

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ШЕВЧЕНКО РУСЛАНА СЕРГІЇВНА

УДК [780.614.13:[78.087.6Лисенко:821.161.2-1Шевченко]:784.4]”18/19”(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗВУКООБРАЗУ БАНДУРИ У ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ТА СОЛОСПІВІВ ІЗ
ЦИКЛУ «МУЗИКА ДО "КОБЗАРЯ" Т. ШЕВЧЕНКА»)**

Спеціальність 025 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Р. С. Шевченко

Науковий керівник: Салдан Світлана Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Шевченко Р. С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. – Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню одного з фундаментальних сегментів знакової системи М. Лисенка, що адаптує засади кобзарського виконавства ХІХ століття. Опираючись на праці філософів, філологів та музикознавців, розкрито вплив бандурного виконавства на семіологічну систему М. Лисенка. Відштовхуючись від методології Ч. Пірса, поглядів М. Хая, О. Козаренка, які стосуються поняття «музичного знаку» – визначено такий його особливий різновид як «бандурний знак». У згаданих працях обґрунтовано поняття тембру як одного з чинників формування національного звукового ідеалу етнічної культури. Дане дисертаційне дослідження містить сфокусовані думки, підкріплені великою кількістю нотних прикладів, як доказів існування бандурних знаків, сформованих завдяки саме тембральній інтеграції звукообразу бандури.

Визначено, що саме імпровізаційне виконання кобзарів вплинуло на форму вокальних творів композитора. За допомогою відтворення виконавського стилю кобзарів М. Лисенко створює імітацію автентичної думи в окремих солоспівах. Також, митець відобразив найбільш типові елементи кобзарського виконавства та фактуру супроводу дум. Досліджено, що ознаки епічного твору вплинули на форму романсу та організацію фортепіанної фактури. Композитор створив ілюзію кобзарської «заплачки», вокальні розділи сприймаються як уступи, що відмежовані невеликими переграми. Виявлено, що у солоспівах М. Лисенко відтворив імпровізаційний спосіб мислення кобзарів. Це відобразилося у методах розвитку тематичного матеріалу. Окреслено варіантну, статичну та мікро-перегру. Композитор

трактував фермати як цезури, що відокремлюють частини музичного твору та виділяють важливі за змістом слова.

Найтиповіші елементи виконання кобзарів визначено як «бандурні знаки», які М. Лисенко і використав, переосмислюючи прийоми автентичного кобзарського мистецтва. Вони стали частиною його національної музичної мови. Композитор надав їм нового образно-семантичного тлумачення та відтворив у фортепіанній фактурі, тим самим створюючи ефекти, наближені до звучання народного інструменту. Прийоми бандурної гри, які іманентно відображуються у фортепіанній фактурі, визначено терміном «знаки-ікони». Для них характерне постійно закріплене образне значення. Вони виконують роль десигната та денотата, оскільки позначають об'єкт та його емоційне вираження. Для збагачення фортепіанної партії семантикою бандури композитор переважно використовував знаки-ікони.

З'ясовано, що у створенні ілюзії бандурного акомпанементу М. Лисенко використав амбівалентне трактування бандурних знаків. Їх визначено як «фортепіанно-бандурні» знаки, які виступають як «знаки-індекси», оскільки вказують на типові ознаки супроводу кобзарів. Доведено, що М. Лисенко усвідомлено використав найпростіші прийоми гри кобзарів, а саме: дублювання елементів мелодії, варіанти тризвуків з пропущеною квінтою або терцією, спрощені каданси, відтворив іманентні штрихи виконання на автентичному інструменті. Композитор осмислено переніс їх у фортепіанну фактуру.

Розглянуто варіанти та способи втілення фортепіанно-бандурних знаків в обробках народних пісень. При аналізі фортепіанної партії застосовано термін «тембральна інтеграція бандури» та подано його визначення. Проаналізовано варіабельність поєднання інструментальних фактур різного типу та визначено їх синтезуючі види: симбіоз, зрощення.

Досліджено вплив кобзарського виконавства на тембральну інтеграцію в епіко-драматичних солоспівах. Застосовуючи порівняльний аналіз дум кобзарів, визначено нові знаки-ікони, які композитор іманентно відтворив у вокальній та фортепіанній партіях. Розширення знакової системи відбулося за рахунок впровадження нових видів форшлагів, варіантів фактурних фігурацій, видозмінених репетицій,

інтонаційно-ритмічних груп, які сприймаються як алузія гри кобзарів. Вплив їхнього виконавства позначився на формування вокальної партії, зокрема у вираженні кульмінації мелодії.

В результаті семантичного аналізу простежено біфункційність знаків. У солоспівах та обробках народних пісень різних жанрів композитор застосовував знаки-ікони (форшлаги, арпеджійовані акорди) з іншим семантично-образним навантаженням. Подвійність властива і знакам-індексам. Варіанти неповних тризвуків з дублюванням прими або квінти акорду у трьох або чотирьох октавах, спрощені каданси, характерні елементи супроводу дум використовувалися в ліричних, жартівливих, танцювальних, епіко-драматичних солоспівах. Визначено способи втілення знаків та їх функціонування.

У драматичних солоспівах М. Лисенко використав музично-риторичні фігури, що були розповсюджені в епоху бароко. Їх окреслено як «знаки-символи», за допомогою котрих відтворюються експресивні стани. У поєднанні з бандурними знаками вони створюють трагічні, драматичні образи, типові для кобзарського епосу та перевтілені класиком національної музики у сучасній йому романтичній виразовій системі.

Досліджено синтез тембрально-виконавських знаків бандури, ліри, дзвонів в епіко-драматичних романсах. Їх трактовано як знаки-ікони дзвону та знаки-індекси, що характерні для супроводів кобзарів та лірників. Таке поєднання збагачує фортепіанну фактуру, виявляє новаторські риси тембрового мислення композитора та підкреслює основну ідею музичних творів.

Звукообраз бандури вплинув на музичну мову композитора. Зрощення двох фактур через трансплантацію кобзарського начала привело до якісно нової імітації кобзарського стилю виконання.

