

УДК 78.27;78.481

СОЛОСПІВ М.В. ЛИСЕНКА «ГЕТЬМАНИ, ГЕТЬМАНИ» З ПОЕМИ «ГАЙДАМАКИ»
Т.Г. ШЕВЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ СОЛОСПІВУ)

Шевченко Руслана Сергіївна – аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
orcid.org/0000-0002-0290-0614
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.32
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Проаналізовано епіко-драматичний солоспів М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» (Свято в Чигирині для баритону) з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Досліджено фортепіанну фактуру, виявлено прийоми та елементи бандурного виконавства і їх творче переосмислення у вокальному творі. Здійснено огляд інструментальних супроводів дум у виконанні кобзарів-сучасників композитора, опрацьованих і записаних Ф. Колесою, М. Лисенком. Розглянуто питання втілення бандурного компоненту у фортепіанній партії солоспіву. Виявлено, що перенесення та вживлення кобзарських прийомів у фортепіанну фактуру збагачує технічно-виражальні засоби, створює яскраву національну природу вокального твору композитора.

Ключові слова: М. Лисенко, солоспіви, Т. Шевченко, «Гайдамаки», фортепіанна фактура, дума.

Постановка проблеми. Розглядаючи зв'язок композитора з українською народною піснею, О. Юзефчик підкреслює, що «народні пісні полонили душу М. Лисенка ще в ранньому дитинстві» [13; 142]. Його фольклористична діяльність не обмежувалася лише записом народних пісень. М.В. Лисенко став одним із перших дослідників мистецтва кобзарів, створив першу науково-фольклористичну працю про бандуру-кобзу [6], визначив музично-стильові ознаки дум і пісень у виконанні О. Вересая [11] та П. Братиці [5]. І. Зінків стверджує, що наукове вивчення кобзи та бандури в українському етномузикознавстві також започаткував М. В. Лисенко як «фундатор української класичної органології» [6; 26]. Захоплення кобзою-бандурою виявилось у переосмисленні її семантики у циклі «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка». Прикладом такого застосування є солоспів «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині для баритону»). За висловом Л. Корній, «інтерпретація поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка стала новою сторінкою в історії української камерно-вокальної музики» [9; 312]. Проте проблема втілення звукообразу бандури у творчості композитора потребує глибшого розгляду в українському музикознавстві.

Останні дослідження та публікації. Питанню втілення ритміки поетичного слова в музиці, вивченню жанрово-стильових ознак романсів М. В. Лисенка з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» присвячені дослідження Л. Архімович та М. Гордійчука [1], М. Білинської [2], Т. Булат [3; 4], Л. Корній [9], Я. Якубця [14]. Аналізується вплив поезики Т. Шевченка на національну музичну мову М. Лисенка у монографії О. Козаренка. «Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову», – підсумовує науковець [7; 13]. Виявлення «бандурних знаків» та класифікація способів їх втілення у фортепіанній фактурі у деяких обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано розглядається у статті Р. Шевченко [12].

Мета статті – виявити особливості використання текстуальних художньо-образних знаків бандури у фортепіанній партії епіко-драматичного солоспіву М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині») з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. Окреслити місце бандурної семантики у становленні національного стилю композитора.

Виклад основного матеріалу. Основоположник української класичної музики М. Лисенко вважається одним із найбільш видатних інтерпретаторів поезії Т. Шевченка [2; 69]. Його цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» охоплює 87 вокальних творів, різних за формою: 56 солоспівів, 19 хорів, 9 вокальних ансамблів та 3 кантати. Солоспіви М. Лисенка – одна з найяскравіших ділянок творчої спадщини композитора, у якій проявилася вся багатогранність мистецької палітри.

Упродовж усього життя М. Лисенко черпав своє натхнення з творчості Т. Шевченка. З 1868 р. композитор працював над Першою серією «Музики до «Кобзаря»; ще навчаючись на першому курсі Лейпцігської консерваторії.

