

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 компонента найкраще відображено у фортепіанних партіях вокальних творів циклу «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка». Здійснено семантичний аналіз фортепіанної партії солоспіву. Це

допомагає розкрити значення тембру бандури у створенні нових музичних знаків і знакових систем у творчості композитора, що є характерною ознакою музичної мови М. Лисенка.

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

Постановка проблеми. Вокальні твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка достатньо досліджені у працях багатьох музикознавців. Проте науковці лише узагальнено згадували про наявність імітацій бандури у партії фортепіанного супроводу, не розкриваючи їх семантичного значення. Питання синтезу фортепіанного та бандурного компоненту у вокальному циклі «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» ще досі повністю не розкрито.

Останні дослідження та публікації. Питанню побутування кобзарів в Україні присвячена праця М. Підгорбунського [10]. Особливості виконавського мистецтва кобзарів та лірників дослідив А. Іваницький [2]. Л. Єфремова склала «карту Лисенкових фольклорних записів» та впорядкувала записані М. Лисенком народні пісні у різних регіонах України [1]. Теоретичному дослідженню знакової природи музичної мови приділяється увага у працях О. Козаренка [4], С. Шипа [15] та І. П'ятницької-Позднякової [11]. Проте лише О. Козаренко наголосив, що «М. Лисенко став творцем етномузичної знакової системи» [4; 62] та виділив жанр думи, «як визначний елемент панзнакового поля» [4; 90].

Мета статті – на основі вивчення особливостей кобзарського виконавства сучасників М. Лисенка: О. Вересая, П. Братиці, С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка виділити характерні прийоми бандурної гри та осмисленого перенесення їх композитором у фортепіанну фактуру солоспіву «Моліться, братія, моліться!».

Виклад матеріалу дослідження. М. Лисенко – визначний український композитор кінця XIX – початку XX ст., і як зазначає В. Кавун: «...розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури, національної музичної свідомості та національної музичної ідентичності» [3; 427]. Подорожуючи Україною, митець записував народні пісні, інструментальну музику, танки, марші від різних виконавців. Л. Єфремова склала «карту Лисенкових фольклорних записів» [1; 27], яка посвідчує, що композитор добре знав «всі регіональні різновиди української пісні. Це склало основу його широкого музично-фольклористичного світосприйняття, світогляду» [1; 28].

Особливу увагу М. Лисенко приділив ґрунтовному вивченню мистецтва кобзарів та вперше визначив музичні особливості дум. Про виконавську майстерність О. Вересая та П. Братиці він зазначав: «Репертуар кобзаря П. Братиці, рівняючи до репертуару кобзаря О. Вересая, значно бідніший, обмеженіший у всіх відділах творчості... У Вересая і школа була незрівнянно вища і давніша» [7; 9]. Композитор розумів, що справа кобзарів була важливою у збереженні ними музичного спадку для майбутніх поколінь. Діяльність цих співців спонукала піднесенню національного духу, самоідентифікації українців. Мандруючи по Україні, кобзарі ставали живими свідченнями звитяги і слави забутих предків. Вони оспівували долю своєї Батьківщини, поневоленої ворогами, і як підкреслив М. Підгорбунський: «виконували просвітницьку місію» [10].

З кобзарством нероздільно пов'язана творчість Т. Шевченка, основоположника нової української літератури. Він впровадив нові теми та жанри, створив структуру сучасної мови, яка в основі мала народні мовні джерела і живу розмовну мову. Мистецтвом мандрівних пророків поет захоплювався з дитинства і уособлював себе з ними настільки, що найважливішу першу збірку віршів назвав «Кобзар». Т. Шевченко у творах «Тарасова ніч», «Гайдамаки», «Невольник», «Великий льох», «Перебендя», «Катерина» увіковічнив образ народного співця, який активно «збурював» свідомість слухачів, висловлював прагнення народу у боротьбі за волю.

