливає тяжіння до улюбленої образної сфери: поетизація образів природи, оспівування архаїчних вірувань і обрядів, відчуття вселенської гармонії життя, єдності людини і Бога. Подібна тематика сприяє появі особливих тональних структур (використання поліладовості, тяжіння до народних, вузькооб'ємних ладів), гармонічних і сонорних комплексів (кластери, акорди нетерцієвої будови), які знаходять особливе авторське втілення через інтерпретацію принципів синестезії і кольорового мислення в музичному тексті.

Тональність у виразовій системі музичної мови Лесі Дичко отримує новий вимір і значення. Вона стає елементом ієрархії синтезованого мислення, де одним з домінуючих пластів стає "синестезійність" сприйняття. Тому тональний план твору гнучко реагує на вербальні фактори, сценічні ситуації і візуально-просторові ефекти. Часто тональність використовується як один з істотних етапів формування образно-стилістичного навантаження, ідейних планів музичного твору.

У творчості Лесі Дичко тональні барви часто отримують конкретно-образну асоціацію, пов'язану в уяві автора з певною порогом року або часом доби. Леся Василівна зазначає, що в її творчості

склалися типові семантичні комплекси, які можна простежити в межах усієї творчості. Відтак, можемо вказати на наскрізні образи, тематику, драматичні ситуації, які отримують подібне тональне втілення ("гіпертекстуальне" трактування тональності).

Кожен свій задум композиторка сприймає "в кольорі", часто саме кольорові імпульси сприяють народженню музичного втілення художньо-естетичних ідей. Підтвердженням значення синестезійно-семантичного фактора для її творчості стає послідовне втілення і підпорядкування композиції кожного нового задуму певним тональним сферам. Тому варто вважати стійкою стилеутворюючою рисою творчого мислення композиторки семантику образного наповнення тонального плану. У комплексному поєднанні з іншими засобами виразності, кольорове трактування тональності стає одним з найважливіших джерел для формування художньої образності, емоційно-виразною навантаження музичного тексту.

Наведемо Таблицю 1 кольорових асоціацій композиторки (використані з інтерв'ю з Л.Д.) та розглянемо семантичні значення певних тональностей, яким композиторка надає особливого значення.

Таблиця 1

Тональність	Л. Дичко
C-dur/a-moll	Білий
Des-dur	багата на різні відтінки і символізує буяння всього живого
b-moll	коричневий, приглушений
D-dur/ h-moll	синій просторовий колір, витончено-блакитний, символ – вода
E-dur/ cis-moll	яскраво-зелений, травневий
Fis-dur/ dis-moll	гаряче сонце
Ges-dur	синтезуюча тональність, символ – чорнозем, земля, природа, радість
g-moll	коричневий, завуальований, пласка
Fis-dur	багата відтінками, золотиста
As-dur/f-moll	тональність смарагдової свіжості
A-dur/fis-moll	глибоко-синій, зелень, символ – березень
H-dur/gis-moll	оранжево-жовтий
h-moll	туманна
b-moll	найтемніша, сутінкова

Синтез мислення і універсалізм естетики Лесі Дичко об'єднують природні стихії і явища з відчуттями людини. Композитор ніби звертається до архаїчних рівнів підсвідомого, коли людство перебувало в містеріальному континуумі з космічними тілами, відчувало пульс і дихання природи і космосу. Таку синергетичну установку в творчості помітили багато дослідників, звертаючи увагу на актуальність, в контексті творчості Лесі Дичко, образів кругообігу природних явищ, актуалізації просторово-пейзажних рис, зокрема в хорових творах (Л. Серганюк [11]). Так одними з центральних стають образи сонця, світла, ранку, весни, які виникають в таких творах як "Сонячне коло", "Сонце" (ІІ ч. "Енгармонійного"), "Сонячний струм" (ІІ ч. Диптиху на слова японських поетів), "Ранок" (І ч. "Пастелей", Прелюдія з кантати "Здрастуй, новий день"), симфонічні варіації "Веснянки", кантата "Весна", картина за Левітаном "Весна", тощо. Тому не випадково в цих творах використовується характерна символіка образного ряду "природа", "вода", "зелень", що збігається з тонально-семантичними значеннями: A-dur – глибоко синій, h-moll – витончено-блакитний, E-dur – яскраво-зелений, Fis-dur – символ гарячого сонця. Важливого значення набуває Des-dur – тональний центр багатьох творів. За словами Л. Дичко, це її улюблена тональність, яка символізує достаток усього живого, втілює ідею універсалізму, поєднує в собі різні відтінки і фарби. Неодноразово ця тональність ставала кульмінаційним вузлом семантичної лінії розвитку, набирала значення урочистого, славильного звучання (епізоди "дзвонівості" у першому та останньому розділах хорової опери "Різдвяне дійство", святкові кульмінації в ораторії "І нарекоша ..." і так далі). Інші бемольні тональності за кольоровим спектром менш насичені і яскраві, часто втілюють драматичні або трагічні образи. Цікаво, що мінорні тональності в семантичному сенсі близькі до мажорних, проте завжди набирають темнішого відтінку, тьмяного колориту.

Аналізуючи "кольорове бачення" тональностей Лесі Дичко, відзначимо, що воно практично не збігається з тим, яке було у композиторів-синестетів Олександра Скрябіна та Миколи Римського-Корсакова (подібно розглядають лише Римський-Корсаков та Дичко тональність C-dur у білих тонах).

