

УДК [78. 27; 78. 481]  
orcid.org / 0000 – 0002 – 0290 – 0614; doi

## АНАЛІЗ СОЛОСПІВУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ГОМОНІЛА УКРАЇНА” З ПОЕМИ “ГАЙДАМАКИ” ТАРАСА ШЕВЧЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Руслана ШЕВЧЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра музикознавства та хорового мистецтва  
вул. Валова 18, Львів, Україна, 79008,  
тел.: +380636141664; e-mail: ruslana.lviv.1990@gmail.com*

Досліджено фортепіанну фактуру солоспіву та проаналізовано інструментальні супроводи дум у виконанні кобзарів-сучасників М. Лисенка. Проблема полягає у виокремленні поняття “бандурних знаків” у системі музичних знаків та їх втілення у фортепіанній партії солоспіву композитора з циклу “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка”. Мета статті полягає у виявленні прийомів та елементів бандурного виконавства та описі “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву. Результати: вплив кобзарського виконавства та утілення “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву є ознакою національної музичної мови М. Лисенка.

*Ключові слова:* М. Лисенко, солоспіви, Т. Шевченко, “Гайдамаки”, фортепіанна фактура, дума.

**Постановка проблеми.** Досліджуючи творчість М. Лисенка, О. Козаренко назвав його творцем “першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи” [5, с. 11] і вказував на “багатоосновність Лисенкового комунікату” [5, с. 12]. Однак проблема своєрідності музичної мови композитора і її новаторського збагачення ще не вивчена кризь призму бандурного виконавства та потребує музикознавчого опрацювання

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** С. Шип розглядає категорії музичного знака, коду та визначає музичний знак як “звуковий предмет, що має властивості художнього символу” та коду “як системи певного типу” [13, с. 16–17]. Питанню вивчення феномену музичної мови М. Лисенка присвячено дослідження О. Козаренка [5].

**Виокремлення раніше не з’ясованих частин загальної проблеми.** Вплив бандурного мистецтва та виділення поняття “бандурних знаків” у системі музичних знаків, їх втілення у фортепіанній партії солоспівів М. Лисенка з циклу “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка” дотепер не були предметом вивчення музикознавців.

**Метою статті** є розгляд різних способів втілення прийомів бандурної гри та їх використання як системи “бандурних знаків” у фортепіанній партії солоспіву “Гомоніла Україна” з поеми “Гайдамаки” Т. Шевченка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Визначаючи унікальну роль видатного українського композитора-класика М. Лисенка в історії музики, М. Ржевська наголосила, що “єдиним втілювачем українського «національного ідеалу» на початок ХХ століття залишався М. В. Лисенко ... Вже перше десятиліття ХХ століття несло ознаки майбутнього переміщення центру семіосфери, ... в бік свого роду «українізації», переважання українських культурних кодів” [10, с. 11]. Пропагуючи українську музику, композитор не лише записував народні пісні (близько 1 500 пісень різних жанрів), але створив 600 обробок народних пісень. Активне впровадження фольклору у власних музичних творах, за визначенням Л. Корній, стало основою “самобутнього національного романтичного стилю композитора” [7, с. 23]. М. Лисенко у листі від 17 травня 1896 року до Ф. Колесси зазначав: “Я взяв у німця в Лейпцігському консерваторіумі науку його про музику, а вернувся додому та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати ... Може, якийсь час був під впливом чужої науки, а далі вигнався на своє і вже ясно одмежував собі, де моє, а що не моє” [9, с. 263]. У 1873 році на засіданні Південно-Західного відділу Імператорського Російського географічного товариства у Києві композитор виступив з рефератом “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм”. С. Грица зазначила, що “перші повноцінні записи мелодій дум із текстами представив М. Лисенко, ... надрукувавши їх 1874 року в першому томі «Записок» цього ж товариства” [4, с. 96]. У праці “Про народну пісню і про народність у музиці” М. Лисенко розглянув думу “Про Хмельницького та Барабаша”, записану з репертуару кобзаря П. Братиці. У цих науково-фольклористичних працях композитор вперше звернувся до думного епосу та вивчив музичні особливості дум і пісень у виконанні кобзарів. Основоположник української класичної музики також започаткував наукове вивчення кобзи-бандури. М. Хай стверджує, що “М. Лисенко вперше в українській і чи не вперше у світовій етноорганологічній практиці не лише емпірично дослідив, а й практично описав характерний для українців інструментарій бандуру-кобзу О. Вересая і торбан Ф. Відорта” [11, с. 46]. Наукове осмислення фольклору, популяризація дум та вивчення мистецтва О. Вересая та П. Братиці вплинули на творчість М. Лисенка, що сприяло глибшому переосмисленню композитором системи цінностей української культури. Рівень присутності та утілення “бандурних знаків” у творчості митця виявило унікальність постаті композитора в історії української музики.

