

УДК 2-549-528.82+398 (045)

ID ORCID 0000-0002-1516-1582

Оксана Олексіївна Цуранова

канд. мистецтвознавства, доцент

Комунальний заклад «Харківська гуманитарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

ID ORCID 0000-0002-8151-4374

Олена Вікторівна Халєєва

Фольклорні витоки духовно-музичної творчості Л. Дичко

(на прикладі «Урочистої Літургії»)

Цуранова О.О., Халєєва О.В. Фольклорні витоки духовно-музичної творчості Л. Дичко (на прикладі «Урочистої Літургії»).

Стаття присвячена духовно-музичній спадщині сучасної української композиторки Л. Дичко. Доведено, що духовно-музична творчість Л. Дичко узагальнила й увібрала в себе ті стилістичні особливості, що притаманні її авторському письму в цілому. Виходячи з аналізу партитури «Урочистої Літургії» як одного з ключових духовно-релігійних творів авторки, констатуємо, що композиторка не припускається радикального оновлення хорового письма й загалом дотримується властивих українській духовній музиці тенденцій. Результати дослідження дозволяють побачити в духовно-релігійній композиторській спадщині мисткині фольклорну першооснову, закладену в самий тип її мислення. Звернення до фольклору є сутнісною ознакою творчого методу композиторки. У висновках сформульовані типові риси індивідуального стилю Л. Дичко, що ґрунтуються на переосмисленні елементів різного культурно-історичного й жанрово-стильового походження відносно актуального контексту сучасності, а також на взаємодії та синтезі народної пісні, культового мелосу й сучасних композиторських технік.

Ключові слова: фольклор, Літургія, духовна музика, традиції, народно-пісенна творчість.

Цуранова О.А., Халеева А.В. Фольклорные истоки духовно-музыкального творчества Л. Дычко (на примере «Торжественной Литургии»).

Статья посвящена духовно-музыкальному наследию современному украинскому композитору Л. Дычко. Доказано, что духовно-музыкальное творчество Л. Дычко обобщило и вобрало в себя те стилистические особенности, присущие ее авторскому письму в целом. Исходя из анализа партитуры «Торжественной Литургии», как одного из ключевых духовно-религиозных произведений автора, доказано, что композитор не прибегает к радикальному обновлению хорового письма и вообще придерживается присущим украинской духовной музыке тенденциям. Результаты исследования позволяют увидеть в духовно-религиозном композиторском наследи художницы фольклорную первооснову, заложенную в сам тип ее мышления. Обращение к фольклору является сущностным признаком творческого метода композитора. В выводах сформулированы типичные черты индивидуального стиля Л. Дычко, основанные на переосмыслении элементов различного культурно-исторического и жанрово-стилевого происхождения относительно актуального контекста современности, а также на взаимодействии и синтезе народной песни, культового мелоса и современных композиторских техник.

Ключевые слова: фольклор, Литургия, духовная музыка, традиции, народно-песенное творчество.

Tsuranova O., Haleeva A. Folklore origins of the spiritual and musical works of L. Dychko (on the example of the “Solemn Liturgy”).

Background. In her work, modern Ukrainian composer L. Dychko synthesizes numerous ideas of various historical epochs and stylistic currents, acting as a preacher of human values. The composer’s appeal to the Liturgy genre as a key canonical service is caused by her desire for personal immersion into musical communication with the Creator.

Objectives. Key issues are considered on the basis of the analysis of the score of “The Solemn Liturgy” by L. Dychko, which demonstrates the composer's vision through the prism of folk origins.

Methods. The musical and stylistic approaches as well as analytical consideration of “The Solemn Liturgy” by L. Dychko were taken as technology research methods.

Results. L. Dychko's multi-vector range of a creative nature comprises immensity in subject and genre content of musical interest, including spiritual and religious themes. Setting to work on “The Solemn Liturgy”, the composer has already had the experience of dealing with the canonical text of the Orthodox Liturgy, resulting in the Liturgy No. 1 and No. 2. In these works the composer demonstrates an individual vision of harmonious sound of spiritual music, based on specific features of the folk-song polyphony.

In accordance with the canonical and everyday rules, “The Solemn Liturgy” is written for a mixed choir a cappella and consists of 22 sections. The artistic peculiarity of the composition gives the right to speak about its potential affiliation with the concert branch of the genre. Such an assertion consists in the arbitrary interpretation of the structure of the canonical text, as well as its linguistic-stylistic arrangement.

