

УДК 786.2.087.4

ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ АСПЕКТИ ПАРТІЇ ФОРТЕПІАНО У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ

В. КИРЕЙКА НА ВІРШІ Т. ШЕВЧЕНКА, ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА І. ФРАНКА

Цейко Наталія Олександрівна – концертмейстер,

Східноєвропейський національний університет

імені Лесі Українки, м. Луцьк

orcid.org/0000-0001-8322-9465

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.204

natatseyko@gmail.com

Розглянуто метро-ритмічні, артикуляційні, штрихові та інші художньо-виразові аспекти партії фортепіано у камерно-вокальних творах Віталія Кирейка на слова Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка. Визначено жанрові різновиди аналізованих композицій та їхній вплив на характер і виразові можливості фортепіанної партії цих творів. Охарактеризовано специфічні властивості індивідуального камерно-вокального стилю В. Кирейка, і те, які він проявляється в сфері фортепіанної партії його романсів. Окреслено рівень вимог, якими повинен оволодіти концертмейстер у процесі виконання камерно-вокальних творів Віталія Кирейка.

Ключові слова: вокальні твори Віталія Кирейка, діяльність концертмейстера, художньо-виразові аспекти партії фортепіано.

Постановка проблеми. Вокальні твори В. Кирейка – перлина української камерно-вокальної творчості. Вони включають композиції, написані на класичні тексти української та зарубіжної літератури: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, Т. Мура, Й. Гете, Г. Гейне, Я. Купали, та твори сучасних українських і зарубіжних авторів: Я. Колоса П. Перебийноса, Б. Олійника, М. Луківа, В. Антонюк, К. Дяченка, Н. Поклад, А. Кошіль, О. Матушек, В. Борисової, О. Підсухи, Л. Красицької, В. Олефіренка, Я. Чорногуза, З. Ружин, М. Губко, І. Лобовик, А. Мачадо та ін.

Важливе значення у вокальних творах Віталія Кирейка має партія фортепіано. За словами В. Антонюк, її характерною рисою є «підголосковість фортепіанного супроводу – це й тип інтонування, і композиторський прийом, і драматургічна функція, що загалом формує у співаків особливий комплекс інтуїтивно-сугестивного інтонування, властивого володарям техніки давньоукраїнського поліфонічно-підголоскового співу» [1; 7]. Проте це явище є майже недослідженим. Разом із тим, усвідомлення художньо-виразових аспектів партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка є важливим для розуміння стилю композитора, осягнення виконавської специфіки його творів та інших українських композиторів другої половини ХХ ст.

Останні дослідження. Окремі аспекти камерно-вокального стилю В. Кирейка окреслено у передмові В. Антонюк до збірки романсів композитора [1], загальні засади виконавства розглянуто у дослідженнях Т. Веркіної [2], теоретико-культурологічні аспекти камерного виконавства – у дослідженні І. Польської [7], виконавська специфіка концертмейстерської роботи – у працях Т. Молчанової [4-5], Л. Повзун [6], творчість В. Кирейка – у роботах К. Майбурової [3] та І. Шестеренко [8].

Мета статті – проаналізувати художньо-виразові аспекти партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка і роль цих засобів виразності у роботі піаніста-концертмейстера над створенням художнього образу.

Виклад матеріалу дослідження. Робота піаніста-концертмейстера передбачає як вивчення текстових особливостей фортепіанної партії виконуваних творів, її артикуляційно-штрихових моментів, так і специфіки психологічного контакту між вокалістом і концертмейстером, особливостей власне творення ансамблю. Як зазначає Т. Молчанова: «Сольне виконання та гра з солістом – психологічно відмінні стани, що різняться не лише спрямованістю уваги у момент виконання, а й мірою артистичної відповідальності. Під час виконання фортепіанної партії у творі для спільного виконання музичні та рухові дії не встигають стати стабільними – вони залишаються гнучкими та легко керованими у залежності від вимог соліста, диригента, конкретної виконавської ситуації» [5].