Звернення М. Лисенка і Т. Шевченка до теми кобзарства не є випадковим, бо як зазначає О. Козаренко «Шевченка і Лисенка зближує розуміння... конечної необхідності витворення нових мистецьких знакових систем для подальшого розвитку культури народу» [4; 67]. Розглянувши мову як систему знаків Фердинан де Сосюр у лекціях, зібраних під назвою «Курс загальної лінгвістики» (1915 р.) підкреслив, що «під знаком розуміємо ціле, що виникає внаслідок поєднання (асоціацій) певного позначення з певним позначеним». [12; 89]. Мова визначає систему цінностей в організації світу. Тому, досліджуючи феномен української національної музичної мови, О. Козаренко виокремлює у творчості композитора думну інтонацію «як згустка-конденсата найбільш сутнісної емоційно-образної інформації ... універсалії-знака національного музичного семіозу, навколо якого формуються усі інші семантичні пласти музичної мови композитора» [4; 65].

Вокальні твори з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» М. Лисенка стали новою сторінкою у створенні нової знакової системи, у яку входять «бандурні знаки» (термін Р. Шевченко). Вони творчо переосмислені композитором і перенесені з прийомів кобзарського виконавства на фактуру фортепіанного супроводу вокальних творів. Утілення бандурного компоненту і тембральне забагачення фортепіанної партії найбільш яскраво виявляється у циклі «Музика до «Кобзаря»

Т. Шевченка». Звукообраз бандури в епіко-драматичних солоспівах, написаних на слова з поеми «Гайдамаки», повстає у новому аспекті. У цьому виявляється новаторство композитора. Тому справедливо вважав С. Людкевич, що «Музика до «Кобзаря» М. Лисенка «становить найоригінальнішу, а той найвартнішу частину його творчості» [9; 255].

Розглянемо фортепіанну партію епіко-драматичного солоспіву «Моліться, братія, моліться!» (Свято в Чигирині для баса) [6] в аспекті семантичного аналізу.

У фортепіанному вступі (1–16 т.), в переґрі (75–80 т.), постлюдії (134–143 т.) солоспіву «Моліться, братія, моліться!» М. Лисенко використав знаковість бандури, дзвонів та ліри, що зумовлено змістом та емоційним наповненням твору. «Бандурним знаком» стає фортепіанна фактура солоспіву. Композитор застосував у фортепіанній партії правої руки вступу імітацію прийому кобзарського виконавства – «перебір струнами» (термін Р. Шевченко). У «Думі про Хведора безродного», записаної М. Лисенком від О. Вересая, [13; 410] у першій переґрі також спостерігаємо цей спосіб гри. Його можна вважати превалюючим «бандурним знаком» для фортепіанного вступу, переґри та постлюдії солоспіву «Моліться, братія, моліться».

Наслідування «перебору струн» в амбітусі інтервалу секунди, що викладається у партії правої руки фортепіанної фактури, можна потрактувати як знак передзвону. На семантику дзвонів вказує постійне повторення у фортепіанній партії правої руки солоспіву одного мелодичного звороту зі сталою ритмічною формулою – половинна тривалість і дві четвртні та чиста квінта у фортепіанній партії лівої руки солоспіву, що повторюється на другій долі такту впродовж вступу, переґри. Вона сприймається як імітація дзвону, і як елемент супроводу, що виконувався на кобзі-бандурі Г. Гончаренком. Прикладом такої моделі супроводу є дума «Про Олексія Поповича» (у транскрибуванні Ф. Колесси), де бандурист постійно застосовував чисту квінту [5; 435–445]. «Квінтовий бурдон» (термін А. Іваницького) [2; 453] використовувався також лірниками. М. Лисенко, досліджуючи творчість кобзарів і лірників указував, що «в репертуар кобзаря входили переважно історичні думи, увесь репертуар лірника та ще п'єси танцювального характеру» [8; 16]. Композитор у фортепіанному вступі, переґрі, постлюдії солоспіву поєднав елементи супроводу, які характерні для кобзи-бандури та ліри. Семантику дзвонів та ліри можемо вважати допоміжними знаками.

Мелодичні фігурації у фортепіанному вступі солоспіву виконують роль гла, на основі якого викладається мелодія. Вона уособлює узагальнений образ бандуриста, що впродовж століть висловлював погляди і прагнення українського народу, пробуджував волелюбні ідеї, закликав до боротьби на захист Батьківщини. М. Лисенко завершив інструментальний вступ арпеджіованим акордом, який охоплює три октави. За допомогою фермати композитор передав імітацію коливання струн на бандурі під час гри.