Наукова новизна одержаних результатів окреслена її метою та комплексом дослідницьких завдань, предметом дослідження. У дисертації

– *вперше*:

- простежено вплив бандурного мистецтва на музичну мову композитора (на прикладі обробок народних пісень для голосу з фортепіано та солоспівач з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»);
- виявлено у творчості М. Лисенка новий тип музичних знаків;
- з огляду на виявлену тембральну інтеграцію у фортепіанних партіях лисенківських творів – ці знаки вперше названо «бандурними»;
- визначено «фортепіанно-бандурні» знаки та способи їх втілення у фортепіанній партії обробок народних пісень та солоспівів;
- на основі існуючих філософських, лінгвістичних та семіотичних досліджень категорії «знаку» запропоновано тлумачення нових типів бандурних знаків з їх розмежуванням на знаки-ікони, знаки-індекси та знаки-символи;
- введено термін «іманентне відображення бандурних знаків»;
- проаналізовано використання бандурних знаків у низці обробок українських народних пісень та солоспівів М. Лисенка як одного з характерних елементів його музичної мови;
- запропоновано визначення «алюзійний» щодо одного зі способів запровадження бандурних знаків у фортепіанну та вокальну партію солоспівів;
- визначено принцип «навмисного спрощення фортепіанної фактури» як специфічного авторського способу організації музичної тканини;
- виявлено бандурні знаки у семантичному аналізі солоспівів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»;
- застосовано термін «тембральна інтеграція бандури».
- Запропоновано новий погляд на поняття музичного знаку та доведено існування нового різновиду музичної знакової системи – «бандурного знаку», що утворюється завдяки тембральній інтеграції бандурного звучання у фортепіанний виклад.

Доповнено:

Дослідження низки фортепіанних партій в обробках і солоспівач М. Лисенка, в яких виявлено бандурні знаки як наслідок тембральної інтеграції.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання як у розвідках наукового рівня, так і мистецтвознавчого та культурологічного напрямках. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну та методологічну базу історії української музичної культури, зокрема, фортепіанне та бандурне виконавство, даючи чітке усвідомлення тембральної інтеграції між двома інструментами. Результати дисертації можуть бути використані для подальших наукових досліджень в окреслених наукових галузях, а також застосовані при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з таких дисциплін, як «Історія української музики», при вивченні творчої особистості М. Лисенка та його спадщини, «Історія фортепіанного виконавства», «Культурологія», «Етномузикологія», «Історії фортепіанної музики», в інтерпретації музичних творів композитора, при вивченні інструментознавства (українських музичних інструментів, курсу музичної семіотики, викладанні бандури як спеціального інструменту).

Ключові слова: М. Лисенко, Т. Шевченко, обробки народних пісень, романси, кобзарі, дума, бандурні знаки, алюзії, тембральна інтеграція бандури, фортепіанна фактура, бандурна фактура, звукообраз бандури, виконавство, сонор, концепція.

ABSTRACT

***Shevchenko R. S.* The transformation of the sound image of bandura in the works of M. Lysenko (on the example of arrangements of folk songs and romances from the cycle «Music to "Kobzar" by T. Shevchenko») – Qualifying scientific work as a manuscript**

Dissertation for specialty 025 – musical art. – Ivan Franko National University of Lviv. – Lviv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of one of the fundamental segments of the sign system of M. Lysenko, which adapts the principles of the kobzar performance of the nineteenth century. Thanks to existing works of philosophers, philologists and musicologists, it reveals the influence of bandura performance on the semiological system of M. Lysenko. According to the methodology of C. Peirce and already existing thoughts of M. Khay, O. Kozarenko, which concerning the concept of «musical sign» – an absolutely unique variety as a «bandura sign» has been defined. The mentioned works substantiate the notion of timbre as one of the factors in the formation of the national sound ideal of ethnic culture. This dissertation research contains focused thoughts supported by a large number of musical notations, as evidence of the existence of bandura signs especially formed due to the specific timbral integration of the sound image of bandura.

It was determined that the improvisational performance of kobzars influenced forms of vocal works of M. Lysenko. By recreating the performing style of kobzars, composer creates an imitation of authentic duma in separate romances. There, he reproduced the improvisational method of kobzars' thinking and the invoice for the support of dumas. It was investigated that the features of the epic work influenced the form of the romance and the organization of the piano texture. The composer created the illusion of «zaplachka» «zaplachka» transliteration (the illusion of Kobzar's introduction), the vocal sections are perceived as ledges transliteration (typical constituent words), delimited by small peregrams transliteration (instrumental sections of an improvisational nature). Peregra is an instrumental section between verses of an improvisational nature. It was revealed that M. Lysenko reproduced the improvisational way of thinking of the Kobzars in his novels.

This was reflected in the ways of developing the thematic material. Variant, static and micro-overplay transliteration is outlined (with instrumental sections of an improvisational nature). The composer interpreted fermatas as caesuras, which separate parts of a musical work and highlight important words.

The most typical elements of kobzars' performance are defined as «bandura signs», which M. Lysenko used, rethinking the techniques of authentic kobzar art. They became part of his national music language. The composer gave them a new figurative and semantic interpretation and reproduced them in a piano texture, as a result of that creating effects close to the sound of a folk instrument bandura. Techniques of bandura playing, reflected in piano texture, are defined by the term «signs-icons». Those signs-icons are characterized by a permanently fixed figurative meaning. Systematically, they play the role of designatum and denotatum, as they mark the object and its emotional expression.

To enrich the piano part with bandura semantics, the composer mainly used icon signs. It was found that in creating the illusion of bandura accompaniment M. Lysenko used an ambivalent interpretation of bandura signs. They are defined as «piano-bandura» signs. They act as «index signs», after which they mark the typical signs of accompanying kobzars. It is proved that M. Lysenko consciously used the simplest techniques of kobzars' play, namely: duplication of melody elements, variants of triads with omitted quint or third, simplified cadences. He also reproduced immanent strokes of execution on an authentic instrument and meaningfully transferred them to the piano texture.

The variants and methods of transfer of piano-bandura signs in arrangements of folk songs were considered. The term «timbral bandura integration» was used in the analysis of the piano part and its definition was given. The variability (variance) of the combination of various instrumental textures was analyzed. Types of texture synthesis such as symbiosis and splicing are defined.

The influence of kobzar performance on timbral integration in epic-dramatic solos is studied. Applying comparative analysis of kobzars' dumas, new signs-icons reproduced by the composer in vocal and piano parts have been identified. The expansion of the signs system occurred due to the introduction of new types of grace notes, variants of textured figurations, modified repetition, intonation-rhythmic groups, which are perceived as an

allusion to the play of kobzars. The influence of their performance affected the formation of the vocal part, in particular in expression of the culmination of the melody.