The creation of the integrity of the cycle is affected by a number of specific musical and technological techniques. Thus, L. Dychko retreats from the traditional accord-tonal union of the whole, boldly modelling her cycle on the principle of free tonal slip. Refraining from the tonal combination, L. Dychko, nevertheless, builds a solid, architecturally visible musical form, similar to the majestic shape of the temple building.

One of the examples of the formation of musical monolith is the use of colorful reception of the reproduction of the church bell – the unaffected membership of the Orthodox worship. At the beginning (No. 3, “Praise the Lord. O my soul”) and at the end of the Liturgy (No. 21 “Glory to the Father and the Son”), L. Dychko introduces

a rhythmic-intonational formula similar to the bell, the sound of which, resounding forming an invisible arch, which fastens this multi-part work.

“The Solemn Liturgy” author’s appeal to the origins of the folk song and the ancient church singing, as well as their harmonious combination, is traced in the culmination of the liturgical essence of “A Mercy of Peace” (No. 14). The mentioned number has an approximate three-part form, in which the musical material of the outside parts, is based on ascetic-harsh, uniformly octave framed, significant chant, and the middle, glory part, has a contrasting festive character and thematically based on the element of the world-famous “Shchedryk”. The intrusive short, rhythmic-intonation swirling of the song, which sounds in the words “Holy, holy”, symbolically, depicts the sparkly swings of the angel wings. The dynamic conduct of this musical formula in various choral parties, at the pace of Presto, forms a kind of ostinatus basis, against which the prayerful glorification of the Creator sounds.

The harmonic language of the Liturgy has certain features of folk background, as evidenced by the original techniques of modulation, specially singing construction of the vertical that is literally sprouting from a linearly developed horizontal. The above mentioned is fully confirmed by the No. 15 “It is Meet and Right”.

A characteristic feature of the individual identity of the author's vision of the Liturgy is the embodiment of a specific folklore manner of intonation and the transfer of a certain folk-song tradition to a professional musical fabric. So, along with the widely used elements of the song practice in the sound fabric, which is frequently distinguished in academic study (parallel and doubling voices), L. Dychko uses background sound quality inherent in bulk folk singing. The mentioned above is illustrated by densely second chord stratifications, folk-choral glissando, supplemented by folk-song authentication, such as No. 9, “Epistle Reading Alleluia”.

The concluding part of the cycle is No. 22 “Many Happy Years: Mnohaya Lita”, which acquires value of the stylistic quintessence of the composition. So, organically using receptions of ancient church singing and folk Ukrainian songs, transforming them, the composer tries to preserve the archaic of ancient times, which sounds for centuries rather than focuses on the formation of a new sacred image.

Conclusions. Thus, based on the analysis of the score of “The Solemn Liturgy”, we can conclude that the author’s artist style has certain national traits and folklore origins. Ancient church musical material as one of the forms of embodiment of folk singing tradition, in the interpretation of L. Dychko received certain transformations.

L. Dychko uses avant-garde linguistic-stylistic resources among the latest techniques in the formation of the sound canvas. In this perspective, the combination of traditional tonal-harmonic means within the framework of diatonic and chromatic or variant modality, polytonic and polyfunctional techniques, as well as sonorist and phonic-timbral effects are indicative.

While continuing typical for the Modern Art signs of polystylistics, the composer skillfully includes forms of musical reproduction of verbal text, which absorbed a complex of features typical for several stylistic directions, such as: The Baroque Ukrainian concert; the ancient church-singing national fund; folk songs; exclusively individual author style of writing equipped with composing technique of the XX-XXI centuries.

Key words: folklore, Liturgy, sacred music, traditions, folk songwriting.

Постановка проблеми. Сучасне музичне мистецтво залишає за собою функції невидимого камертона, що невтомно відображає культурні зміни, котрі відбуваються в суспільстві. Музична мова українських композиторів – наших сучасників акумулює найбільш типові й характерні стилістичні особливості, що побіжно продиктовані потребами сьогодення. Не є винятком творчість Лесі Дичко (рік народження 1939), а саме її твори духовно-релігійної тематики. У них Л. Дичко синтезує численні ідеї різних історичних епох і стилістичних течій, виступаючи проповідницею загальнолюдських цінностей. Звернення композиторки до жанру Літургії як ключового канонічного богослужіння пояснюється бажанням особистого проникнення до музичного спілкування з Творцем. Актуальність пропонованого дослідження зумовлена необхідністю висвітлення найбільш типових особливостей у формоутворенні стилістичних особливостей згаданих творів. Ключові питання розглядаються на основі