Композитор автентично переніс прийоми бандурного виконавства на фортепіанну фактуру:

1. *Тремоло* використовувалося кобзарем Іваном Кучеренком у думі «Про смерть козака-бандурника», що записав О. Сластіон у 1910 р [5; 480–483]. Цей прийом гри М. В. Лисенко епізодично впроваджував у фортепіанну фактуру солоспіву: у переґрах (19–20 т., 34–35 т., 64–66 т., 71 т.) і як елементи інструментального супроводу голосу співця-бандуриста на словах: «Од Конашевича і досі пожар не гасне, люди мруть» (36–39 т.), «Діти нехрещені ростуть» (42 т.), «Горе, горе!» (63–64 т.) та (138–142 т.) в інструментальній постлюдії.

2. *Арпеджіовані акорди* в інструментальному супроводі неодноразово використовувались у вище наведеній думі «Про смерть козака-бандурника» [5]. Композитор інкрустував арпеджіованими акордами фортепіанну фактуру супроводу на словах: «Непокрита коса стидом січеться» (51–52 т.), «Розковать козак сестру свою» (57, 58 т.), «Україну» (70 т.).

3. *Повторення одного і того ж звуку* декілька разів підряд у вільній ритмічній послідовності в інструментальних вступках та переґрах застосовувались кобзарями для підсилення і розкриття змісту думи. Бандуристи грою на інструменті імітували або передавали вокальну рецитацію. Часто використовувався цей прийом гри у думках: «Про удову» [5; 456–461], «Про сестру і брата» [5; 462–467], (рецитації С. Пасюги, записав О. Сластіон у 1910 р.). М. Лисенко також ужив елемент інструментальної речитації у 108 т. перед словами «Нема Богдана».

4. *Пунктирні ритми* композитор застосував у фортепіанній партії на словах: «гетьманів» (т. 87), «шляхетським трупом» (т. 105), «лях гуляє» (т. 107), у інструментальних переґрах перед словами: «а ви Україну» (т. 27), «а дівчата» (т. 45), «карі очі» (т. 53), «і заридують» (т. 72), «згадайте» (т. 84), «де лежить» (т. 89), «де Остриянина» (т. 91), «Нема! Нема!» (т. 96), «де той Богун» (т. 99), «нема Богдана» (т. 108). Епізодичне вкраплення цієї ритмоформули в музичну тканину впродовж солоспіву посилює наскрізне проведення ідеї вболівання за долю багатостраждальної України і виконує роль звукового символу боротьби за волю України. Порівняємо думи «Про Олексія

Поповича» в рецитації Г. Гончаренка [5; 435–439] та «Про смерть козака-бандурника» в рецитації С. Пасюги [5; 478–481].

5. *Тирати* використовував у інструментальних партіях кобзар С. Пасюга у думках: «Про Марусю Богуславку», «Про удову», «Про сестру і брата» [5; 450–467]. М. Лисенко у фортепіанній партії солоспіву вжив тирати (у 27 т. після слів: «святого розпинать!»), 34, 35 т. після слів: «у ката пропадать»; 128 т. на словах: «не за горами кари час») у викладі октавами. А за визначенням О. Козаренка «динамічні тріольні поступенно-низхідні тирати стали панзнаком звитяги, драматичної борні» [4; 89].

6. *Фермати* у думках кобзарів виконували формотворчу роль: інструментальні перегри закінчувались ферматами, уступи відділялися цезурами. Ф. Колесса підкреслював, що: «кожний уступ сам по собі творить замкнену цілість. ... Каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, паузу, виповнену грою на кобзі» [5; 7]. У солоспіві композитор використав фермати після закінчення інструментального вступу (16 т.), інструментальної перегри (84, 85 т.), яка розмежовує першу другу частини солоспіву, і у завершенні коди (142 т.). А також для відокремлення важливих за змістом фраз «Моліться, братія, моліться!» (20 т.), «Не дасть святого розпинать» (26 т.), на словах: «Де та зима» (101 т.), після слів: «Де Тарас?» (120 т.), «не в батька діти» (122 т.), «не плачте братія» (123 т.). М. Лисенко підкреслив, що особливістю думи є «переривання ферматою кожної музичної побудови» [8; 27]. Міжтактові фермати також зустрічаються у солоспіві після слів: «де Наливайкова?» (96 – 97 т.) та «спалили» (100–101 т.).