As a result of the semantic analysis, the bifunctionality of the signs was traced. In romances and arrangements of folk songs of various genres, the composer used sings-icons (grace notes, arpeggiated chords) with a different semantic and figurative load. Duality is also characteristic of sings-indices. Variants of incomplete triads with duplication of the prima or the quint chord in three or four octaves, simplified cadences, characteristic elements of *duma* accompaniment were used in lyrical, humorous, dance, epico-dramatic solos. Methods of implementing signs and their functioning are defined.

In dramatic romances M. Lysenko used musical-rhetorical figures that were common in the Baroque era. They are outlined as «signs-symbols» with the help of which expressive states are reproduced. In combination with bandura signs, they create tragic, dramatic images, typical for the Kobzar epic and reincarnated by the classic of national music in his contemporary romantic expressive system.

The synthesis of timbral and performance signs of bandura, lyre, and bells in epic-dramatic romances has studied. They are interpreted as bell icons signs and indices signs typical for accompaniments of kobzars and *lyrnyky* (solo lyric singer). This combination enriches piano texture, reveals the innovative features of the composer's timbre thinking and emphasizes the main idea of musical works.

The sound image of the bandura influenced the composer's musical language. The fusion of two textures through kobzar source led to a qualitatively new imitation of the kobzar style of performance.

The scientific novelty of the obtained results is outlined by its purpose and the complex of research tasks.

- In the dissertation, it was studied out *for the first time*:

- The influence of bandura art on the musical language of the composer (on the example of arrangements of folk songs for voice with piano and solo singing from the cycle «Music to "Kobzar" by T. Shevchenko») was tracked;
- A new type of musical signs discovered in M. Lysenko's work;

- In view of the revealed timbral integration in piano parties of Lysenko's works these signs were for the first time defined and named «*bandura signs*»;
- «*Piano-bandura*» signs and ways of their implementation in the piano part of arrangements of folk songs and romances are defined;
- The interpretation of new types of bandura signs with their differentiation into icon signs, index signs and symbolic signs is proposed based on the analysis of numerous philosophical, linguistic and semiotic studies;
- The term «*immanent display of bandura signs*» was introduced.
- The use of bandura signs in a number of arrangements of Ukrainian folk songs and romances by M. Lysenko is analyzed as one of the characteristic elements of his musical language;
- The definition of «*allusive*» is proposed in relation to one of the ways of introducing bandura signs into the piano and vocal parts of romances;
- The principle of «*deliberate simplification of the piano texture*» is determined, as a specific author's method of organizing the musical fabric;
- It was made a semantic analysis of romances from the cycle «*Music to "Kobzar" by T. G. Shevchenko*» in the context of identifying bandura signs;
- It was used the use of the term «*timbral integration of bandura*».
- A new look at the concept of a musical sign is proposed and the existence of a new type of musical sign system – the «*bandura sign*», which is formed due to the timbral integration of the bandura sound into a piano performance - is proved.

The work is *supplemented* by vivid examples of piano parts in arrangements and solos by M. Lysenko, in which bandura signs are revealed as a consequence of timbral integration.

The theoretical and practical significance of the obtained research results.

The practical significance of the results lies in the possibility of its use in research of scientific level, art history and different cultural directions. Materials, developments and conclusions of this dissertation are intended to enrich the factual and methodological base of Ukrainian musical culture history, in particular piano and bandura performance, giving a clear awareness of timbral integration between the two instruments. The results of the dissertation can be used to further research in the outlined scientific fields, in the

development of textbooks, teaching aids, lectures and courses while studying «History of Ukrainian Music», while studying the creative personality and works of M. Lysenko, «History of Piano performance», «Theory and History of Culture», «Ethnomusicology», «History of piano music», in the interpretation of the composer's musical works, while studying instrumental studies (Ukrainian musical instruments, musical course semiotics or teaching bandura as an instrument).

Keywords: M. Lysenko, T. Shevchenko, processing of folk songs, romances, kobzars, дума, bandura signs, allusions, timbral integration of bandura, piano texture, bandura texture, the sound image of bandura, performance, sonor, concept.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. **Шевченко Р. С.** Утілення бандурного компоненту в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 48 – 53.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_10
2. **Шевченко Р. С.** Аналіз солоспіву Миколи Лисенка «Гомоніла Україна» з поеми «Гайдамаки» Тараса Шевченка крізь призму кобзарського виконавства. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 65 – 71.
<http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10426>
3. **Шевченко Р. С.** Солоспів М. В. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у контексті особливостей кобзарського виконавства (на прикладі фортепіанної партії солоспіву). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 129 – 134.
<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/32/27>
4. **Шевченко Р. С.** Солоспів М. Лисенка «Моліться, братія, моліться!» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 30. С. 162 – 167.
<https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/205>

Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

5. **Шевченко Р. С.** Відтворення особливостей кобзарського виконавства у солоспіві М. В. Лисенка «У неділю вранці-рано». *International Journal of*

Наукові публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. **Шевченко Р. С.** Виявлення бандурних знаків та способи їх активації у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано Миколи Лисенка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: 2018 рік* : тези доп. Всеукр. наук. конф., 30 листоп. 2018 р. Львів : Растр -7, 2018. С. 127 – 130.
7. **Шевченко Р. С.** Вплив кобзарського виконавства на фортепіанну партію солоспіву М. В. Лисенка «Ой Дніпре, мій Дніпре». *Молоді музикознавці: 2019 рік* : тези доп. ХІХ Міжнар. наук.-практ. конф., 9 – 11 січня 2019 р. Київ, 2019. С. 210 – 212.
8. **Шевченко Р. С.** Особливості втілення прийомів кобзарського виконавства у фортепіанній партії обробки народної пісні. *Молоді музикознавці: 2020 рік* : тези доп. ХХ Міжнар. наук.-практ. конф., 8 – 10 січня 2020 р. Київ, 2020. С. 141– 143.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ I. ЗНАКОВА СИСТЕМА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	26
1.1. Тлумачення категорії «знаку» у світових та національних концепціях.....	26
1.2. Вплив прийомів бандурного виконавства на становлення знакової системи М. Лисенка.....	50
РОЗДІЛ II. СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ БАНДУРНИХ ЗНАКІВ У ФОРТЕПІАННІЙ ПАРТІЇ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ФОРТЕПІАНО М. ЛИСЕНКА.....	65
2.1. Специфіка бандурних знаків у фортеп'яній фактурі обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка.....	65
2.2. Фортеп'янно-бандурні знаки як виявлення амбівалентності у фортеп'яній фактурі обробок український народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка.....	85
2.3. Трансформація звукообразу бандури у фортеп'яній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка.....	117
РОЗДІЛ III ФУНКЦІОНУВАННЯ БАНДУРНИХ ЗНАКІВ У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ЛИСЕНКА З ЦИКЛУ «МУЗИКА ДО "КОБЗАРЯ" Т. ШЕВЧЕНКА».....	138
3.1. Відтворення особливостей кобзарського виконавства у солосп'івах М. Лисенка.....	138
3.2. Застосування алюзій бандурних знаків у вокальних творах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка».....	166