аналізу партитури «Урочистої Літургії» Л. Дичко, що демонструє музичне бачення композиторки крізь призму фольклорних витоків.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Дослідження здійснено згідно з навчальними планами з циклу професійних дисциплін підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за освітньою програмою «Музичне мистецтво».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасних наукових досліджень доводить, що композиторська спадщина Л. Дичко перебуває в колі мистецтвознавчого інтересу, але розглядається більшою мірою в контексті загальної панорами українського музичного мистецтва сьогодення. Такими є роботи Л. Кияновської [2], О. Козаренка [3], Н. Королук [4]. Окремі дослідницькі роботи вчених спрямовані на узагальнення деяких стилістичних особливостей, притаманних хоровому письму Л. Дичко. Серед них розробки Л. Пархоменко [6], О. Письменної [7]. Незначна кількість досліджень присвячена саме духовно-релігійному доробку композиторки. У цьому напрямку здійснено дослідження Н. Александрової [1].

Невирішені частини загальної проблеми. Незважаючи на значний науковий інтерес до проблем сучасного композиторського доробку, до творів, що належать митцям української національної школи, дотепер поза увагою вчених мистецтвознавців лишається чимало суттєвих аспектів, що вимагають детальних досліджень і певних узагальнень. Так зокрема на сьогодні не вирішеними є питання жанрово-стильових особливостей духовних творів Л. Дичко в контексті її композиторської спадщини, визначення фольклорних зв'язків та їх впливу на формування хорових та інструментальних творів мисткині; висвітлення особистого внеску композиторки як представниці нової генерації митців у збереження національної музичної культури.

Метою статті є дослідження фольклорних витоків як базового мовно-стильового аспекту формування духовно-релігійних творів Л. Дичко.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Багатовекторний діапазон творчої натури Л. Дичко вміщує неосяжні за змістом і жанровим наповненням музичні зацікавленості. Творчі інтереси композиторки розповсюджуються на національне й інонаціональне, минуле й сучасне, стародавнє й модерне, але кожен із творів, що народжується у творчій лабораторії мисткині має особисте переосмислення й чіткі авторські риси.

Невипадковим є звернення Лесі Василівни до жанру церковної музики, а саме кульмінаційної її частини – Літургії. В українській музиці кінця минулого століття композиторка стала піонером у цьому напрямі музичної творчості, поєднавши багатовікові напрацювання національних православних піснетворців і сучасну мелодико-гармонічну мову. Написання Літургій (Літургія № 1 для однорідного хору (чоловічого або жіночого) 1989–1990 рр.; Літургія № 2 для мішаного хору 1990 р., «Урочиста Літургія» для мішаного хору 1999 р., остання редакція 2000–2002 рр.) стало логічним вираженням її багаторічного захоплення церковним мистецтвом у широкому розумінні цього поняття.

«Урочиста Літургія» стала тим «музичний продуктом» вищого ґатунку, що увібрав у себе цілий пласт традицій національної релігійної й народно-співочої культури, що стверджувалась у діяльності цілої плеяди музичних діячів XVIII століття: Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Пропагуючи національну фольклорну стилістику, Л. Дичко продовжує також традиції композиторів так званого «галицького Відродження», які спиралися у своїй діяльності на використання фольклорних елементів у богослужбових піснеспівах. Отже, творчість західноукраїнських композиторів початку XIX ст. М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, що знайшла своє продовження на початку XX ст. у діяльності М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та інших, посідає значне місце у формуванні авторської стилістики мисткині.

В основі «Урочистої Літургії» лежить канонічний текст Божественної Літургії святого Іоанна Златоустого у перекладі українською мовою, що вказує на прагнення авторки якомога ширше розкрити національну сутність

репрезентованого музичного матеріалу. «Для Дичко жанр літургії важливий, – упевнена Н. Александрова, – у першу чергу тим, що він передає і зберігає досвід українського культового співу, тісно зв'язаний з національним характером, із самотністю української історії» [1, с. 7].

Беручись за роботу над «Урочистою Літургією», композиторка вже мала досвід спілкування з канонічним текстом православної Літургії, працюючи над попередніми двома циклами Літургій № 1 і № 2. У згаданих творах Л. Дичко оперує композиторським «інструментарієм», наближеним до інтонаційної мови канта як генетичної пам'яті народно-пісенної творчості наших предків. Музична тканина попередніх Літургій насичена традиційними для композиторського письма минулого століття модальністю, кантабільністю хорової фактури, вільним чергуванням різної кількості голосів: унісону, октавних подвоєнь, двоголосся тощо. Але вже в цих перших спробах озвучення Божої Літургії композиторка намагається ускладнити хорову фактуру щільними акордовими нашаруваннями, що складаються з акордів як однорідної (частіше за все терцової), так і неоднорідної інтервальних структур (акорди терцової структури із секундовими нашаруваннями).