Образ кобзаря-бандуриста, співця долі свого народу, був невід'ємним атрибутом багатьох Шевченкових творів. Поет не раз порівнював себе з кобзарями, чий натхненні думи під звуки бандури будили людську пам'ять, закликаючи до волі, свободи, були чи не єдиними живими свідченнями про славу минувшину. Під клекіт струн розгорталися перед ще молодим Тарасом колосальні картини козаччини, звучали героїчні балади, линули неперевершені своєю красою ліричні пісні. Т. Шевченко

часто використовує слова «дума», «думка», що підкреслює зв'язок із фольклорними джерелами. Перша збірка його поезій отримала назву – «Кобзар» і навіки прописала Т. Шевченка в лицарство провідирів українського народу.

Історично-героїчна поема «Гайдамаки» (1841 р.) – вершина революційного романтизму Т. Шевченка. Цей роман у віршах відображує події народного повстання Коліївщини на чолі з М. Залізником та І. Гонтою. Поет звеличує душевну красу народних месників. Ця поема стала натхненням для творчості сучасника М. Лисенка О. Сластіона, який першим написав ілюстрації до «Гайдамаків» у 1885 р.

Упродовж двадцяти років (1872–1892) М. Лисенко, працюючи над інтерпретацією поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», прагнув створити однойменну оперу [4]. Тому композитор розподілив вокальні номери за персонажами поеми: солоспів-дума «Гетьмани, гетьмани» («Свято в Чигирині для баритону»), «Моліться, братія, моліться» («Свято в Чигирині для басу»), «Ой Дніпре мій, Дніпре» («Спів Яреми для баритону»), серенада «У гаю, гаю вітру немає» («Спів Яреми для баритону»), «Гомоніла Україна» для тенора. Ці солоспіви ввійшли до Другої, Четвертої та П'ятої серії «Музики до «Кобзаря». Л. Корній також вважає, що «М. Лисенко збагачував романси рисами оперного мистецтва і деякі з них сприймаються як арії, аріозо, вокально-інструментальні сцени з яскравою національною специфікою» [9; 299].

Одночасно епіко-драматичні солоспіви композитора, написані на слова Т. Шевченка з поеми «Гайдамаки», можна трактувати як специфічне перетворення таких народнопісенних жанрів як дума чи історична пісня. Т. Булат підкреслює: «Формуючи свою оригінальну мелодику, Лисенко майстерно користується стилістично-виразними компонентами, характерними для народних кобзарських творів» [4; 142]. У цих солоспівах спостерігається не лише комплекс виразових засобів, характерних для інтонаційного, ладового, ритмічного чи формотворчого аспектів, але і тембрально-сонористичного фактору. Він пов'язаний, насамперед, із принципами виконавства на бандурі чи кобзі – інструментах, що супроводжували спів кобзарів, звукописуючи картини чи то бою, чи героїчних учинків, чи важких поразок, неволі. В солоспівах даного типу інтенсивно присутній бандурно-кобзарський елемент.

Досліджуючи українську національну мову О. Козаренко визначає роль М. Лисенка як творця «першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи» [7; 11] підкреслюючи, що «зімкнення в його мовній свідомості кількох мовно-стильових блоків – селянського і міського фольклору; західноєвропейського та російського музичного професіоналізму; давньоукраїнської артифіційної музики – із своєю нормативністю, «кодом спілкування» із слухачем. Як наслідок – засаднича *багато основність* Лисенкового комунікату, що забезпечила його «зрозумілість» у загальнонаціональному масштабі і вивела на рівень мовного канону» [7; 12]. Використовуючи конкретну інтонаційну модель, характерну для кобзарського виконавства сучасників Лисенка, у вокальних творах із циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» композитор тлумачить її як знаки системи, пов'язані з кодом «Україна». Митець не лише захоплювався грою на бандурі, але й започаткував «наукове дослідження українського епічного інструментарію, зокрема, кобзи й бандури в українському етномузикознавстві» [6; 26]. Бандура (кобза) як знаково-видовий інструмент української автентичної традиції в тій чи іншій мірі впливає на творчість Лисенка, збагачуючи її барвами української національності, часто виконує семантичну роль символу. Водночас бандурні знаки, що виявляються у фортепіанній фактурі солоспівів композитора не сприймаються як «чужорідне тіло», а визначаються як складова його національного стилю. Композитор об'єднує та зіставляє два різнопланові фактурні пласти (фортепіано та бандури), що стають фонетичною сукупністю звуково-образних асоціацій.