Вокаліст і концертмейстер повинні координувати ритмічні параметри виконання, його динамічний баланс, відповідність фразування та артикуляційно-штрихових моментів. Тому початку власне репетиційної роботи передують докладне вивчення музичного тексту, всіх його технічних складнощів, опрацювання суто виконавських моментів, осмислення партії фортепіано як невід'ємної частини тексту твору, пошук меж її виразового потенціалу, особливостей співвідношення з вокальною партією. Готуючись до репетиційної роботи з вокалістом, концертмейстер повинен докладно вивчити свою партію в аспекті жанрово-інтонаційних, тембро-фактурних, метро-ритмічних та артикуляційних особливостей, а також з'ясувати, яким чином ці особливості можуть проявити себе в процесі виконавської практики, як в рамках репетиційної роботи, так і під час концертного виступу. Розглянемо у цьому відношенні партію

фортепіано у камерно-вокальних творах В. Кирейка на тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка.

У солоспіві «Пророк» (1986 р.) важливу роль відіграє фортепіанний вступ, в якому вже звучать ораторські, декламаційні інтонації, що передвіщають тип інтонування, притаманний вокальній партії цього твору. Виразність виконання цього вступу зумовлена глибокою атакою звуку, педальним і пальцево-кистевим лігуванням мелодії, викладеної паралельними октавами, адже ці нюанси покликані забезпечити скорботно-філософський характер художнього образу, формування якого розпочинається у вступі.

Фортепіанна партія «Пророка» містить характерні ознаки підголоскової фактури, вплетеної у канву фортепіанного викладу. Це можна спостерігати вже на початку твору, де епічні фрази вокаліста супроводжуються хорального складу співзвуччями, всередину яких поступово проникають горизонтальні підголоски – спочатку скупі, а потім – все більш активні елементи мелодизації фортепіанної фактури, що звучать як другий і третій голоси полімелодичної горизонталі музичного тексту.

Поєднання елементів гамоподібної і акордової техніки використано у фортепіанній постлюдії «Пророка», яка виконує роль міцної крапки у драматургії твору. Крім того, роль фортепіано є дуже важливою на стиках елементів цієї форми, яку можна віднести до поемного типу. Побудований як оперний монолог, цей твір потребує гнучкої в інтонаційному та фактурному відношенні партії фортепіано, яка за допомогою використання багатьох фактурних комплексів, плавних переходів від одного до іншого, змогла би забезпечити поступовий розвиток художнього образу твору у всій багатогранності його емоційно-змістових елементів. Так, із появою в тексті Т. Шевченка мотиву широкого Дніпра, з яким порівнюється течія слів пророка, у фортепіанній партії застосовано тріольну пульсацію в середині чотиришарової поліфонізованої за допомогою верхніх і нижніх підголосків фактури. Таке виступає, певною мірою, і засобом ілюстративності цього музичного тексту, але і засобом психологізації художнього образу (і в тому, і в іншому випадку – ключову роль відіграє поява відчутної, тому що її не було раніше, безперервної, інтенсивної, напруженої ритмічної пульсації).

У процесі наростання драматизму художнього образу («Огнем невидимим пекли замерзлі душі») партія фортепіано наповнюється драматичними гамоподібними та патетичними октавними пасажами, використовується рух паралельними терціями, елементи поліритмії. Інтонаційно споріднена з вокальною партією фортепіанна партія то доповнює слова соліста, то уводить значущі, але «несказані ним прямо» смислові конотації, то є контрастною динамічно і артикуляційно, але в будь-якому випадку виконує дуже важливу роль у створенні цілісного, переконливого художнього образу.

Необхідно звернути увагу ще на один фактурний елемент фортепіанної партії солоспіву, функція якого створити образ суворого покарання тих, що прогнали пророка і побили його камінням. У цьому випадку важливу роль відіграє принцип мелодико-ритмічного остінато («І праведно Господь великий...») як засобу повторності з метою утримування одного й того ж образно-емоційного стану, засобу посилення напруги.