Уже з перших спроб звернення до літургійного циклу композиторка продемонструвала індивідуальне бачення ладо-гармонічного звучання духовної музики, що спирається на специфічні особливості народно-пісенного багатоголосся, а саме: характер і засоби моделювання, накреслення самостійних горизонтальних ліній, побудова хорової вертикалі відповідною співочою фактурою.

Відповідно до канонічно-повсякденних норм «Урочиста Літургія» написана для мішаного хору а cappella і складається з 22 номерів. Художня своєрідність твору дає право говорити про його потенційну приналежність більшою мірою до концертної гілки жанру, ніж до крилосного ужитку. Перш за все, це зумовлено довільним трактуванням структури канонічного тексту – улюбленим прийомом сучасних композиторів, що працюють у жанрі духовної музики.

Л. Дичко порушує статутні богослужбові норми на користь драматургії музичного цілого. Наприклад, композиторка шість разів, замість належного одного, повторює «Вірую» (№ 13 «Вірую»), так само й «Отче наш» (№ 16 «Отче наш»), десятки разів наполегливо твердить «Алилуя» після речитативного читання Апостола (№ 9 «Читання Апостола. Алилуя»), кілька разів «Прийдіть, поклонімось» (№ 6 «Прийдіть, поклонімось»); молитовні вигуки диякона в ектеніях (№ 1, 2, 10, 12, 19), що традиційно вимовляються «читком» на одній-двох нотах, виписані в тексті Літургії як окрема мелодично розвинута партія. Подібні «вільності» поводження із канонічним текстом мають бути виправданими тим, що вони відкривають великі можливості для прояву особистісно-творчих експериментів композиторки. Загалом Л. Дичко додержується традиційних для православної церкви норм передачі молитовних текстів.

Створенню цілісності циклу сприяє ряд специфічних музично-технологічних прийомів. Так Л. Дичко відступає від традиційного ладо-тонального об'єднання цілого, сміливо моделюючи свій цикл за принципом вільного тонального ковзання. Відмовляючись від тонального поєднання, композиторка однак вибудовує міцну, архітектурно зриму музичну форму, подібну до величної храмової споруди.

Так на початку і в кінці Літургії Л. Дичко звертається до мовно-кolorистичного прийому відтворення церковного дзвону, який є незмінною приналежністю православного богослужіння. Його звучання вдало обрамлює весь цикл, знаменуючи собою невидимий храмовий купол.

Уперше тема дзвону звучить у так званому другому антифоні, № 3 «Хвали, душе моя, Господа». Згаданий номер написаний у формі великого тричастинного хорового концерту, крайні частини якого мають складну поліфонічну тканину у вигляді п'ятиголосної фуґи. Вписана у двотакт ритмо-інтонаційна формула дзвону на словах «Слава Отцю і Сину» перетворюється в остинатний фон, на тлі якого, немов передаючи естафету, змагаються у співі вокалізованих пасажів партії сопрано й басів. Поспівка «Слави», незмінна за

метро-ритмічною, мелодичною, гармонічною, виконавсько-дикційною (non legato) складовими, звучить у різних групах хору ніби коливання величного дзвону, що «розливається» у діапазоні двох октав.

Другий і останній раз дзвін з'являється у славітному № 21 «Слава Отцю і Сину». На відміну від попереднього, хорово «Слава» й наступні за нею «Господи помилуй» мають лаконічну форму періоду, але за масштабом міцного звучання хору – це справжній гімн любові людини до Бога.

Застосуванням фольклорних та архаїчних церковних прийомів музичного мислення характеризується й побудова № 7 «Святий Боже». Піснеспів має чітку тричастинну репризну форму, крайні частини якої представлені у вигляді народної пісні, що за жанрово-стилістичними ознаками нагадує лірико-епічну думу. Основний матеріал молитвослів'я – мелодизована пісенна лінія solo сопрано, що звучить на фоні ісону¹ tutti хору.