7. *Форшлаг* виконувались бандуристами-кобзарями в інструментальному супроводі думи. У рецитаціях І. Кучеренка, записаних на фонограф О. Сластіном у 1910 р., спостерігаємо поодинокі форшлаг у думках: «Про Олексія Поповича» [5; 468–473], «Про смерть козака-бандурника» [5; 478–480], «Про удову» [5; 473–478]. Ці мелодичні прикраси використовувалися кобзарями в інструментальних вступках і «приграві до співу» (термін М. Лисенка). Композитор також дотримувався цієї виконавської традиції: наповнив фортепіанну партію форшлагами (8, 11, 34, 35, 85, 130, 131, 132 т.). Проте він збагатив фактуру солоспіву, додавши у партії фортепіано октавні форшлаг на слові «ляхи» (70 т.). М. Лисенко використав ще один вид мелізму – *трель* (т. 129), характерний для бандурного виконавства.

8. *Глісандо*, як зазначив Г. Хоткевич – «особливий прийом гри на бандурі, що полягає в легкому і швидкому ковзанні пальцем по струнах» [14; 69] Кобзарі послуговувалися ним як звукообразальним прийомом. У думі «Про Олексія Поповича» в рецитації Г. Гончаренка [5; 435–439], яку записали на фонограф Лариса та Климент Квітки у 1908 р., використовувалися в інструментальній партії *низхідні* та *висхідні глісандо*. А у рецитації кобзаря І. Кучеренка думи «Про смерть козака-бандурника», «схопленої на фонограф» О. Сластіном у 1910 р. [5; 480–483] застосовувалися *низхідні глісандо*. У солоспіві М. В. Лисенко за допомогою *висхідного глісандо* підсилив найвищу точку емоційного напруження твору, яке припадає на слова «Моліться!» (132 т.).

Висновок: Унаслідок проведеного аналізу фортепіанної фактури епіко-драматичного солоспіву «Моліться, братія, моліться!» («Свято в Чигирині» для баса) з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка виявлено, що М. Лисенко, для створення музичного образу використав елементи семантики ліри, дзвонів, які є допоміжними. Основним є інший тип музичних знаків, запозичених з оригінальних інструментальних партій дум, що вказує на своєрідність перетворення композитором особливостей виконавського мистецтва кобзарів.

Образно-ідейний зміст твору обумовлює пошуки М. Лисенка у створенні нових сонорно-імітаційних ознак народних інструментів. Відображення бандурної семантики у фортепіанній партії епіко-драматичного солоспіву визначає новий рівень трактування музичних знаків. У вокальних творах циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» звуковий тембр бандури отримав значення семіотичного звукового символу. Він вплинув на створення нових знакових систем. Ми визначаємо їх як «бандурні знаки». Також семантичний аналіз дозволяє висвітлити нову якість синтезу фортепіано і бандури. А це визначає характерну ознаку національної музичної мови М. Лисенка.

Перспективою подальших досліджень може бути систематизація «бандурних знаків» у інших вокальних творах циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», що сприятиме глибшому їх вивченню.

Список використаної літератури

1. *Єфремова Л. О.* М. В. Лисенко – фольклорист і композитор. *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка*. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 10–33.
2. *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями і коментарями). Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
3. *Кавун В.* Феномен камерної творчості М. В. Лисенка: історико-стильовий аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Зб. наук. пр. 2012. Вип. № 29. С. 421–427.
4. *Козаренко О. В.* Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.
5. *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум. Київ : Муз. Україна, 1969. 598 с.

6. *Лисенко М. В.* Вокальні твори на вірші Т. Г. Шевченка. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 88 – 99.
7. *Лисенко М. В.* Про народну пісню і про народність в музиці. Київ : Мистецтво, 1955. 68 с.
8. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Муз. Україна, 1978. 95 с.
9. *Людкевич С. П.* Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження статті, рецензії, виступи* . 1999. Львів. Т. 1. С. 255–269.
10. *Підгорбунський М. А.* Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культ. і мист. Київ, 2004. 16 с.
11. *П'ятницька-Позднякова І. С.* Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій. Режим доступу http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_2_29
12. *Сосюр Ф.* Курс загальної лінгвістики. Київ, 1998. С. 86 – 102.
13. *Українські народні думи.* Київ : НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Т. Рильського. Упоряд.: Грица С., Іваницький А., Філатова А., Щириця Д. 2007. 822 с.
14. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її можливості. Торонто. Харків : Глас-Майдан, 2007. 287 с.
15. *Шип С. В.* Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ, 2002. 34 с.