Проаналізувавши особливості фортепіанної партії солоспіву «Пророк», необхідно відзначити, що для створення яскравого і повноцінного в художньому відношенні образу цього твору концертмейстер повинен володіти цілим рядом навичок. По-перше – це вміння гнучко переключатися між різними типами фортепіанної фактури – акордової, фігураційної, октавної, гамоподібної, з вкрапленнями віртуозних пасажів та густо насиченої підголосками та мовними зворотами. По-друге, важливим є вміння вести фортепіанну партію як цілком рівноправну поряд із вокальною, вона має бути немов другим голосом, що ні на мить не переходить цілком на другий план, а є уважним співрозмовником у ставленні до вокалу, є чутливим партнером, а відповідно і мусить розраховувати своє вміння вести бесіду на тривалу дистанцію. По-третє, задля яскравості, драматичній контрастності фортепіанної партії, її належної художньо-виразової ролі, концертмейстер повинен досконало володіти усім арсеналом артикуляційних прийомів – legato і non-legato, accelerando і ritardando, усією палітрою динамічних штрихів і вмінням плавних переходів між *f* і *p*. По-четверте, мати відчуття і володіти вмінням швидко переключатися між темпами, при цьому вміти узгоджувати всі необхідні темпові зрушення в єдиний драматургічно цілісний, внутрішньо монолітний спектакль одного актора. Щодо останнього, то, за словами Т. Молчанової, метро-ритмічна дисципліна має бути визнана одним з найбільш значущих чинників ансамблевого виконавства, адже її відсутність, яка може проявлятися некоректною зміною темпів, недотриманням тривалостей, пауз, фермат, несинхронністю виконання, неточним узгодженням сильних і слабких долей такту, є дуже серйозною перешкодою на шляху досягнення професійності виконання і переконливості створюваного художнього образу [5].

У солоспіві «Єсть на світі доля» (1983 р.), як і «Пророці», партія фортепіано також відіграє значну художньо-виразову роль. Уже у фортепіанному вступі, а також переграх (Tempo I, poco rit.)

проводиться початкова епічно-оповідальна інтонація вокальної партії, викладена у формі канонічної імітації. Такий прийом забезпечує концентроване вираження цього важливого для твору інтонаційного імпульсу. У рамках короткого тритактового фортепіанного вступу ця інтонація обростає елементами підголосково-поліфонічної фактури, що виступають засобом посилення епічно-розповідного нахилу твору. Упродовж солоспіву використано прийоми лірницько-бандурного акомпанементу (органні пункти, арпеджовані акорди, і власне самі арпеджіо), спрямовані на створення епічного образу. Підкреслення його пісенного характеру забезпечують неодноразово вживані кількоактавні дублі партії фортепіано. З метою драматизації у кульмінаційних зонах партія фортепіано збагачується тремоло в низькому регістрі («та плакати сором»), потовщеними акордовими вертикалями («Годі я веселий, тоді я багатий»). Головними навичками концертмейстера у процесі виконання цього солоспіву постають необхідність володіння різними видами legato (пальцевого, педального, тривалого і короткого, октавного і акордового), уміння дотримуватися рівної атаки звуку в умовах контрастної динаміки, чутливість і гнучкість фразування, що забезпечує відносну самостійність фортепіанної партії порівняно з вокальною, а також діалог фортепіано і соліста.

Акцентуацію інших виразових можливостей партії фортепіано спостерігаємо у солоспіві «Тече вода з-під явора» (1986 р.). З одного боку, у вічі впадає послідовно застосована тут характерна для вокального стилю В. Кирейка ідентичність фортепіанного і вокального «зачинів», що підкреслює інтонаційну єдність обох складових музичного тексту. Проте, з іншого боку, ліричний жанр солоспіву в цьому випадку обумовлює абсолютно інше трактування партії фортепіано – підкреслення її акомпануючої функції, роль якої – створення тла для мелодії соліста. Такий підхід не характерний для аналізованих вище героїко-епічних монологів, із притаманною для них інтонаційною самостійністю і фактурною розмаїтістю партії фортепіано. Отож, можна зробити висновок про те, що прийоми і засоби фортепіанної партії у солоспівах В. Кирейка великою мірою визначаються їхнім жанровим змістом. Переважаюча однотипність фортепіанної фактури в «Тече вода з-під явора», прозорість фігураційного супроводу вимагає від концертмейстера досконалого володіння рівною атакою звуку, філігранним голосоведенням, «імпресіоністською» витонченістю звукоутворення. Відмінна від «куплетної», самостійна, лістівсько-скрябінського типу фортепіанна фактура застосована в цьому солоспіві лише на гранях куплетно-варіаційної форми, що також, як контраст, підкреслює усвідомлений вибір акомпануючої функції попередньої.