3. 3. Вплив кобзарського виконавства на тембральну інтеграцію бандури в епіко-драматичних солоспівах з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка.....	190
ВИСНОВКИ.....	221
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	227
НОТОГРАФІЯ.....	252
ДОДАТКИ.....	253
А. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	253
Б. Таблиці	257
В. Нотні приклади	263

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

БЗ бандурні знаки

ІВБЗ іманентне відображення бандурних знаків

ФБ фортепіанно-бандурні знаки

ПНСФФ принцип навмисного спрощення фортепіанної фактури

СП спрощені каданси

ТІБ тембральна інтеграція бандури

ЗФ зрощення фактур

СФ синтезуюча фактура

ФС фактура-симбіоз

СП статична перегра

ВП варіантна перегра

МП мікро-перегра

АБЗ алюзії бандурних знаків

ДПС дрібний перебір струнами

АС алюзійний спосіб

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Серед широкого кола творчих зацікавлень і досягнень засновника української професійної композиторської школи Миколи Лисенка особливу сферу становить вивчення та збереження українського музичного фольклору. Його елементи знайшли своє розмаїте відображення у власних музичних творах композитора, а серед них передусім слід виокремити епічну традицію, кобзарське мистецтво, яке М. Лисенко не лише студіював як науковець, але й оригінально переосмислив у індивідуальному стилі.

Бандура як важлива складова традиційного інструментарію українського фольклору отримала у спадщині національного класика багатоманітне символічне тлумачення, передусім у зв'язку із зверненням до кобзарського мистецтва. Символіка кобзарських образів найяскравіше виявляється у операх та масштабних хорових полотнах М. Лисенка, проте і у вокальній та фортепіанній творчості він знаходить відповідні виразові прийоми, які кореспондують із бандурним виконавством та передають звучання тембру народного інструменту.

Проте якщо втілення образів кобзарства та переосмислення думного епосу у масштабних музично-сценічних та хорових творах М. Лисенка знайшло вже доволі численне наукове осмислення, то проблематика дослідження семантики бандурності у вокальних творах М. Лисенка є досі недостатньо вивченою. В українському музикознавстві дотепер спеціально не розглядалося питання впливу кобзарського виконавства та тембральної барви бандури на специфіку музичної мови композитора у камерно-вокальних жанрах, зокрема в обробках українських народних пісень і солоспівач з циклу «Музика до „Кобзаря”», розглянутих у художній єдності вокальної та фортепіанної партій. У цьому контексті видається доцільним формулювання нових музичних знаків, пов'язаних з прийомами виконання на бандурі, з особливими художньо-експресивними характеристиками тембру національного інструменту, питомими ознаками гри кобзарів. Дефініція специфічних знаків, пов'язаних з тембром

бандури та прийомами бандурного виконавства, допоможе простежити їх семантично-образне навантаження та функціонування у створеній композитором семіологічній системі. Відтак видалось необхідним здійснити аналіз бандурних знаків, їх класифікацію, розглянути способи відображення та застосування у фортепіанній партії обробок народних пісень для голосу з фортепіано, солоспівів на слова Т. Шевченка у творчості М. Лисенка, оскільки цей сегмент його індивідуального стилю не ставав ще об'єктом наукового дослідження. Заповнення цієї прогалини у вивченні об'ємної спадщини українського класика може стати ще одним підтвердженням його глибинного зв'язку з архетипами національної традиції.

Отже, **актуальність** теми дисертації визначає необхідність вивчення питання імплікування бандурного тембру та прийомів бандурного виконавства у вокальній мелодиці та фортепіанній партії названих артефактів, на основі аналітичних студій – формулювання «бандурної» знакової системи у камерно-вокальних жанрах М. Лисенка, що утворюється внаслідок тембральної інтеграції специфічного звучання та прийомів виконавства на народному інструменті у творах, призначених для іншого інструменту та голосу.

На цій основі буде аргументована семантика бандури у системі музичних знаків на прикладі розглянутих обробок народних пісень для голосу з фортепіано та солоспівах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» М. Лисенка.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка згідно з планом науково-дослідницької роботи 2017 – 2021 р. р. і відповідає темі «Сучасний дискурс українського музикознавства: історія, традиції, інновації наукових та музично-педагогічних студій» (номер державної реєстрації НДР: 0117U001314). Тему дисертації затверджено 06 грудня 2017 р. на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка, (протокол № 43/12) та уточнено на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка, протокол 56/10 від 30. 10. 2023.

Мета дослідження – обґрунтувати принципи трансформації бандурного тембру та прийомів бандурного виконавства у вокальній мелодиці та фортепіанній партії обробок українських народних пісень та солоспівів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» М. Лисенка

Відповідно до поставленої мети вирішуються наступні завдання:

- застосовуючи методологію Ч. Пірса, Ч. Морріса та інших вчених-семіологів дослідити особливості семіозису у вокальній творчості композитора;
- розглянути трансформацію елементів кобзарського виконавства у творчості М. Лисенка;
- здійснити огляд фольклористичної та наукової діяльності М. Лисенка, спрямованої на дослідження думного епосу, простежити його зв'язки з бандуристами-кобзарями: О. Вересаєм, П. Братицею, О. Сластіоном, С. Пасюгою, І. Кучеренком, П. Дривченком, О. Гончаренком, М. Кравченком, Т. Пархоменком;
- проаналізувати елементи бандурного виконавства у фортепіанній фактурі вокальних творів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» та обробок народних пісень;
- виявити найбільш типові прийоми бандурної гри у фортепіанній партії;
- дати визначення нових термінів: *«бандурні знаки»*, *«фортепіанно-бандурні знаки»*, *«навмисно спрощена фортепіанна фактура»*, *«тембральна інтеграція бандури»*;
- на основі порівняльного аналізу дум кобзарів-сучасників М. Лисенка окреслити семантично-образне навантаження бандурних знаків та їх іманентне відображення у творчості композитора;
- встановити бандурні знаки та способи їх реалізації у фортепіанній фактурі;
- визначити тембральну інтеграцію бандури та її втілення у фортепіанній партії обробок народних пісень та солоспівів;
- виявити вплив кобзарського виконавства у створенні власної семантичної системи індивідуального стилю М. Лисенка;

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість М. Лисенка.