References

1. *Yefremova L. O.* M. V. Lysenko – folkloryst i kompozytor. *Ukrainski narodni pisni v zapysakh L. M. V. Lysenka* . ch. 1. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. S. 10 – 33.
2. *Ivanytskyi A. I.* Khrestomatia z ukrainskoho muzychnoho folkloru (z poiasnenniamy i komentariamy). Vinnytsia : Nova knyha, 2008. 520 s.
3. *Kavun V.* Fenomen kamernoї tvorchosti M. V. Lysenka: istoryko-stylovyi aspekt. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Zbirnyk naukovykh prats. 2012. Vypusk№ 29. S. 421 – 427.
4. *Kozarenko O. V.* Fenomen ukrains'koi natsionalnoi muzychnoi movy. Lviv : NTSH, 2000. 285 s.
5. *Kolessa F. M.* Melodii ukrainskykh narodnykh dum. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1969. 598s.
6. *Lysenko M. V.* Vokalni tvory na virshi T. G. Shevchenka. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1991. S. 88 – 99.
7. *Lysenko M. V.* Pro narodnu pisniu i pro narodnist v muzytsi. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 68 s.
8. *Lysenko M. V.* Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1978. 95 s.
9. *Liudkevych S. P.* Vokalna muzyka na teksty poezii «Kobzaria». *Doslidzhennia statii, retsenzii, vystupy* . 1999. Lviv. T.1. S. 255 – 269.
10. *Pidhorbunskiy M. A.* Kobzarskyi rukh v Ukraini (XVI – XIX st.) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv : 2004.16 s.
11. *Piatnytska-Pozdniakova I. S.* Muzychnyi znak: vid naukovykh refleksii do definitsii. Rezhym dostupu http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_2_29
12. *Sosiur F.* Kurs zahalnoi linhvistyky. Kyiv, 1998. S. 86 – 102.
13. *Ukrainski narodni dumy.* Kyiv : NAN Ukrainy. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. T. Rylskoho. Uporiadnyky: Hrytsa S., Ivanytskyi A., Filatova A., Schyrytsia D. 2007. 822 s.
14. *Khotkevych H. M.* Bandura ta ii mozhlyvosti. Toronto – Kharkiv : Hlas-Maidan, 2007. 287 s.
15. *Shyp S. V.* Znakova funktsiia ta movna orhanizatsiia muzychnoho movlennia : avtoref. dys. ...doktora mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv : 2002. 34 s.

**РОМАНС Н. ЛЫСЕНКА «МОЛИТЕСЬ, БРАТИЯ, МОЛИТЕСЬ!» ИЗ ПОЭМЫ «ГАЙДАМАКИ»
Т. ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СИНТЕЗА ФОРТЕПИАНО И БАНДУРЫ**
Шевченко Руслана Сергеевна – аспирантка,
Национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Исследовано инструментальные партии дум в исполнении кобзарей О. Вересая, П. Братыци, С. Пасюги, И. Кучеренко, Г. Гончаренко, записанных Н. Лысенком и Ф. Косессой. Выявлены наиболее типичные приемы кобзарского исполнительства и их внедрение в фортепианную фактуру эпико-драматического романса. Отмечено, что воплощение бандурного компонента лучше отражено в фортепианных партиях вокальных произведений цикла «Музыка к «Кобзарю» Тараса Шевченко». Осуществлен семантический анализ фортепианной партии романса. Это способствует выявлению значения тембра бандуры в создании новых музыкальных знаков и знаковых систем в творчестве композитора, что является характерным признаком музыкального языка Н. Лысенко.