Значно ширший діапазон фортепіанної виразовості зустрічаємо у лірико-драматичному солоспіві «Тополя» (1945 р.). Як і «Тече вода з-під явора», цей твір розпочинається в ліричному дусі, з максимально прозорою, зведеною до терцієво-секстового дублювання вокалу, а трохи згодом фоново-фігураційною партією фортепіанного акомпанементу. Проте вже невдовзі поява широкоохопних фігурацій у перегрі та їх органічне послідовне вплетення у наступний розділ форми («Стан високий, лист широкий») засвідчують інший підхід. На інше трактування партії фортепіано, а саме – як компонента драматичної оперної сцени, вказує багатократне змінювання фортепіанної фактури вже упродовж згаданого другого розділу форми, в якому дуже швидко відбуваються переходи від поліритмічної фігураційної фактури до акордово-хоральної, далі підголосково-поліфонічної, знову фігураційної, гамоподібних пасажів з елементами бурдону тощо. Вказана багатоманітність виразових засобів партії фортепіано у цьому солоспіві зумовлює необхідність для концертмейстера оволодіти широким спектром виконавських засобів і прийомів. У цьому відношенні солоспів «Тополя» виявляє глибоку спорідненість з проаналізованим вище солоспівом «Пророк».

Солоспів «Од села до села» (1998 р.) містить два типи фортепіанної фактури. Його початок оповідального складу («Заспівай лиш нам, старий кобзарю») – хоральну з елементами інструментальних речитативів, а основна частина (полька) – фактуру гітарного складу, із вкрапленнями підголоскової поліфонії, а також іноді в інструментальних зв'язках – октавно-акордову. Головним завданням концертмейстера в цьому творі постає досягнення максимального *leggiero* в умовах дуже швидкого темпу (*Vivace*). Важливо також підкреслити контраст вказаних розділів форми різним звукоутворенням – глибоким кистьово-плечевим на початку і легким, пальцевим, хоча й не поверхневим, – в основній частині. У зв'язку з вищевказаним слід підкреслити, що у художньо-виразовій підготовчій та власне ансамблевій роботі піаніста-концертмейстера надзвичайно суттєва роль належить роботі над опрацюванням різноманітних фактурних компонентів та їх збалансованістю, як по вертикалі, так і по горизонталі. Як зазначає Т. Молчанова, «властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, тло, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати тришарову музично-просторову тканину».

Саме такі явища як вертикаль і горизонталь збагачують уяву про просторові можливості фактури та стають основою багатоплановості її структури» [5].

Деякі інші завдання постають перед концертмейстером у роботі над солоспівом «Стояла я і слухала весну» (1950 р.). Звертає на себе увагу розлогий восьмитактовий вступ, що за масштабами і роллю у цій формі виконує функцію своєрідної фортепіанної прелюдії, завдання якої – увести слухача в атмосферу ліричного образу, глибокої співності, мелодизму, реалізованих суто інструментальними засобами. На це спрямовано ряд прийомів піаніста – артикуляційних (*sempre legato*), ритмічних (безперервна пульсація восьмими і шістнадцятими), фактурних (хвилеподібний зустрічний рух, елементи прихованої поліфонії). Запропонована ритмо-фактурна формула зберігається протягом усієї першої строфи, завдяки чому ця строфа буквально «проноситься на одному диханні». Проте подальший емоційний підйом потребує переходу до нових, більш радикальних засобів, якими постає рух синкопованими акордами («Вона мені співала») й подальша, ще більш вибаглива, синкопована та поліритмічна гра тривалостями в умовах насиченої поліпластової фактури. Піаніст, таким чином, як і у вище зазначених солоспівах «Пророк», «Тополя», у цьому творі змушений оволодіти навичками швидко переключатися між різними ритмічними формулами, враховувати тонкі динамічні і темпові градації, *rubato*, але при цьому – досягати глибокої атаки звуку та витримувати плавне голосоведіння (за допомогою пальців, кисті, педалі) упродовж цілого твору.

У солоспіві «Не співайте мені сеї пісні» (1954 р.) в умовах переважаючої акордової фактури основною трудностю для концертмейстера постає рівномірне в динамічному та ритмічному відношенні виконання всіх звуків широких за обсягом (понад октаву) співзвуч, виписаних арпежіато або й не виписаних, але таких, що потребують цього виконавського прийому.