Діапазон наспіву широкий, у межах октави, що нагадує мелодично розвинуті українські пісні, музичний матеріал яких має таке ж грайливе й бурхливе розгортання, наче води Дніпра. Автентичного звучання піснеспіву додає дорійський мінор, у якому звучить перше проведення наспіву. Чотиритакт поспівки на словах «Святий Боже..» після сольного виконання повторюють в унісон відповідно басова й тенорова партії хору, що відтворює народну манеру співу за формулою заспів (соліст) – відповідь (хор).

Середня частина піснеспіву, що будується на словах «Слава Отцю...», сприймається поза межами цілого. Вона представлена суворим, гімнічного складу хоралом, звучання якого акцентує значимість його догматичного змісту. Закінчується піснеспів репривною частиною, яка повертає слухача до надзвичайно проникливої ліричної мелодії, що традиційно для народної пісні має варіанте викладення.

Як приклад звернення авторки «Урочистої Літургії» до витоків народної пісні й стародавнього церковного співу, а також їх гармонійного поєднання слід

¹ Ісон (грец. ίσον, від стар.-грец. – σοσ – рівний, однаковий, подібний, нерухомий).

вказати кульмінаційну за своєю літургійною суттю «Милість миру» (№ 14). Згаданий номер має наближену до тричастинної форму, в якій музичний матеріал крайніх частин ґрунтується на аскетично-суворому, в унісон октав обрاملеному, знаменному розспіві, а середня, славітна частина, має контрастний святковий характер.

Матеріал другої частини піснеспіву тематично базується на поспівці всесвітньо відомої української народної пісні «Щедрик». Нав'язливий коротенький ритмо-інтонаційний оберт пісні, що звучить на словах «Свят, свят», символічно зображає іскрометні помаху ангельських крил. Динамічне проведення цієї музичної формули в різних хорових партіях, у темпі Presto утворює своєрідну остинатну основу, на тлі якої звучить молитовне прославляння Господа Саваофа.

Ладо-гармонічна мова Літургії має певні ознаки фольклорних витоків, на що вказують оригінальні прийоми модуляцій, виключно розспівна побудова вертикалі, що буквально проростає з лінійно розвинутої горизонталі. Сказане повною мірою підтверджує № 15 «Достойно є».

Музичний матеріал «Достойно є» наближає нас до часів, коли у православних церквах лунав монодійний знаменний розспів, близький за своєю будовою до народної пісні. Мелодична поспівка задостойника з перших тактів звучання нагадує процитований у попередньому (№ 14 «Милість миру») «Щедрик», але на цей раз вона має не симетричну структуру, а слугує елементом більш протяжної ритмічно зміненої поспівки, яка викладена у збільшених (восьмі й чверті), начебто потовщених тривалостях у мажорі, що надає їй більш проникливого й світлого характеру звучання.

Отже, ця монотонно повторювальна фольклорно-трихордова поспівка (dis-cis-h) утворює тематичну й емоційно-змістовну основу піснеспіву, що наближає слухача до жанрово-стилістичних особливостей колискової. Поспівка, що має традиційний для колискової спадний й одночасно коливальний контур, імітує погойдування, що має заспокоїти немовля. Подальше розгортання піснеспіву «Достойно є» характеризується поступовим фактурно-динамічним і фонічним

зростанням. Авторка значно розширює звуковий простір первинно-інтонаційної основи задостойника методом фактурних (квартово-квінтових, октавних) дублювань наспіву, використанням паралельних тризвуків, щільно-секундового лінійного руху.

Характерною ознакою індивідуальної своєрідності авторського прочитання Літургії композиторкою є втілення специфічної фольклорної манери інтонування й перенесення певної народно-пісенної традиції на професійну музичну тканину. Так поряд із широко застосованими у звуковій тканині твору елементами пісенної практики, що найчастіше виокремлюється в академічному опрацюванні (паралельний рух голосів, подвоєння, підголосковість), Л. Дичко використовує фонічну якість звучання, котра притаманна для гуртового народного співу. Сказане ілюструють щільно секундові акордові нашарування, фольклорно-хорові гліссандо, що доповнені народно-пісенною автентикою, як наприклад у № 9 «Читання Апостола. Алілуя».

Продовжуючи церковну українську традицію, композиторка завершує свій цикл «Многоліттям», що набуває значення стилістичної квінтесенції твору. Створюючи відчуття радісно-величного піднесення, заключний № 22 «Многая літа» вбирає в себе значну кількість раніше застосовуваних фактурних та інтонаційних моделей.