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

**ANALYSIS OF M. LISENKO'S ROMANCE «PRAY, BROTHERS, PRAY!» FROM T. SHEVCHENKO'S POEM
«HAYDAMAKY» - IN THE CONTEXT OF THE INSTRUMENTAL SYNTHESIS OF PIANO AND BANDURA**
Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

Instrumental parts of dumas performed by kobzars O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko, recorded by M. Lysenko and F. Kolessa, were studied. The most typical techniques of kobzar's performance and their implantation into the piano texture of epic-dramatic romance were discovered. It is stated that the embodiment of the bandura component is best reflected in the piano parts of vocal works of the cycle «Music to Taras Shevchenko's Kobzar». A semantic analysis of the piano party of the romance is performed. This helps to show the importance of the timbre of the bandura in the creation of new musical signs and sign systems in the work of the composer, which is a characteristic feature of M. Lysenko's musical language.

Key words: M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

UDC [78. 27; 78. 421]

ANALYSIS OF M. LISENKO'S ROMANCE «PRAY, BROTHERS, PRAY!» FROM T. SHEVCHENKO'S POEM «HAYDAMAKY» - IN THE CONTEXT OF THE INSTRUMENTAL SYNTHESIS OF PIANO AND BANDURA

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

The aim is to identify typical techniques of bandura play. To study the peculiarities of the kobza performance of the contemporaries of M. Lysenko: O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko. To reveal a comprehended transfer of their composer into the piano text of the romance «Pray, Brothers, pray!».

Research methodology. In the article, a comparative analysis of the piano texture of M. V. Lysenko's romance «Pray, brother, pray!» and instrumental accompaniments of the dumas: «About the death of the kozak-bandurnik», «About the widow», «About the sister and brother», «About Marusia Boguslavka», «About Alexey Popovich», «About Fedor Beardless» was done.

Results. The author found that M. Lysenko allotted special attention to a solid study of the art of kobzars. For the first time, the composer identified the musical peculiarities of the dumas.

Based on the semantic analysis of the piano party epic-dramatic romance we have revealed the semantics of bandura, bells, and lyre. «Bandura signs» are basic and lyre and bell signs are auxiliary. This vocal composition M. Lysenko became a new page of the creativity of the composer. He authentically transferred the techniques of bandura performance to the piano texture: tremolando, chords-arpeggio, repetition the same sound several times in a row in free rhythmic sequence, dotted rhythms, tiratas, fermats, forshlags, trill, glissando. In Lysenko's romance, he creatively combined two different textures: the piano and the bandura, so the sound of the bandura emerges in a new aspect.

Novelty. Based on a comparative analysis of the piano parts of the romance and the instrumental parts of the dumas, the techniques of bandura play were first identified and described. The author called this kind of musical signs «bandura signs».

The Practical significance. The introduction of the term «bandura sign» outline a new aspect in the theoretical and practical musicological study of the national musical language of M. Lysenko.

Key words. M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

Надійшла до редакції 10.11.2019 р.

УДК 304.2:687.553.2

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ГРИМУ ЯК СКЛАДНОГО
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО УТВОРЕННЯ**

Медведєва Валентина Вікторівна – старший викладач
кафедри режисури, Харківська державна академія культури, м. Харків
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.206
drama.vistava@gmail.com

Досліджується грим як самостійний факт мистецтва, котрий володіє знаковою природою й низкою смислових функцій; осмислюється значення гриму в театральній структурі в якості такого, що сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до представленої історії, а створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії; окреслюється феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення.

Ключові слова: мистецтво гриму, феноменологічна сутність, складне структурно-функціональне утворення, театральна структура.

Постановка проблеми. Намагаючись охопити все різноманіття постійно мінливого життя з його несподіваними поворотами і змінами, театр завжди знаходиться у пошуку нових виразних можливостей, серед яких особливе місце у сценічному образотворенні посідає мистецтво гриму. Проте мистецтвознавці й театрознавці, досліджуючи театральну культуру, включали мистецтво гриму в коло своїх досліджень лише як ілюстрацію того чи іншого акторського образу або вистави, відповідно, фундаментальних наукових розробок щодо мистецтва гриму аж дотепер не існує.

Грим має значення не лише як складова зовнішнього малюнка характеру, а як повноцінна, певною мірою визначальна частина художнього образу ролі. Особа не лише «прочитується» відбиттям зовнішнього образу людини, а особливими її явними та прихованими характеристиками. Тож, виходячи з