Предмет дослідження – обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано, солоспіви з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» та думи, пісні, танці, записані М. Лисенком, Ф. Колесою від кобзарів-сучасників композитора.

Хронологічні рамки дисертаційної роботи охоплюють часові рамки: середини ХІХ – початку ХХ століття.

Територіальні межі матеріалу дисертації позбавлені вузької локалізації, зважаючи на поширення творчості кобзарів та бандуристів на території України.

Теоретична база дослідження ґрунтується на працях з філософії, лінгвістики, етнографії, культурології, етномузикознавства, історії та теорії композиторського стилю, зі специфіки бандурного та фортепіанного виконавства.

Теоретичну базу дослідження склали:

- філософські та лінгвістичні праці, у яких досліджувалося поняття знаку: Р. Барта [5], У. Еко [256], О. Казакової [69], Д. Кирика [81], Д. Кліпенгера [87], О. Кобякова, О. Ігнат'євої [88], Ю. Ковальчук [89], Н. Лікарчук [127], В. Лісового [130], А. Мартинюк [141], Ч. Морріса [266], Н. Петрушової [158], Ч. Пірса [273], [274], Ф. де Сосюра [186], В. Федорова [201], О. Шепетьяка [232];

- праці, у яких розглядалася категорія музичного знаку: А. Зварич [55], О. Козаренка [91], [92], [93], [95], О. Капічіної [71], [72], [73], [74], І. П'ятницької-Позднякової [165], [166], [167], [168], Е. Тарасті [272], С. Шипа [233];

- органологічні дослідження про бандуру-кобзу: В. Єсіпка [48], [49], І. Зінків [56], [57], В. Кушпета [117], М. Лисенка [120], В. Мішалова [146], Л. Черкаського [221], М. Хая [205], [206], Г. Хоткевича [209], [210];

- фольклористичні праці: С. Грици [30], [31], В. Давидюка [35], І. Довгалюк [39], Л. Єфремової [50], А. Іваницького [60], [61], [62], К. Квітки [78], Ф. Колесси [96], [97], [98], [99], [100], [101], М. Лисенка [121], [122],

Б. Луканюка [131], Д. Ревуцького [170], «Українські народні думи» [200], О. Юзефчик [237];

- філософські та літературознавчі праці: І. Дзюби [37], А. Карася [75], Л. Копаниці [105], М. Кочергана [112], С. Людкевича [136], [137], А. Мартинець [140], Х. Петрини [157], В. Яременка [240];

- праці, що присвячені вивченню життя та творчості кобзарів: О. Васюти [21], Б. Жеплинського [52], Д. Калібаби [70], Б. Кирдана, А. Омельченка [79], Ф. Лаврова [118], В. Лісняка [128], В. Мішалова [145], [146], Л. Нагорної [148], М. Підгорбунського [159], К. Черемського [216], [217], [218];

- дослідження творчості композитора: А. Архімович, М. Гордійчука [3], М. Білинської [10], Т. Булат [12], [13], [14], [15], [16], [17], Т. Булат, Т. Філенка [18], М. Гордійчука [26], [27], І. Дзюби [36], В. Золочевського [58], В. Кавун [68], О. Козаренка [94], О. Коменди [102], Л. Корній [106], [107], [108], [109], [110], Г. Курковського [114], О. Лисенка [123], «Листи М. В. Лисенка» [119], С. Людкевича [131], [133], [135], [138], Н. Матусевич [142], М. Новакович [151], О. Осадці [153], Д. Ревуцького [169], М. Ржевської [171], М. Семенюк [177], Р. Скорульської [180], Р. Скорульської, М. Чуєвої [181], З. Штундер [234], [235], Я. Якуб'яка [239], М. Ярको [241];

- праці І. Дубініна [42], В. Золочевського [59], Ю. Іщенко [67], Н. Кашкадамової [77], Б. Кіндратюка [85], С. Людкевича [134], Н. Матусевич [142], Н. Рябухи [173], М. Скорика [179], О. Сокола [185], М. Хая [203], [204];

- довідкова література та енциклопедії: Енциклопедичний довідник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники»; «Українське кобзарство», Методико-біографічні матеріали.

Джерельну базу склали три групи матеріалів:

1. Філософські та філологічні праці, зразки літературної творчості, опрацювання яких дало змогу дослідити поняття знаку, музичного знаку та науки семіології і семантики.
2. Наукові дослідження, нотні записи (обробок народних пісень, танців, дум, тощо), детальний аналіз яких дозволив сформулювати основну тему

дисертаційного дослідження, а саме наявність інтеграції бандурного тембру у фортепіанних партіях творів М. Лисенка.

3. Наукові розвідки – спогади, листи, монографічні праці, де фіксувалась важлива інформація щодо кобзарів.

Матеріалом дослідження є наукові праці музикознавчого, історичного, фольклорного та культурологічного зразка: монографії, статті, нотні записи, котрі сприяли дослідженню музичного знаку в його тембровому переломленні у творчості М. Лисенка, а саме, тембральну інтеграцію.

Базовими методами для опрацювання вищезазначених джерел в першу чергу слугували загально-наукові та спеціальні методи дослідження, що відповідають мистецтвознавчому аналізу:

- *методи емпіричного рівня: дослідницько-пошуковий*, завдяки якому виокремлено джерела, що стосуються об'єкту та предмету дослідження; **системно-аналітичний** – для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, для виведення узагальнюючих висновків;
- *компаративний* – для аналізу дум, пісень та танців у виконанні кобзарів О. Вересая, П. Братиці, С. Пасюги, І. Кучеренка, П. Дривченка, Г. Гончаренка, О. Сластіона, записаних М. Лисенком, М. Колесою та обробок українських народних пісень, солоспівів композитора;
 - **біографічний метод опрацювання** дозволив дослідити наукові джерела, що містять біографічну інформацію;
 - **семіологічний** – для застосування в контексті аналізу музичних творів і виявленні в них музичних знаків, що в результаті детального опрацювання дозволить трактувати їх як бандурні;
 - **семантичний** – для визначення функцій та ролі, закладеної в кожен музичний знак, в подальшому трактований бандурним;
 - **структурно-системний** – у класифікації бандурних знаків у семіологічній системі композитора;

– **структурно-аналітичний** – у дослідженні елементів музичної мови солоспівів та обробок народних пісень для голосу з фортепіано: мелодії, ладу, ритму, гармонії, фактури, аналізу музичних форм;

– **історичний** – у дослідженні виконавського мистецтва кобзарів періоду з кінця ХІХ до початку ХХ століття.