Вивчаючи особливості моделі національної музичної мови М. Лисенка, О. Козаренко визначив музичний знак, як “сегмент звучання або тексту, який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ним у взаємних реляціях” [5, с. 9]. Інтонаційний зворот стає основою музичної мови та виконує роль позначень знака і сам стає носієм знака. “Бандурні знаки”, характерні для творчості кобзарів, стали частиною іншої системи природних знаків, перенесені композитором без змін значення та інформації, яку вони містять та формуються як звукові символи української нації. “Бандурні знаки” входять також у систему знаків у масштабному коді “Україна”, який визначаємо як збірне поняття, що описує весь спектр культурного життя, сукупність знаків-символів, які генетично зберігаються у підсвідомості українців і передаються від покоління до покоління. С. Шип вважає, що “коди являють собою штучні знакові системи, створені з метою надійного зберігання і транспортування інформації” [13, с. 11]. Для композитора код “Україна” поєднує асоціативні зв’язки з бандурою як звуковим символом української

нації, думою – центральним жанром у творчості кобзарів, у якому втілювалися естетичні ідеали, виявлялася мудрість, гідність, незламність українського народу та поезією Т. Шевченка. У своєму дослідженні Т. Булат і Т. Філенко [2, с. 330, 345] подають фотографії музею М. Лисенка зі зображенням робочого кабінету, у якому є кобза, торбан, бандура з колекції українських народних інструментів, що зібрав композитор та погруддя Т. Шевченка. Поет і художник уважав, що його роль у суспільстві – нести світло істини, тому свою першу збірку Т. Шевченко назвав “Кобзар”, порівнюючи себе з цими мандрівними співцями. Така позиція поета співзвучна з думкою, яку М. Лисенко висловив у листі до Ф. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 року: “Не моє особисте я мені любе в моїх роботах, бо я освічений собі чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю й працюю на користь їй. Під цим стягом тільки й повинен ходити й ділати” [8, с. 254]. Активна участь у культурно-громадському житті тогочасної України, самоідентифікація себе як нового типу митця, в основі творчості якого заклик до визволення нації, прагнення до волі стає спільним для двох корифеїв української культури. За словами І. Дзюби: “Лисенко свідомо ставив собі завдання: здійснити в музиці те, що Шевченко здійснив у поезії” [3, с. 7].

Для поетичної мови Т. Шевченка як основоположника нової української літератури характерна милозвучність (і за терміном С. Людкевича “співність”), тому О. Козаренко слушно наголошує: “Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову” [5, с. 13]. Проводячи паралель між двома визначними постатями в українській культурі, Л. Корній розглядає вплив поезії Т. Шевченка на “ідейну спрямованість, тематично-образний зміст творчості Лисенка” та наголошує “нову якість національної музичної мови ... мистецької спадщини М. Лисенка” [7, с. 22]. Саме цикл “Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка” засвідчує ознаки своєрідного національного стилю композитора, тому С. Людкевич уважав М. Лисенка “за найкращого музичного інтерпретатора Шевченкової поезії” [9, с. 355]. У цьому циклі також найбільше виявляються текстуальні художньо-образні “знаки бандури” у фортепіанній партії, визначаються найтиповіші прийоми кобзарського виконавства.