Отже, органічно використовуючи прийоми стародавнього церковного співу й народної української пісні, трансформуючи їх, композиторка акцентує увагу не тільки і не стільки на формуванні нового сакрального образу, скільки намагається зберегти архаїку давніх часів, що звучить у віках. «Духовність, – пояснює сама Л. Дичко, – це найбагатший скарб людини, її божественного Єства. Чудо народних інтонацій, що тисячоліттями випрацьовував український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина. Дні, коли працювала над Літургіями, були найщасливішими у моєму житті» [5].

Висновки. Таким чином, спираючись на аналіз партитури «Урочистої Літургії», можна зробити висновок, що композиторський стиль мисткині має певні національні ознаки й фольклорні витоки. Стародавній церковний музичний матеріал як одна з форм втілення народно-співочої традиції у трактуванні Л. Дичко одержав певні трансформації.

Увібравши в себе величезний досвід української духовної музики, представленої в тому числі творами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка та інших, авторка «Урочистої Літургії» продемонструвала своє особисте бачення, проникнуте глибоко національними інтонаціями, втіленими в новітні барви гармонії.

Серед новаційних прийомів формоутворення звукового полотна Л. Дичко застосовує авангардні мовностилістичні ресурси. У цьому ракурсі показовим є поєднання традиційних тонально-гармонічних засобів у межах діатоніки, хроматику чи варіантну модальність, політональні й поліфункційні прийоми, а також сонористику й фонічно-тембральні ефекти щодо конструювання хорового моноліту. Композиторка майстерно опрацьовує стародавній архетип церковної монодії, народної пісні, застосовуючи прийоми антифонного, респонсорного, гімнічного співу.

Продовжуючи характерні для сучасного мистецтва ознаки полістилістики, композиторка майстерно залучає форми музичного відтворення вербального тексту, які увібрали в себе комплекс особливостей, характерних для декількох стилістичних напрямів, а саме: барочного українського концерту; стародавнього церковно-співочого вітчизняного фонду; народної пісні; виключно індивідуальний авторський стиль письма, оснащений композиторською технікою ХХ–ХХІ століть.

Перспективи подальших досліджень. Наукового вивчення потребують питання щодо узагальнень, пов'язаних із типізацією стилістичних особливостей музичної мови Л. Дичко, що зазнала впливу українського пісенного фольклору. Слід продовжувати дослідження форм і методів залучення елементів народної

пісні як генетичного коду національної культури у твори сучасних українських композиторів.

Література:

1. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ– початку ХХІ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Н. Александрова. – Одеса, 2008. – 17 с.
2. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. / Л. Кияновська. – Львів : Тріада плюс, Київ : Альтера, 2009. – 356 с.
3. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–149.
4. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. Королюк. – Київ : Муз. Україна, 1994. – 228 с.
5. Кулиняк Н. Дні Лесі Дичко [Електронний ресурс] / Режим доступу : http://www.katedra.org.ua/visnyk/pdf/2004/ss10_2004.pdf
6. Пархоменко Л. Дивосвіт музики Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Культура і життя. – 1994. – № 41. – 5 листопада.
7. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / О. Письменна. Львів, 2004. – 16 с.

References:

1. Aleksandrova N. (2008). Liturhichna muzyka yak zhanrovo-stylovyi fenomen v tvorchosti vitchyznianskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Liturgical music as a genre-style phenomenon in the works of domestic composers of the late XX – early XXI century]. Odessa State Music Academy named after Antonina Nezhdanova. Odessa. (In Ukrainian).
2. Kyianovska L. (2009). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainska muzychna kultura]. Lviv: Triad plus, Kiev : Altera. (In Ukrainian).

3. Kozarenko O. (2001). Sakralna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv [Sacred creativity of Ukrainian composers of the twentieth century in the context of national musical-semiotic processes]. Ukrainian musicology. 30, pp. 138–149. (In Ukrainian).
4. Koroliuk N. (1994). Koryfei ukrainskoi khorovoi kultury XX stolittia [Crises of Ukrainian XX century choral culture]. Muz. Ukraina. (In Ukrainian).
5. Kulinyak N. Days of Lesia Dichko. Available at : http://www.katedra.org.ua/visnyk/pdf/2004/ss10_2004.pdf
6. Parkhomenko L. (1994). Dyvosvit muzyky Lesi Dychko [Dyvosvit music by Lesi Dychko]. Culture and life, 41, 5 November. (In Ukrainian).
7. Pysmenna O. (2004). Muzychna mova khorovykh tvoriv Lesi Dychko [Musical language of choral works Lesia Dichko]. Lviv National Musical Academy named after. MV Lysenko. Lviv. (In Ukrainian).