Найбільш характерно виражене творче перевтілення особливостей бандурного виконавства у фортепіанній партії героїко-драматичного солоспіву – думи «Гетьмани, гетьмани». Цей твір виявляє ознаки арії-роздуму. Закличні початкові фрази романсу невдовзі ляжуть в основу знаменитої оркестрової інтродукції до опери «Тарас Бульба». «Позначений напругою звучання, образною виразністю, солоспів сприймається як узагальнення значимої ідеї. Розвинена інструментальна інтродукція (Inmodod'unrecitativo), фактура якої містить елементи кобзарських переґрї типово думних мелодико-речитативних зворотів, спрямовує увагу слухачів на певні історичні асоціації. Створюється враження, що персонажем від імені якого ведеться звертання, є кобзар, котрий за фольклорною і літературною традицією вважається носієм соціальних ідей, свідком багатьох життєвих подій», – зазначає Т. Булат [3; 12]. Серед «бандурних знаків» лише у вступі цього солоспіву-думи виділяються:

а) розлога арпеджіована хвиля в 5 октав: від фа контроктави до фа другої октави, що окреслює фа-мінорну тоніку, однак VI підвищений ступінь – дорійський лад, надає цьому вступному арпеджію суворого, героїко-драматичного відтінку (т. 1);

б) невелика мелодична речитація (т. 2–3) на форте з початковим «чіпним» форшлагом на кварту (до-фа) майже буквально наближається до типу кобзарської «заплачки» з яскравими ознаками

інструментального викладу. Початковий широкий форшлаг (на ч. 4 догори), тріольні стакатні (щипкові) інтонації з використанням різного типу мордентів, що дають нерегульовану дрібноритмічну фігурацію та ковзні спадні ходи (мікро-глісандо) вказують на творче переосмислення М. Лисенком елементів гри на струнно-щипкових інструментах;

в) «дрібний перебір струнами» (*термін наш*) (чотири секстолі викладені тридцять другими тривалостями з поступенним опусканням першого звуку в діапазоні квінти – від «до» до «фа») є однозначною імітацією кобзарських прийомів (т. 4).

Порівняємо з елементами «перебору струн» у думках: «Про Удову» кобзаря Петра Древиченка (запис О. Сластіона, 1910 р.) [8; 484] та «Про сестру і брата» кобзаря С. Пасюги (запис О. Сластіона, 1910 р.) [8; 466]. Слід зазначити, що композитор двічі повторює цю інструментальну «тираду», модифікуючи речитацію (б) в напрямку героїко-драматичного звучання. Початковий одноголосний мотив викладається октавами – теж яскравий бандурний прийом. М. Лисенко використовує не квартовий, а октавний форшлаг. Ця фраза проростає з другого мотиву речитації (т. 3), і в октавному викладі має ознаки драматичного монологу. Повторює композитор і мотив із «перебором струн», закінчуючи його ферматним затриманням основного звуку у фортепіанній партії, що імітує дзвін.

В останній фазі інструментального вступу солоспіву (тт. 9-12) з'являється нова виразна тема, для якої притаманні принципи бандурно-кобзарського звуковидобування: обігрування головного тону, висхідні та низхідні тирати (переважно по три ноти), низхідні глісандо (від тетраорду до октави). У партії кобзи-бандури думи «Про Олексія Поповича» у транскрибуванні Ф. Колесси – запис Лесі Українки та К. Квітки від Г. Гончаренка 1908 р. [8; 435–449] вони теж присутні.

У структурі солоспіву митець немов прагне відтворити сцену виконання кобзарем думи, оскільки, розгортаючи наскрізну драматургічну композицію, митець, як прийнято в автентичних думках, відмежовує кожен уступ-строфу короткими інструментальними переграми. Аналізуючи виконавство О. Вересая М. Лисенко зазначає: «за допомогою бандури співак підтримує свій спів, пригравуючи мелодію на струнах, для відпочинку голосу, а також для більш характерного відокремлення одного музичного періоду від іншого. Він у проміжках вставляє невеличку музичну фразу, після якої знову починає співати» [11; 16]. Перша перегра охоплює 5 тактів (23–27 тт.) і є своєрідною постлюдією-«зітханням» після слів «Заплакали б тяжко, бо ви б не пізнали козацької слави убогих руйн». Тут композитор використовує поліфонізовану фактуру, що ймовірно творить збірний образ кількох кобзарів або й усієї України, що вмивається сльозами.