Прикладом запровадження “бандурних знаків” у фортепіанну фактуру служить солоспів “Гомоніла Україна” для тенора, написаний на слова з поеми “Гайдамаки”, з Четвертої серії “Музики до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка”. Втілення складових коду “Україна” через семантику бандури стає новим аспектом у виявленні “семантично-знакової багатомірності” [5, с. 13] у національній музичній мові М. Лисенка. Завдяки імплантації “бандурних знаків”, зрощенню різноінструментальних начал – інструментальної народної музики, автентичного кобзарського виконавства, впровадження тембрального звукообразу бандури як яскравого елемента національної звукової сфери – М. Лисенко накреслив нові шляхи розвитку українського романсу. Досліджуючи новаторські риси вокальних творів композитора Т. Булат вказує: “На зміну побутовому романсу з його тематикою страждання, розчарувань, любовного жадання в українську музику прийшов романс розгорнутої форми, позначений тонким психологізмом, вибуховою силою громадянських настроїв і соціального протесту. Так в українській сольній вокальній ліриці розкрився не знаний до того, багатовимірний художній світ” [1, с. 7].

У фортепіанному вступі епіко-драматичного солоспіву “Гомоніла Україна” М. Лисенко використав такі “бандурні знаки”:

1. Нисхідні тирати. Вони записані в інструментальній партії кобзаря С. Пасюги у транскрибуванні Ф. Колесси в думках: “Про Марусю Богуславку”, “Про удову”, “Про сестру і брата” як потрійний форшлаг [6, с. 450–467]. Проте М. Лисенко у першому і другому тактах солоспіву оформив тирату у вигляді тріолі, яка викладена шістнадцятими тривалостями. Висхідна тирата в епіко-драматичних солоспівах з циклу “Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка” та обробках епічних народних пісень для голосу з фортепіано композитор трактує як символ блискавичного удару шаблею козаків, перемоги та звитяги. Низхідна тирата у солоспіві “Томоніла Україна” отримує інше семантичне значення: показує муки не одної особистості, а багатостраждальної матері-України, чиї найвідважніші, найкращі сини пролили кров за її свободу, проте ця жертва є даремною. У вступі закладено “зерно” страждання нації. М. Лисенко дуже болісно співпереживав цю трагедію і в подальшому музичному розвитку наповнив фортепіанну фактуру великою кількістю тират, які викладено паралельними октавами та використано для максимальної передачі емоцій зневіри. Таким способом композитор творчо переосмислив цей бандурний прийом гри і створив новий тип викладу тират у фортепіанній партії. М. Лисенко збагатив цими тиратами весь твір, а не лише вступ.

2. Арпеджіато. Цей “бандурний знак” також використав у партії кобзи І. Кучеренко у думі “Про смерть козака-бандурника”, яку “схопив” на фонограф О. Сластіон 1910 року [6, с. 479]. М. Лисенко впровадив виконання арпеджіато штрихом *staccato* у фортепіанну фактуру солоспіву. Композитор наслідував спосіб гри на бандурі, який Г. Хоткевич назвав “глушення струн” [15, с. 56]. Він полягає у припиненні коливання струни на бандурі-кобзі після щипка за допомогою безпосереднього дотику цілої руки або одного пальця до струни. У першому, другому тактах вступу у фортепіанній партії солоспіву поєднано “бандурний знак” – арпеджіато та спосіб його виконання на бандурі – “глушення струн”. Прийом гри на фортепіано арпеджіато пов’язаний зі специфікою звуковидобування на цьому інструменті. За допомогою автоматичного опускання демпфера на струну після удару молоточка відбувається припинення коливання струни, і як наслідок – зупинка звучання, що таким способом відтворює прийом гри на бандурі – “глушення струн”.

3. Розлоге висхідне арпеджіато (від сі-бемоль великої до сі-бемоль другої октави) у третьому такті. М. Лисенко спеціально заліковує кожен звук цього акорду у фортепіанних партіях правої та лівої рук. Цим митець створює ефект нашарування і збагачення обертонами звукової палітри. За допомогою фортепіанної фактури композитор намагається передати специфіку виконання на бандурі, коли кожний наступний звук накладається на попередні і звучать всі щойно зіграні інтервали в певному проміжку часу та створюється ефект “нечистої педалі” на фортепіано. Особливість звуковидобування на бандурі підсилюється ферматою. За її допомогою М. Лисенко імітував коливання струн бандури під час щипка та їх природне затихання.