Навички інтонаційно осмисленого виконання багатопластової фортепіанної фактури розвиває робота над солоспівом «Знов весна» (1946 р.), в якому необхідно збалансовано визвучити інтервальні комплекси в нижньому регістрі (згодом – самостійні голоси поліфонізованої фактури), тремолоподібні фігурації середнього шару фактури та провідний мелодичний голос фортепіанної партії, викладений у верхньому регістрі в октавному потовщенні. Наявність цього самостійного мелодичного голосу в партії фортепіано, з одного боку, підкреслює вокальну генезу цього тексту (адже вже всередині фортепіанної партії є розподіл на мелодію і супровід), з іншого – виконує функції одного з голосів у ситуації тенденції до полімелодизації поліпластової фактури. В таких умовах виразність виконання партії фортепіано забезпечується досягненням динамічного та артикуляційного балансу між усіма елементами фортепіанної фактури.

У фортепіанній партії солоспіву «Сікстинська мадонна» (1964 р.), як і у «Не співайте мені сеї пісні», переважає акордова фактура. Але на відміну від «Не співайте мені сеї пісні», де фортепіанна партія містить риси бандурного виконавства, пов'язаного з національною епічною вокально-інструментальною традицією, у «Сікстинській мадонні» акордовий виклад адресує до семантичної та інтонаційної генези хоралу, практики хоральності, атмосфери храмової молитви. Глибокі октавні баси, рівні, строгі акордові вертикалі тут радше ближчі до особливостей органного виконавства, а нерідко точне дублювання мелодією фортепіанної партії мелодії вокаліста підкреслює пріоритетність мелодичних функцій акомпанементу.

Поєднання властивостей акордового викладу і підголосковості притаманно партії фортепіано солоспіву «Як почувеш вночі» (1962 р.). Проте характерність цього музичного тексту забезпечує, передусім, напружена пульсація восьмими в розмірі 6/8, яка містить численні внутрішньо-тактові і міжтактові синкопи. Утворюючи різноманітні поліритмічні поєднання між горизонтальними і вертикальними елементами фортепіанної фактури, таке різного виду синкопування забезпечує високий градус виразової експресії художнього образу твору.

Висновки. I. Проаналізований десяток солоспівів В. Кирейка на слова Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка є важливим показником звертання композитора до класичної української поезії протягом майже п'ятдесятилітнього періоду його творчості, починаючи від 1940-х років і до кінця ХХ ст. Звернення до віршів цих авторів відбувалося поступово: одразу по завершенні Другої світової війни – до поезії Лесі Українки («Знов весна» – 1946 р., «Стояла я і слухала весну» – 1950 р., «Не співайте мені сеї пісні» – 1954 р.); у 1960-х роках – до віршів І. Франка («Як почувеш вночі» – 1962 р., «Сікстинська мадонна» – 1964 р.), нарешті у 1980-х роках – переважно до текстів Т. Шевченка, хоча, як можна помітити, що інтерес до слова Кобзаря у В. Кирейка зберігався протягом значно більш тривалого періоду («Тополя» – 1945 р., «Єсть на світі доля» – 1983 р., «Пророк» – 1986 р., «Тече вода з-під явора» – 1986 р., «Од села до села» – 1998 р.). Необхідно зауважити, що спад інтенсивності звертання композитора до вокального жанру у 1970-х імовірно зумовлений його активною роботою в сфері симфонічної та камерно-інструментальної творчості.

II. Представлені твори належать до різних вокальних та інструментальних жанрів: лірико-драматичного аріозо («Тополя», «Стояла я і слухала весну», «Знов весна», «Як почувеш вночі»), героїко-епічного монологу («Пророк»), епічної пісні («Єсть на світі доля», «Не співайте мені сеї пісні»),

ліричної пісні («Тече вода з-під явора»), пісні-польки («Од села до села»), барокової арії («Сікстинська мадонна»). Зазначене демонструє спирання В. Кирейка на широкий спектр жанрів усної та писемної (опера) традицій, передусім, національного походження (лірична пісня, епічна пісня; аріозо, монолог), але також інонаціонального (полька, барокова арія).

III. У всіх проаналізованих вокальних творах спостережено важливу художньо-виразову роль партії фортепіано, особливості якої зумовлені жанровим змістом вокальної композиції, з одного боку, з іншого – специфікою індивідуального камерно-вокального стилю майстра, з характерною для нього ідентичністю фортепіанного і вокального «зачинів» («Тече вода з-під явора»), поліфонічністю підголоскової поліпластової фактури, як одного з провідних принципів мислення композитора («Пророк», «Тополя», «Стояла я і слухала весну», «Знов весна», «Як почуєш вночі», «Єсть на світі доля», «Не співайте мені сеї пісні»), або ж активізацією акомпануючих, фоново-фігураційних функцій партії фортепіано («Тече вода з-під явора», «Од села до села», «Сікстинська мадонна»).