У першому розділі солоспіву «Гетьмани, гетьмани» (12–27 т.) *Maestoso*. *Grave* виразними елементами бандурного походження є ведення мелодії у фортепіанному супроводі паралельними інтервалами з акомпонуючим басом. Таким прийомом послуговувалися кобзарі при виконанні інструментальних танків або пісень із супроводом кобзи (наприклад, «Пісня про смерть козака», записана 1909 р. О. Сластьоном від С. Пасюги [8; 518-520]). М. Лисенко використовував у фортепіанному супроводі на словах «козацької слави» у партії правої руки паралельні сексти, що не дублюють вокальну партію. Але в даному випадку не відслідковуємо точно чи буквально перенесення кобзарських прийомів на фортепіано, радше, їх творче переосмислення та вживлення у фортепіанну фактуру з метою збагачення та урізноманітнення технічно-виражальних засобів для створення відповідних художніх образів, насамперед – яскравої національної природи.

Наступний розділ *Con moto* – центральний у драматургії солоспіву «Гетьмани, гетьмани». У фортепіанній партії бандурний компонент виявляється вибором певної моделі фактурного шаблону супроводу оповіді кобзаря, репрезентований в даному фрагменті фоновим ходом щипкових тріолей. Композитор обирає остінатний, пульсуючий акордовий рух, який все більше набирає фактурної насиченості за допомогою ускладнення акордів. У 32 такті М. Лисенко використовує агогічну дуоль, що виконує роль цезури. У наступній фразі на словах «а ясновельможний на воронім коні», у фортепіанній партії імітується тупіт коня за допомогою «репетицій». У кобзарському виконавстві постійно використовувався аналогічний прийом. Він виконував звукообразальну роль, є виявом емоційного напруження та тривоги. Зокрема, Г. Гончаренко послуговується ним у думі «Про Олексія Поповича» [8; 442-445] у бандурному супроводі після слів «запорожець»; «розбиває»; «погубляти»; «Чорному морю». Композитор використовує повторення одного звуку як і у вищезгаданій думі, проте він оформлює цю «репетицію» у вигляді ритмоформули: восьма та дві шістнадцяті тривалості. Виразна декламаційно-патетична промова соліста здійснюється до «вершин слави» – зблиску всеперемагаючої гетьманської булави. Доходячи до *ff* – точки високої динамічної напруги, М. Лисенко використовує у вокальній та фортепіанній партіях модифіковані інтонами зі знаменитого козацького маршу-гімну «Наливайте, браття, кришталеві чаші», а саме низхідного мотиву «щоб шаблі не брали, щоб кулі минали». Двотактова фортепіанна перегра продовжує нагнітати напругу,

однак низхідний рух акордами з октавними подвоєннями та підкресленням-акцентуацією окремих мотивів приводить рух музичної думки до нижніх регістрів малої та контр-октави, щоб зринуть з новою силою в наступній тираді.

«Море закипить і розлилося степами, ярами; лихо мліє перед ними... А за козаками...» (т. 38–53) – цей текст композитор розкриває з апофеотичною могутністю, добираючи бетховенську ремарку *con fuoco*, використовуючи у фортепіанній партії пульсуючу акордову фактуру, однак дещо аугментуючи в метроритмічному плані. Зміна розміру з 4/4 на 6/8 переводить тріольний режим руху в часткову дуальну пульсацію, оскільки композитор використовує все більш розширену пунктуацію розспіваних складів, що приводить до найвищої кульмінаційної зони солоспіву. М. Лисенко, використовуючи ефект акцентуації та висхідним маркованим рухом октав у лівій руці фортепіанної партії, підкреслює цю вершину. Так загальний хронотоп руху зміщується з пульсуючого ритму, викладеному тріолями (по 9 ударів у такті) на рух половинними, четвртними і цілими тривалостями. Характерною є гра міноро-мажору та цікавий перебіг гармонічного ряду у 38–53 тактах при головній тональності цього фрагменту *As-dur-As-Es-As-F-Des-f-Ges-b-As-Des-C-f*. Поступово стихається динаміка, а окремі фрази роздуму «та що й казати?», «минулося...» – звучать як пряма мова від автора, чи від кобзаря-виконавця.