У першому куплеті на словах: “Томоніла Україна, довго гомоніла, довго, довго кров степами текла, червоніла. Текла, текла та й висохла” у фортепіанній партії лівої руки на слабкій долі такту композитор постійно використовує повторення октави, що асоціюється зі звучанням дзвонів. У десятому такті солоспіву на словах: “текла, текла та й висохла” митець наголосив жажливу трагедію синкопованим пунктирним ритмом, який припадає на чотири долі п’ятидольного такту. Кожна зміщена доля при цьому акцентується. Композитор творчо переосмислив особливості виконання

кобзарями експресивної мелодекламації та втілив їх в інструментальному супроводі солоспіву. На трагедійній кульмінації фортепіанна партія підсилює акцентування окремих складів вокальної партії октавним викладом мелодичної лінії. М. Лисенко застосував ремарку *colla voce* – з додаванням голосу.

В інструментальній перегрі до другого куплету композитор використав лише двічі низхідну тирату. Проте у тритактовому “приігриші” (термін Ф. Колесси) [6, с. 61] до третього куплету М. Лисенко інтенсивно впроваджував у фортепіанну фактуру “бандурні знаки”, які були у вступі: низхідні тирати, арпеджіовані акорди, імітація розлогого висхідного арпеджіато. Однак композитор не ідентично відтворив їх, а змінив спосіб їх виконання. Арпеджіовані акорди не виконують штрихом *staccato*, як у вступі. Імітація розлогого висхідного арпеджіато охоплює менший діапазон: від сі бемоля великої октави – до ре другої октави. Низхідні тирати викладено тридцять другими тривалостями, а не шістнадцятими, як у вступі, і використано по дві у кожному такті. Насичуючи фактуру фортепіанної перегри цим “бандурним знаком” композитор підготовляє слухача до кульмінаційного розділу вокальної поеми, яка написана у тричастинній формі з динамізованою скороченою репризою. Митець повторює початок вірша: “Гомоніла Україна, довго гомоніла, довго-довго кров степами текла червоніла” – 43–51 такти. Періодичне чергування контрастної динаміки від *p* до *f* посилює алюзію дзвону. У фортепіанній партії М. Лисенко поряд із елементами дзвону поєднав “бандурні знаки”: октавні тирати, які асоціюються з образом кобзаря, котрий не тільки є свідком воєнних подій, але й закликає до боротьби та перемоги над ворогами. Отже, кобзар і бандура-кобза є невід’ємними символами ідеї боротьби українців та їх прагнення свободи.

**Висновки.** Творчо переосмислюючи особливості кобзарського виконавства, композитор творить власну систему музичних знаків, які ми назвали “бандурними знаками”. Вони стали незамінною складовою великого коду “Україна”, передаються з покоління до покоління і є частиною історичної пам’яті нації. “Етнічна самоідентифікація”, за визначенням М. Ярмо виявляється “через народно-пісенну “лексику”, її стилістичні прийоми” [14, с. 239], проте, у фортепіанній партії солоспіву “Гомоніла Україна” з’ясували, що бандура отримує семантичне значення у музичній семіотиці композитора. Перенесення особливостей тембру кобзи-бандури, створення акустичного ефекту її звучання стає ознакою національного стилю митця. Це дослідження повністю не вичерпує проблематики впливу бандурного мистецтва на творчість М. Лисенка і є перспективним для музикознавців.

### Список використаної літератури

1. Булат Т. П. Из золотих ниток фольклору. *Лисенко М. Солоспіву*. 1991. Т. 1. С. 7–15.
2. Булат Т. П., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк – Київ: Наукова думка, 1990. 408 с.
3. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. *Українське музикознавство*. 2003. Вип. 32. С. 5–15.
4. Грица С. Й. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи у п’яти томах. Думи раннього козацького періоду*. 2009. 1. С. 33–118.

5. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2001. 23 с.
6. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. Київ: Музична Україна, 1969. 598 с.
7. Корній Л. М. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис НАН України*. 2014. № 1. С. 15–25.
8. Лисенко М. В. Листи. Київ: Музична Україна, 2004. 680 с.
9. Людкевич С. П. Форма солоспіву у М. В. Лисенка (спроба аналізу). *Дослідження статті, рецензії, виступи*. 1999. Т. 1. С. 355–370.
10. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2006. – 46 с.
11. Хай М. Й. Микола Лисенко – піонер і фундатор етнооргалогічної школи в Україні. *Збірник наукових праць до 160 р. від дня народження М. В. Лисенка НАН України*. 2004. С. 39–48.
12. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості. Торонто-Харків: Глас-Майдан, 2007. 92 с.
13. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства: спец. 73. 00. 03. "Музичне мистецтво". Київ, 2002. 34 с.
14. Ярмо М. І., Реінтеграційні координати модерного способу національного стилеутворення. *Збірник наукових праць до 160 р. від дня народження М. В. Лисенка НАН України*. 2004 . С. 230–242.