Обсяг усіх методів та способів дослідження дозволяє виконати поставлені завдання та окреслити перспективи подальших наукових пошуків.

Наукова новизна одержаних результатів окреслена її метою, комплексом дослідницьких завдань, предметом дослідження. У дисертації *вперше*:

- досліджено семіологічну систему М. Лисенка, в основі якої присутні прийоми бандурного виконавства ХІХ століття;

- виявлено новий вид музичних знаків;

- проаналізовано бандурні знаки, способи їх втілення та функціонування в обробках народних пісень, у вокальних творах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»;

- виявлено алюзії бандурних знаків у солоспівах;

- проведено аналіз чотирьох видів дублювання елементів мелодії вокальної партії у фортепіанній фактурі;

- узагальнено роль звукообразу бандури у національній музичній мові композитора;

- подальшого розвитку набуло висвітлення понять: *«тембральна інтеграція»*, *«іманентне відображення бандурних знаків»*.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування в наукових розвідках мистецтвознавчого, етнографічного, інтерпретаційного та виконавського напрямках. Матеріали, напрацювання та висновки даної дисертації покликані збагатити методологічну та фактологічну базу історії української музики. Висновками та узагальненнями роботи можна послуговуватися у подальшому дослідженні впливу кобзарського виконавства на творчість М. Лисенка, застосуванні семантичного аналізу при виявленні тембральної інтеграції

бандури у фортепіанних творах композитора, алюзій бандурних знаків. Накреслені у дисертації методи аналізу можуть бути використані у дослідженні питань семантики, інтерпретації музичного тексту, у подальшому вивченні впливу кобзарського мистецтва на становлення національного стилю українських композиторів ХХ століття.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можливо застосувати у навчальних курсах лекцій «Історія української музики», зокрема, вивченні творчості М. Лисенка, у спецкурсах із музичної семантики, музичної семіотики, в курсі предмету «Історія фортепіанного виконавства», в класах спеціального фортепіано та концертмейстерства при інтерпретації музичного тексту, у курсі інструментознавства (вивчення українських народних музичних інструментів), у викладанні бандури як спеціального інструменту, а також для написання наукових робіт, бандурних перекладів вокальних творів, методичних посібників.

Особистий внесок здобувача. Здійснено теоретичне дослідження нових видів музичних знаків: *бандурних, фортепіанно-бандурних* та проведений семантичний аналіз вокальної творчості М. Лисенка. Дисертацію та опубліковані статті виконано здобувачем самостійно, без співавторства.

Апробація результатів роботи. Матеріали дисертації обговорено на засіданнях кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, науково-практичних семінарах кафедри. Основні теоретичні положення й практичні результати апробовано на XIII Міжнародній науково-практичній конференції: «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 16 – 17 листопада 2017 р.); XIV Міжнародній науково-практичній конференції: «Культурні домінанти в реаліях ХХІ століття» (Рівне, 15 – 16 листопада 2018 р.); VI Всеукраїнській науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 30 листопада 2018 р.); XIX Міжнародній науково-практичній конференції: «Молоді музикознавці» (Київ, 9 – 11 січня 2019 р.); XV Міжнародній науково-практичній конференції: «Європейський культурний

простір і українські перспективи» (Рівне, 14 – 15 листопада 2019 р.); XX Ювілейній Міжнародній науково-практичній конференції: «Молоді музикознавці» (Київ, 8 – 10 січня 2020 р.); XVI Міжнародній науково-практичній конференції: «Україна першого двадцятиліття XXI століття: Культурно-мистецький вимір» (Рівне, 17 – 18 листопада 2020 р.); XVIII Міжнародній науково-практичній конференції: «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17 – 18 листопада 2022 р.).

Публікації. Основні теоретичні та практичні положення дисертації висвітлено в 5 публікаціях, з них 4 статті опубліковано у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України за напрямком «Мистецтвознавство», 1 стаття, яка додатково відображає результати дослідження та 3 публікації у вигляді тез, що опубліковані у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел (276 позицій), нотографії (3 позиції), списку публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробовані результати дисертації, нотних прикладів фрагментів музичних творів, що розглядалися при дослідженні (545 номерів). Загальний обсяг дисертації – 522 сторінки. Основний текст складає 210 с. Додатки охоплюють С. 253 – 522.

РОЗДІЛ 1. ЗНАКОВА СИСТЕМА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Тлумачення категорії «знаку» у світових та національних концепціях

Термін «знак» пояснюється з різних ракурсів, але, головним чином, як «предмет», «зображення» чи «позначка», що вказує на щось конкретне або його означає [58].

В музичному мистецтві термінологія, що прямо чи опосередковано пов'язана із знаковими характеристиками, зустрічається доволі часто, і, переважно, торкається лейтмотивів та лейттем, монотематичного зерна, ритмоформул, типових інтонаційних та метроритмічних зворотів, фактурних, діапазонних та інших специфік, що, так чи інакше, характеризують своєрідність творчості конкретного композитора.

Знак, як явище матеріального світу, його сприйняття та осмислення людиною, виступає певним засобом у процесі спілкування. Тому, дослідження цієї категорії знайшло своє відображення у філософських та лінгвістичних концепціях.

Фердінан де Сосюр створює у філософії «лінгвістичний поворот» та описує його у лекціях, що увійшли в «Курс загальної лінгвістики». Вчений винайшов нову наукову дисципліну, що вивчає існування знаків у житті суспільства. Він називає її семіологія. Ця наука розглядає мову як знакову систему. Зважаючи на взаємозалежність мови як елементу спілкування, та музичної мови, що отримує відповідне визначення з доповненням у звуковисотному ракурсі, то знакове тлумачення є цілком логічним і в даному аспекті.

Філолог представляє нове формулювання мови: «...семіологічний феномен ... ні миті не існує поза суспільним характером...» [186, с. 100]. Лінгвіст розділяє поняття «мова» та «мовлення». Мова, за його визначенням, є

«сукупністю мовних навичок, що дозволяють людині розуміти інших та бути для них зрозумілою» [186, с. 101]. Вчений також підкреслює, що вона являє собою «цілісність», яка розвивається «із середини» та «характеризується сталістю... тому що існує у часі» [186, с. 97].