Висновки. У творчості Лесі Дичко ми можемо виділити декілька синестезійних рівнів оперування тональними структурами і їх семантичним навантаженням, які взаємопроникають один в одного й існують в синтезі:

- філософсько-естетичний (узагальнююче трактування тональностей як втілення "божественного" начала, всесвіту, буття і полярних світів – людського та нелюдського);
- символічний ("синій" A-dur як символ неба, блакитний D-dur – втілення "води", жовтий g-moll – "землі");
- емоційно-експресивний ("яскраво-вражаюча" A-dur, "блискуча" H-dur і т.д.);
- драматургічно-композиційний (головна тональність, яка набуває значення лейттональності, часто супроводжує проведення лейтмотивів, цементує загальну композицію, як наприклад лейттональності H-dur в "Золотослові" Дичко).

Використання випробуваної семантичної стратегії створює ефект особливої синестезійної "інтертекстуальності", яка перетворює всю творчість автора в єдиний образно-семантичний простір, наповнений "кольоровими" полями символів ("гіпертекст").

Література

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90 років ХХ сторіччя / О. Берегова. – К.: НМАУ імені П.І. Чайковського, 1999. – 140 с.
2. Ванечкина И. Л. Цветной слух и светомузыка / И. Ванечкина // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. Сб. статей. – Москва: Изд.-во МГУ, 1992. – С. 14-16.
3. Ванечкина И., Галеев Б. Концепция синтеза искусств А. Н. Скрябина / И. Ванечкина, Б. Галеев // Материалы III конференции "Свет и музыка". – Казань : КАИ, 1975. – С.24–30.
4. Галеев Б. М. Цветной слух: природа и функции в искусстве / Б. Галеев // Художник и философия цвета в искусстве (тезисы международной конференции). – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1997. – С. 75–77.
5. Галеев Б. Скрябин и развитие идеи видимой музыки / Б. Галеев // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 77–142.
6. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : Навчальний посібник / Стефанія Павлишин. – Л. : Баку, 2005. – 232 с.
7. Пархоменко Л. Обрис творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 6–12.
8. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко / О. Письменна. – Л. : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2010. – 268 с.
9. Рибо Т. Творческое воображение / Т. Рибо. – СПб. : Эрлих, 1901. – С. 23–39.
10. Сабанеев Л. О звуко-цветовом соответствии / Л. Сабанеев // Музыка. – 1911. – № 9 (29 янв.).
11. Серганюк Л. Жанрові новації опери "Золотослов" Лесі Дичко / Л. Серганюк // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009_15_16/st.
12. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів "У Києві зорі" та "І нарекоша ім'я Київ") / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 128–135.
13. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : МУЗГИЗ, 1963. – 242 с.
14. Тишко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. Тишко. – К. : ЭП Музинформ, 1993. – 117 с.
15. Шуман Р. Характеристика тональностей / Р. Шуман // История эстетики в 5 т. – Москва : Искусство, 1967. Т. 3. – С. 368–369.
16. Ястребцев В. О цветном звукозерцании Н. А. Римского-Корсакова / В. Ястребцев // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 39–40.

References

1. Beregova O. (1999). Postmodernism in Ukrainian chamber music of 80-90 years XXth century. Kyiv: Natsionalna muzyczna akademiya Ukrayini Im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
2. Vanechkina I. L. (1992). Color hearing and color-music. Contemporary Laokoon. Esthetic problems synesthesia. Moskva: Izd.-vo MHU, 14-16 [in Russian].
3. Vanechkina I., Galeev B. (1975) The concept of the synthesis of arts of A.N.Skryabin. The III Scientific conference "Light and music", Kazan: KAI, 24-30 [in Russian].
4. Galeev B. M. (1997). Color hearing: periods i functions in Art. Artist and the philosophy of color in Art. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyiy Ermitazh, 75-77 [in Russian].
5. Galeev B. (1969). Skryabin and the development of the idea visual music. Music and modernity, 6, Moskva.: Muzyika, 77-142. [in Russian].
6. Pavlishin S. (2005). Music of the XXth century. Lviv [in Ukrainian].
7. Parhomenko Lyu. (2002). Shapes of the creative ways of Lesya Dichko. Lesya Dichko: limits of art, 19,3, 6-12 [in Ukrainian].
8. Pismenna O. (2010).Choir music of the composer Lesya Dichko. Lviv: Naukove tovaristvo Im. T. Shevchenka [in Ukrainian].
9. Ribo T. (1901). Creative imagination. Spb. : Erlih,s. 23-39 [in Russian].
10. Sabaneev L. (1911).About corresponding of color and music. Muzyika [in Russian].
11. Serganyuk L. (2009) Genre innovations in the opera "Zolotoslov" of Lesya Dichko. Visnik Prikarpatського universitetu. Mistetstvoznavstvo. Retrieved from: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009_15_16/statti/Serganiuk.pdf [in Ukrainian].
12. Stepanenko N. (2002). The color semantics in the choir compositions of L. Dichko (as examples "U Kievi zori" and "I narekosha Im' ya Kiyiv"). Naukoviy visnik Natsionalnoyi muzichnoyi akademiyi Ukrayini Im. P. I. Chaykovskogo,19,3, 128-135 [in Ukrainian].
13. Stravinskiy I. (1963).The chronic of my life. Leningrad: Myzgiz [in Russian].
14. Tishko S. (1993). The problem of national style in Russian opera. Glinka. Musorgskiy. Rimskiy-Korsakov. Kyiv: Muzinform. [in Ukrainian].
15. Shuman R. (1967)The characteristic of tones.The history of esthetic, 5,3. Moskva: Iskusstvo, 368-369 [in Russian].
16. Yastrebtsev V. (1908). About color contemplation of the sound of N. A. Rimskiy -Korsakov. Russian musical paper. 39, 40 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2017 р.