Кода солоспіву *Adagio* (54–61 т.) з ремаркою автора –*sostenuto a piacere* на слова «а те, що минуло, не згадуйте пани-брати!» виконує роль фінальної частини традиційної думи – «славословіє». Однак, композитор по-іншому трактує закінчення солоспіву і по-новаторськи змінив уставлені норми будови думи. М. Лисенко переводить русло розвитку в глибоко інтимну сферу трагічного резюме. У фортепіанному супроводі на словах: «не згадуйте пани-брати!» митець обирає елементи ведення теми за допомогою викладу паралельними секстами з акомпонуємим басом, яке характерне для бандурного виконавства. І врешті остання, заключна перегра являє яскравий звукообразальний епізод. Остінатна фігура, викладена тріоллю штрихом *staccato* у партії лівої руки, передає враження віддаленого тупоту коней, щонад губиться у даліні, завмираючи на *rrr*. Ця інструментальна постлюдія завершує епічно-драматичний монолог-думу. Елементи звукообразальності були присутні у думках кобзарів. М. Лисенко записав від О. Сластїона думу «Невольницький плач. Буря на Чорному морі» у 1903 р. у Миргороді [5, 134–139]. У «приграві до співу» (термін композитора) кобзар використовує мелодичну фігурацію, яка повторює хвилеподібний рух по тризвуку секстолями, а композитор застосовує інший тип фігурацій викладений тріоллю. Уживання особливостей кобзарського виконання та живлення бандурного звукообразу стає основою драматургії твору.

Висновки. Отже, досліджуючи фортепіанну фактуру епіко-драматичного солоспіву «Гетьмани, Гетьмани» М. Лисенка з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка виявляємо творче переосмислення особливостей кобзарського виконавства. Вивчаючи записи дум у виконанні бандуристів-кобзарів – сучасників Лисенка: С. Пасюги, Г. Гончаренка, П. Древченка, які «схопили на фонограф» Л. та К. Квітки, О. Сластїон у транскрибуванні Ф. Колесси [8], а також думи, записані М. Лисенком від О. Вересая [11], О. Сластїона [5], виявляємо основоположну фундаментальну роль бандурного компоненту. Він є свого роду ідейно-драматургічним імпульсом твору композитора. Творче переосмислення прийомів гри на бандурі-кобзі, вживлення їх у фортепіанну фактуру можна вважати повнокровною імітацією кобзарського стилю виконання. Синтез бандурних виконавських прийомів і їх зрощення з фортепіанною фактурою вплинув на становлення національного фортепіанного стилюкомпозитора.

Список использованной литературы

1. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. Київ : Муз. Україна, 1992. 256 с.
2. Білинська М. Грає кобзар, виспіває. Київ : Муз. Україна, 1981. 129 с.
3. Булат Т. Из золотих ниток фольклору. М. Лисенко. *Солоспіви*. Т. I. Вступна стаття. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 7–15.
4. Булат Т. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
5. Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи у п'яти т. Думи раннього козацького періоду*. т. I. Київ : Нац. акад. наук України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2009. С. 33–118.
6. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2013. 448 с.
7. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 13.00.03 «Музичне мистецтво» Київ, 2001. 23 с.
8. Колеса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Муз. Україна, 1969. 598 с.
9. Корній Л. Історія української музики. Ч. III. XIX ст. Підруч. Київ-Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2001. 378 с.
10. Лисенко М. Вокальні твори на вірші Т.Г. Шевченка. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 100–106.
11. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Муз. Україна, 1978. 95 с.

12. Шевченко Р. Утілення бандурного компоненту в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М.В. Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наук. зб. Вип. 24. Рівне : РДГУ, 2017. С. 48–53.

13. Юзефчик О. М. В. Лисенко і українська народна пісня / До 160 р. від дня народження М.В. Лисенка. Зб. наук. пр. Київ : Нац. акад. наук України, 2004. 148 с.

14. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : Монографія. Львів : ДВЦНТШ 2003. 264 с.

References

1. Arkhemovich L., Gordiychuk M. Lysenko: Life and Work Kyiv : Musical Ukraine, 1992. 256 p.
2. Bilinskaya M. Playing a kobzar, singing. Kyiv : Musical Ukraine, 1981. 129 p.
3. Bulat T. From the Golden Threadsof Folklore *M. Lysenko. Soloists. T. I. Introductoryarticle*. Kyiv : Music Ukraine, 1991. P. 7–15.
4. Bulat T. Ukrainian Romance. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 320 p.
5. Gritsa S. Dumas in the synthesis of words, music and performances. Ukrainian folk dumas in five volumes. Duma of the early Cossack period. T. I. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M T. Rylsky, 2009 P. 33–118.
6. Zinkiv I. Banduraas a HistoricalPhenomenon: Monograph. Kyiv : IMFEim. M T. Rylsky, 2013. 448 p.
7. Kozarenko O. Ukrainian National Music Language: Genesis and Contemporary Development Trends. – The dissertation for the degree of doctor of art studies: specialty. 73.00.03 «Musical art». Kyiv, 2001. 23 p.
8. Kolessa F. Melodiesof Ukrainianfolk dumas Kyiv : MusicalUkraine, 1969. 598 p.
9. Korniy L. History of Ukrainian music. Part three XIX century. Kyiv New York : Publishing House M.P. Kots, 2001 378 p.
10. Lysenko M. Vocal works on poems by T. Shevchenko. Kyiv : Musical Ukraine, 1991 p. 100–106.
11. Lysenko M. Characteristics of the musical features of the Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Veresay. Kyiv : Musical Ukraine, 1978. – 95 p.
12. Shevchenko R. Theimplication ofbandura`s componentin processingof Ukrainian` sfolksongsforvoicewith piano M.V. Lysenko. *Ukrainian culture: thepast, modern, waysofd evelopment. Scientificjournals*. Issue 24 Rivne : RMU, 2017 P. 48–53.
13. Yuzefchik O. M. V. Lysenko and Ukrainian folk song. Up to 160 years from the birth of M.V. Lysenko Collection of scientific works. Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, 2004. P. 142–148.
14. Yakubyak Y. Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevich: Monograph. Lviv : VVTSNTSh, 2003. 264 p.

РОМАНС М.В. ЛЫСЕНКА «ГЕТМАНЫ, ГЕТМАНЫ» ИЗ ПОЭМЫ «ГАЙДАМАКИ» Т.Г. ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ КОБЗАРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ Соло)

Шевченко Руслана Сергеевна – аспирантка,
Национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Проанализированы эпико-драматический романс М.В. Лысенка «Гетманы, Гетманы» (Праздник в Чигирини для баритона) из поэмы «Гайдамаки» Т.Г. Шевченка. Исследовано фортепианную фактуру, обнаружено приемы и элементы бандурного исполнительства и их творческое переосмысление в вокальном произведении. Осуществлен обзор инструментальных сопровождений дум в исполнении кобзарей-современников композитора, обработанных и записанных Ф. Колессой, М.В. Лысенка. Рассмотрены вопросы реализации бандурного компонента в фортепианной партии соло. Перенесения и вживление кобзарских приемов в фортепианную фактуру обогащает технически выразительные средства и создает яркую национальную природу вокального произведения композитора.

Ключевые слова: М.В. Лысенко, романсы, Т.Г. Шевченко, «Гайдамаки», фортепианная фактура, дума.

ROMANCE OF M.V. LISENKO «HETMEN, HETMEN» FROM POEM «HAYDAMAKS» T.G. SHEVCHENKO IN CONTEXT OF FEATURES OF COBZARIAN IMPLEMENTATION (ON THE EXAMPLE OF THE PIANO PARTY OF THE ROMANCE)

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

In the article it has been analyzed the epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko. The piano texture was investigated, techniques and elements of bandura performance were discovered and their creative rethinking in vocal work as well. The review of the instrumental accompaniments of the dumas in the performance of the composers' contemporary kobzars, processed and recorded by F. Kolessa, M.V. Lysenko and the questions of the embodiment of the bandura component in the piano party of the romance were considered. It was discovered that the transfer and implantation of kobzar techniques to the piano texture enriches the technical and expressive means and creates a vivid national nature of the vocal composition of the composer.