Згідно позиції Ф. де Сосюра, індивіди отримують мову у використання як продукт, спадщину минулої епохи, який не змінюється самими носіями, у той час, як носії постають лише інертними споживачами. Щоб змінити мову – необхідно розуміти усі її закони. Перешкодою можуть слугувати наступні фактори: довільний характер знаку, їхня чисельність, занадто складний характер системи та опір колективної інертності всякому оновленню мови. На основі цього дослідник робить висновок, що мова має свій «захисний механізм». Вона не дозволяє носіям здійснити вагомий переворот за невеликий відрізок часу, що вказує на «неможливість мовної революції» у суспільстві [186, с. 97]. Подібні твердження, на нашу думку, цілком можуть бути застосовані і щодо музичної мови, варто, лишень, звернутись до конкретного прикладу, ось, як низхідні секундові інтонації, що осягаються слухачем, неначе знаки смутку та сліз. В музиці бароко та ультра-авангардному творі сучасного митця інтонаційно-інтервальні формули сприймаються аналогічно, Тому, згідно філософських позицій Ф. де Сосюра, мінорна низхідна секундова інтонація не отримує яскравих, позитивних та оптимістичних барв, попри зміни епох, стилів, смаків.

На думку вченого, мова підвладна впливу часу та історичним чинникам, вона ж зміщує відношення між позначеним та позначенням. Також філософ визначає таку властивість знаку як мінливість. Важливу роль у розумінні природи мови має теорія знаку, яку автор називає діадичною. Ф. де Сосюр розглядає лінгвістичний знак як довільне поєднання двох компонентів. «Під знаком ми розуміємо ціле, що виникає внаслідок поєднання (асоціації) між тим, що позначили (сигніфіката) та самим позначенням, тобто, типом, способом (сигніфікантом)» [186, с. 89]. Науковець підкреслює, що ці два терміни вказують «на протиставлення як між собою, так і щодо цілого, частинами якого вони є» [186, с. 89].

На основі даного твердження вчений формулює два принципи знаку: довільність – «зв'язок між позначеним і позначенням довільний» [186, с. 89] та лінійність – «акустичні позначення розташовуються лише на лінії часу» [186, с. 92]. Оскільки, позначення є слуховими за своєю природою, то вони розгортаються лише у часі. Науковець визначає характерну особливість позначення: «воно наділене тривалістю» та має «лише один вимір – це лінія» [186, с. 92]. Ф. де Сосюр наголошує, що позначення є представником вимірюваного часу, присутнє в певному історичному проміжку, співіснує з іншими позначеннями, а його значення залежить від зв'язку з цими позначеннями. З точки зору філософа, відношення знаків між собою складають знакову систему, а довільність знаку виявляє його множинне значення.

Такі ж тлумачення будуть слухними і щодо поняття «музичного знаку», оскільки, згідно теорії де Сосюра, в акустичному відношенні знак отримує певну тривалість та звуковисотну характеристику. Відповідно, і система таких знаків, що перетворюється в комплекс, систему або звукову (тембральну, ритмічну, метричну чи комплексну) групу наділена певними рамками у часовому, звуковисотному, темповому та метроритмічному аспектах. Цілком логічним фактором постає в музичному мовленні і знакова множинність, а саме той факт, що, коли знак використовується локально, цілеспрямовано та логічно до ідейного змісту, то його часте використання нівелює усе смислове навантаження, яке б він міг отримати в першому випадку.

Дещо в іншому ракурсі трактує побутування знаків в семіосфері О. Казакова, де вони, згідно її бачення, «...перетворюються на культурно-символічні форми, здобуваючи власних смислів у процесі соціального кодування» [69, с. 126]. Цими словами авторка судження має на увазі варіативність культурних та символічних форм, котрих може набувати знак або знакові групи, в залежності від побутування, способів використанні та різноманітних аспектів закладення в них ідейного змісту. Під процесом соціального кодування О. Казакова має на увазі ті соціокультурні зміни, а, значить, не лише мистецькі, а й антропогенні впливи, котрим, впродовж

еволюційних рухів та видозмін може зазнавати конкретний знак, а, відповідно, і змінювати свою форму, забарвлення, функцію, тощо. Дане судження видається вельми важливим для концепції поданого дисертаційного дослідження. Зважаючи на той факт, що бандурні знаки у фортепіанних партіях лисенківських творів не отримують чіткого, сталого забарвлення, а характеристики цілком підлягають видозмінам, то в цьому аспекті велику роль відіграє культурно-антропогенний, тобто, людський фактор. В цьому випадку слід враховувати таку конститутивну ознаку як варіабельність інтерпретації знаків: кожна творча особистість, автор чи виконавець художнього твору, завжди привносить елемент суб'єктивного сприйняття та розуміння у його репрезентацію, навіть якщо свідомо спирається на існуючий еталон.

Позиція Н. Лікарчук щодо трактування терміну знаку співзвучна з його тлумаченням у музично-семіотичному векторі даного дослідження. Науковиця визначає знак як певний емпіричний матеріальний об'єкт і засвідчує, що в контексті спілкування та мислення він постає експозицією зовсім іншого об'єкту. Поруч з тим, сприймається на рівні відчуттів [127]. Бандурні знаки, виявлені у процесі дослідження фортепіанних партій М. Лисенка, індивідуально трансформували прийоми кобзарського виконавства, що передавалися в народній усній традиції лірниками та кобзарями. Вони підлягали частим видозмінам, зважаючи на соціо-культурно-антропогенні фактори, проте – несли конкретні ідеї, думки, смисли.

У філософських працях Чарльз Сандерс Пірс створює власну трибічну модель знаку. Основним положенням вченого стає твердження: «Ніщо не є знаком до тих пір, поки воно не інтерпретується як знак» [273, с. 9]. Згідно вчення Ч. Пірса, модель знаку складається з трьох компонентів: репрезентамена (representamen), об'єкту (referent) та інтерпретанти (interpretant). Взаємодію між цими складовими філософ визначає як семіозис (дія знаків). «Знак, або репрезентамен – це щось, що позначає що-небудь для кого-небудь в певному відношенні або об'ємі». Знак передається іншій людині, що сприймає його і «створює у своєму розумі рівнозначний знак, який називається інтерпретантою

першого знаку». На думку дослідника, в процесі опрацювання інформації у свідомості людини «знак позначає саме свій об'єкт, але не весь об'єкт у всіх відношеннях, але відносно до ідеї – основи репрезентамена». У такий спосіб філософ пояснює дію знаків, та вказує, що «кожен репрезентамен поєднується з основою, об'єктом та інтерпретантою» [274, с.13].