### References

1. Bulat, T. P. (1991). *From the gold thread of folklore. M. Lysenko Solospivny*, 1, 7–15 [in Ukrainian].
2. Bulat, T. P. & Filenko T. (1990). *Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine from the 19th and early 20th centuries*. N'iu-Jork – Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Dzyuba, I. M. (2003). *Place of Mykola Lysenko in Ukrainian culture. Ukrains'ke muzykoznavstvo*, 32, 5–15 [in Ukrainian].
4. Grytsa, S. Y. (2009). *Dumas in the synthesis of words, music and performances. Ukrains'ki narodni dumy u p'iaty tomakh. Dumy rann'oho kozats'koho periodu*, 1, 33–118 [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. V. (2001). *Ukrainian National Musical Language: Genesis and Contemporary Development Trends. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
6. Kolessa, F. M. (1969). *Melodies of Ukrainian folk dumas*. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Kornij, L. M. (2014). *Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: national-cultural and musical-style reflections. Chasopys NAN Ukrainy*, 1, 15–25 [in Ukrainian].
8. Lysenko, M. V. (2004). *Letters*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Lyudkevich, S. P. (1999). *Form of solospive in M. V. Lysenko (attempt of analysis). Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy*, 1, 355–370 [in Ukrainian].

10. Rzhetskaya, M. Yu. (2006). *Music of Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
11. Hay, M. Y. (2004). *Mykola Lysenko is a pioneer and founder of the ethno-organic school in Ukraine. Zbirnyk naukovykh prats' do 160 r. vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka NAN Ukrainy*, 39-48 [in Ukrainian].
12. Hotkevich, G. M. (2007). *Bandura and its possibilities*. Kharkiv: Hlas-Majdan [in Ukrainian].
13. Ship, S. V. (2002). *Symbolic function and linguistic organization of musical speech. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
14. Yarkoi, M. I. (2004). *Reintegration Coordinates of the Modern Method of National Stylistics. Zbirnyk naukovykh prats' do 160 r. vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka NAN Ukrainy*, 230–242 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2018.

Прийнята до друку 18.10.2018.

## **ANALYSIS OF ROMANCE MYKOLA LYSENKO “HOMONYLA UKRAINE” WITH THE POEM “HAYDAMAKY” TARAS SHEVCHENKO THROUGH OF THE PRISM OF KOBZARIAN EXECUTION**

**Ruslana SHEVCHENKO**

*Ivan Franko L`viv National University,  
Department of Musicology and Art of Choral Conducting,  
18, Valova Str., L`viv, Ukraine, 79008,  
phone: +380636141664, e-mail: ruslana.lviv.1990@gmail.com*

Detection of “bandura signs” (the term Shevchenko R.) in the romance of M. Lysenko and their embodiment in the piano texture determined the uniqueness of the figure of the composer in the history of Ukrainian music.

Main objective of the study is to consider different ways of embodiment the techniques of bandura playing and their use as a system of “bandura signs” in the piano part of the epic-dramatic romance M. Lysenko “Homonyla Ukraine” from the poem “Haydamaky” T. Shevchenko.

Methodology. In the article, a comparative analysis of the piano texture of Lysenko’s romance “Homonyla Ukraine” and instrumental accompaniments of the dumas in the performance of the contemporary kobzars of composer was done. The techniques and elements of kobzar execution were discovered.

Results. The author considered the question of the embodiment of the bandura component in the piano part of the romance and revealed the influence of kobzar execution on the national musical language M. Lysenko. “Bandura signs” became an indispensable part of the big code “Ukraine”. In the piano part of the romance “Homonyla Ukraine”, the bandura receives semantic significance in the musical semiotics of M. Lysenko.

*Keywords:* M. Lysenko, romance, T. Shevchenko, “Gaidamaki”, piano texture, duma.