Key words: M.V. Lysenko, T.G. Shevchenko, romance, «Haidamaks», piano texture, дума.

UDC.78.481;78.27

**ROMANCE OF M. V. LISENKO «HETMEN, HETMEN» FROM POEM «HAYDAMAKS»
T.G. SHEVCHENKO IN CONTEXT OF FEATURES OF COBZARIAN IMPLEMENTATION
(ON THE EXAMPLE OF THE PIANO PARTY OF THE ROMANCE)**

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The aim is to find the peculiarities of the use of textural artistic-figurative signs of bandura on the piano of the party of the epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko; to outline the place of bandura semantics in the formation of the national style of the composer.

Methods of research. In the article the analysis of epic-dramatic romance of M. Lysenko «Hetmen, Hetmen» («The Feast in Chygyryn») from the poem «Haydamaks» by T. Shevchenko for the voice and piano of M. Lysenko was conducted in order to identify the bandura component in the piano part.

Results. The writings of dumas are researched in the performance of bandirists-kobzars – contemporaries of Lysenko: Stepan Pasuga, Gnat Honcharenko, Petr Drevchenko, in the transcription of Filaret Kolessa. The dumas recorded by M.V. Lysenko from Ostap Veresaya, Opanas Slastionwere also studied. The fundamental role of the bandura component is revealed. He is an ideological and dramatic impulse composer's work. Creative rethinking of the receptions of the Bandura-Kobza game and using them in a piano texture is considered a full-fledged imitation of the kobzar style of execution. The synthesis of bandura receptions and their organic combination with a piano texture greatly influenced the formation of the national piano style of the composer.

Novelty. Detection of audible and timbre characters of bandura and methods of transferring technical techniques of bandura playing to piano texture. In the article the author has identified ways of embodiment of bandura component.

Practical significance. The practical significance is the possibility to use the materials of the study in the training courses «Ukrainian music», «History of piano performance», in the classes of concert mastership, in the performance of music by M.V. Lysenko, as well as for the bandura translations of these vocal works.

Key words: M.V. Lysenko, T.G. Shevchenko, romance, «Gaidamaks», piano texture, duma.

Надійшла до редакції 3.10.2018 р.

УДК [2-535:783/784.071.1](7+71)=161.2)

**ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ
В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Зваричук Жанна Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

orcid.org/0000-0002-4957-6487
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.33

credoif@ukr.net

Українська богослужбова культура завжди була важливою складовою національної музичної культури. Цілісну картину українського музичного мистецтва не можна вважати повноцінною без великого творчого пласта надбань композиторів діаспори. У статті розглядається духовна мистецька діяльність композиторів Західної діаспори Мирона Федоріва, Ігоря Соневицького та Романа Гурка, значення їх творчості для національного та світового хорового мистецтва.

Ключові слова: богослужбова творчість, хор, композитор, діаспора.

Постановка проблеми. Богослужбова музика в останні два десятиліття стає одним із важливих об'єктів мистецтвознавчих і культурологічних досліджень українських вчених як важлива складова національної культури, зокрема музичної як на теренах нашої держави, так і далеко за її межами.

Вивчення творчості М. Федоріва, І. Соневицького, Р. Гурка, котрі працювали в жанрах духовної музики на території Північної Америки, дозволить, спираючись на вітчизняні художні і естетичні традиції, прослідкувати розвиток богослужбового хорового мистецтва крізь призму становлення української національної музичної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки чимало музикознавців звертаються до вивчення проблеми української культури західної діаспори, розвитку жанрів православної богослужбової музики загалом та їх інтерпритації у творчості українських композиторів зокрема. Проблеми національної культури та музичної освіти в еміграції опрацьовують О. Мартиненко [2], Н. Мерфі [3], Л. Обух [5]. Питання функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої пол. ХХ ст. висвітлено у дослідженні Т. Прокопович [7]. Комплексне