IV. Виконання камерно-вокальних творів В. Кирейка висуває перед концертмейстером вимоги у володінні розвинутою фортепіанною технікою в різних видах фактури (гамоподібною, акордовою, фігураційною, гітарною, октавною, педальною, остінато, арпеджіо, тремоло, бурдон), широким арсеналом артикуляційних прийомів (*legato*, *non-legato*, *accelerando*, *ritardando*), багатою динамічною і темповою палітрою, різними способами звукоутворення – глибоким кистьово-плечевим і легким, пальцевим, умінням вокалізувати звуковедення на фортепіано, переносити закономірності співацького процесу в сферу фортепіанної виразовості («Стояла я і слухала весну», «Знов весна»), вибудовувати художнє ціле, в т.ч. розвинутої форми поемного типу («Пророк») та гнучко переключатися між різними типами фортепіанної фактури («Пророк», «Тополя»).

Список використаної літератури

1. **Антонюк В.** Мерехтливие мереживо звукопису... *Кирейко В. Вибрані романси на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів.* Київ : Муз. Україна, 2007. С. 6-7.
2. **Веркіна Т. Б.** Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
3. **Майбурова К.** Віталій Кирейко. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
4. **Молчанова Т. О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів : ДМА, 2007. 216 с.
5. **Молчанова Т. О.** Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. *Наук. вісник Донбасу.* 2013. №4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45
6. **Повзун Л. І.** Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2005. 16 с.
7. **Польська І. І.** Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис.... д-ра миств. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 32 с
8. **Шестеренко І.** Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики. Київ : Купріянова О. О., 2008. 365 с.

References

1. **Antonyuk V.** Merextlyve merezhivo zvukopysu... *Kyrejko V. Vybrani romansy na virshi vitchyznyanykh ta zarubizhnykh poetiv.* Kyiv : Muzychna Ukrayina, 2007. S. 6-7.
2. **Vyerkina T. B.** Aktualne intonuvannya yak vykonavska problema : avtoref. dys... kand. mystecztvozn. : 17.00.03 / Odeska derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2008. 16 s.
3. **Majburova K.** Vitalij Kyrejko. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1979. 48 s.
4. **Molchanova T. O.** Mystecztvo pianista-koncertmejstera. Lviv : DMA, 2007. 216 s.
5. **Molchanova T. O.** Systemni mexanizmy tvorchoyi laboratoriyi pianista-koncertmejstera i solista. *Naukovyj visnyk Donbasu.* 2013. #4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45
6. **Povzun L. I.** Naukovi i xudozhni aspekty mysteczkoyi diyalnosti pianista-koncertmejstera : avtoref. dys... kand. mystecztvozn.: 17.00.03 / Instytut mystecztvozn. ta etnologiyi im. M.T. Rylskogo NAN Ukrayiny. Kyiv, 2005. 16 s.
7. **Polska I. I.** Kamernyj ansambl: teoretyko-kulturologichni aspekty: avtoref. dys.... d-ra mystecztvozn. : 17.00.03 / Nacionalna muzychna akademiya Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, 2003. 32 s.
8. **Shesterenko I.** Tvorchist Vitaliya Kyrejka v kursy istoriyi ukraïnskoyi muzyky. Kyiv : Kupriyanova O. O., 2008. 365 s.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАРТИИ ФОРТЕПИАНО У ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. КИРЕЙКА НА СТИХИ Т. ШЕВЧЕНКО, ЛЕСИ УКРАИНКИ И И. ФРАНКА

Цейко Наталия Олександровна – концертмейстер, Восточноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, г. Луцьк

Рассмотрены метро-ритмические, артикуляционные, штриховые и другие художественно-выразительные аспекты партии фортепиано в камерно-вокальных произведениях Виталия Кирейко на слова Т. Шевченко, Лесы

Український і І. Франко. Определены жанровые разновидности рассматриваемых композиций и их влияние на характер и выражению возможности фортепианной партии этих произведений. Охарактеризованы специфические свойства индивидуального камерно-вокального стиля В. Кирейко, и то, какие он проявляется в сфере фортепианной партии его романсов. Определен уровень требований, которыми должен овладеть концертмейстер в процессе выполнения камерно-вокальных произведений Виталия Кирейко.

Ключевые слова: вокальные произведения Виталия Кирейко, деятельность концертмейстера, художественно-выразительные аспекты партии фортепиано.

THE ASPECTS OF ARTISTIC EXPRESSIVE OF THE PIANO PARTY IN THE V. KYREYKOS VOCAL WORKS ON T. SHEVCHENKOS POEMS, LESYA UKRAINKA, S POEMS, I. FRANKO S POEMS

Tseyko Natalia – concertmaster, Lesya Ukrainka Eastern European National University

The author has explored the metro-rhythmic, articulatory, touch and other expressive aspects of the piano party in Vitaly Kyreykos vocal works on T. Shevchenkos poems, Lesya Ukrainkas poems, I. Frankos poems. He identified the genres of the analyzed compositions and their influence on the character and expressive possibilities of the piano part of these works. The article revealed the specific properties of the individual chamber-vocal style of V. Kyreyko and his manifestation in the piano part of the composers romances. In the end, the researcher noted the level of skill of the concertmaster necessary for the performance of Vitaly Kyreykos vocal works.

Key words: Vitaliy Kyreykos vocal works, the activity of concertmaster, the aspects of artistic expressions of the piano part.

UDC 786.2.087.4

THE ASPECTS OF ARTISTIC EXPRESSIVE OF THE PIANO PARTY IN THE VITALIY KYREYKOS VOCAL WORKS ON T. SHEVCHENKOS POEMS, LESYA UKRAINKAS POEMS, I. FRANKOS POEMS (FROM THE EXPERIENCE OF THE CONCERTMASTER)

Tseyko Natalia – concertmaster, Lesya Ukrainka Eastern European National University

The aim of this paper is to analyze the artistic and expressive aspects of the piano party in Vitaly Kyreykos vocal works on T. Shevchenkos poems, Lesya Ukrainkas poems, I. Frankos poems and the role of these means of expression in the work of the pianist-concertmaster in the process of creation of the artistic image.

Research methodology is based on the theory of the intonation of musical art, basic principles of the technique of piano performance and interpretation, genre and style parameters of Ukrainian music of the second half of the XX th century and Vitaly Kyreykos creativity.

Results. The author affirmed the appeal of Vitaliy Kyreyko to classical Ukrainian poetry during the 1940s-1990s. He outlined the genre range of the composers vocal works (lyric-dramatic arioso, heroic-epic monologue, epic song, lyric song, polka-song, baroque aria). The researcher determined the characteristics of the composers piano style: the identity of the piano and vocal beginnings, the polyphonic sub-voice of music texture, the background and figurative functions of the piano. He concluded that to have a wide arsenal of piano performance, articulation techniques, a rich dynamic and tempo palette, different ways of sound formation, ability to build an artistic whole all that it is necessary for the concertmaster.

Novelty of the research lies in the choice of analytical material and the proposed concept, namely, proving the artistic and expressive identity of the piano party in Vitaly Kireykos vocal works.

The practical significance of the research is ensured by the possibility of using its results in the broad performing practice of the concert pianist.

Key words: Vitaliy Kyreykos vocal works, the activity of concertmaster, the aspects of artistic expressions of the piano part.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

УДК [78. 27; 78. 421]

СОЛОСПІВ М. ЛИСЕНКА «МОЛІТЕСЬ, БРАТІЯ, МОЛІТЕСЬ!» З ПОЕМИ «ГАЙДАМАКИ» Т. ШЕВЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СИНТЕЗУ ФОРТЕПІАНО ТА БАНДУРИ

Шевченко Руслана Сергіївна – аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
orcid.org/0000-0002-0290-0614
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.205
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Досліджено інструментальні партії дум у виконанні кобзарів О. Вересая, П. Братиці, С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка, записаних М. Лисенком та Ф. Колесою. Виявлено найбільш типові прийоми кобзарського виконавства і їхнє вживлення у фортепіанну фактуру епіко-драматичного солоспіву. Зазначено, що втілення бандурного компоненту найкраще відображено у фортепіанних партіях вокальних творів циклу «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка». Здійснено семантичний аналіз фортепіанної партії солоспіву. Це