Дана теорія Ч. Пірса актуальна і у відношенні музичного знаку, яким часто виступають ноти. Тобто, якщо розглядати окремо кожен ноту, то вона є письмовим позначенням звуку. Поруч з тим, коли композитор наділяє певні звуки або звукові комплекси конкретним смисловим навантаженням, ідейним змістом, то ті ж самі ноти в конкретному творі з певною повторюваною періодичністю чи в контексті логіки побудов – уже будуть відігравати знакову функцію. Тут висловлювання автора стосовно того, коли знак набуває своєї «чинності» – дуже логічне і доречне.

За твердженням Ч. Пірса: «знак може мати більше одного об'єкта» [274, с.16]. Об'єкти можуть бути реальними, уявними і такими, що не можна собі уявити. Тобто, якщо припустити, що лейттебр, лейттема або ритмоформула використовується у творі в різних ракурсах, то, цілком закономірно, що вони будуть викликати у слухача різноманітні додаткові асоціації, а не лише основу, закладену в цей звуковий комплекс автором.

Складові знаку, з позиції Ч. Пірса, теж виступають знаком по відношенню один до одного. Знак (репрезентамен) призначений для сприйняття живою істотою. Апелюючи до музичних знакових систем та комплексів, що містять в собі дрібніші елементи, досить логічними будуть асоціативні ланцюжки їхніх складових. Тобто, впізнаваність музичного знакового комплексу або складного знаку завдячує і його складовим елементам, при їхньому виокремленому використанні – вони теж будуть знаками й нестимуть в собі певне ідейне навантаження.

Людина сприймає та виокремлює знаки за допомогою мислення, органів чуття (зору, слуху, нюху) та почуттів, настроїв. В результаті такого специфічного сприйняття народжується ідея (інтерпретанта) стосовно об'єкта (референта),

який замінюється репрезентаменом. На його основі інтерпретанта також творить референт. Людина стає носієм інтерпретанти та інтерпретатором знаків – з теорії вченого.

Залежно від відношення знака до свого об'єкту, Ч. Пірс запроваджує власну класифікацію, що містить три види знаків: ікони, індекси та символи [274, с.13]. За визначенням Ч. Пірса, знаки-ікони виконують функцію передачі ідей та репрезентують речі, просто імітуючи їх [273, с.5]. Автор теорії наводить приклади знаків-ікон, куди відносить фотографії, малюнки, портрети, пам'ятники, карти, схеми подібні до реального об'єкту. Дослідник підкреслює, що «для ікон потрібен не досвід, а здатність до досвіду, щоб вони змогли бути представленими свідомості». Пояснюючи взаємодію знаків-ікон з об'єктом Ч. Пірс вказує, що у них «відсутній динамічний зв'язок з об'єктом, що його він репрезентує» [274, с.13].

Аналогічні знаки-ікони можна виокремити і в композиторській спадщині, зокрема, у таких творах, де найменша одиниця – інтонаційний зворот – вже містить в собі основну ідею твору. Митці застосовують типові фольклорні ритмоінтонації, які впродовж тривалого часу набули певного смислового навантаження. Вони стали виявленням того чи іншого почуття чи асоціюються з ритуально-обрядовою сферою. Поруч з тим, чималу роль відіграє імітування тембрів національних музичних інструментів, зокрема, бандурного.

Знаки-індекси, на думку філософа, щось «говорять» про речі або фізично пов'язані з ними. Також – виступають певною характеристикою об'єкту і без об'єкту втрачають свою цінність [273, с. 5]. Науковець вважає, що «індекс позначає свій об'єкт через реальний зв'язок з ним... він змушує розум зосередитися на цьому об'єкті» [274, с. 14]. Стосовно знаків-індексів в музичному оформленні, то слід зазначити, що вони теж фігурують певною характеристикою, без якої – їхня знаковість, як така, нівелюється, вона просто щезає. До прикладу, якщо ми наділяємо сталою характеристикою певний об'єкт, і дана музична (інтонаційна, темброва, метроритмічна, тощо) характеристика його чітко окреслює в конкретному творі, або ж – авторській стилістиці, в

мистецькому напрямку, тоді вона несе в собі знакову функцію. Така знаковість буде спорідненою до «індексів» згідно теорії Ч. Пірса. Поруч з тим, якщо такі характеристики відокремити від певного об'єкту, то вони самі по собі не нестимуть ніякого смислового навантаження.

Ч. Пірс охарактеризовує знаки-символи, а саме такий, третій різновид автор презентує у своїй теорії, як «загальні знаки, що асоціюються зі своїм значенням через використання» [273, с. 5]. Філософ пропонує асоціювати такі знаки з їх значеннями завдяки слуховому та візуальному звиканню та подає визначення «нового повернення до початкового значення» [273, с. 9]. На думку лінгвіста, знаки-символи не пов'язані з означуванням об'єктом, тому що, на відміну від ікон – не подібні до них, і на відміну від індексів – не суміжні з ними. Філософ висуває гіпотезу про те, що людина не може їх побачити, а лише засвоїти, тому, на його думку, знаки-символи діють на підсвідомість. Дослідник наголошує, що «символ позначає різновид об'єкту, а не є окремим об'єктом» [274, с. 20]. Ч. Пірс підкреслив особливості знаків-символів, що «розвиваються з інших знаків, зокрема з ікон, або зі змішаних знаків з природою ікон та символів» [273, с. 10]. Прикладом знаків-символів можуть бути букви, цифри, слова [273, с. 10]. Ч. Пірс стверджує, що символ не може вказувати на один об'єкт. Цей знак позначає набір індексів та ікон, які певним чином пов'язуються з ним [274, с. 17]. Філософ також звертає увагу на зв'язок символу зі своїм об'єктом, оскільки «у процесі міркування ми не можемо обійтися без ікон, індексів і символів» [273, с. 10] та пропонує його тлумачення завдяки розумовому акту [274, с. 20].

Функціонування знаків-символів в музичному середовищі можна назвати частково спорідненими зі знаками-іконами, проте, якщо в «іконах» закладена певна ідея, та у «символах» здійснюється кодування, аналогічно до цифри, букви, цілком закономірно може розглядатись і музичний код. Найяскравішими прикладами таких знаків-символів, специфічних музичних кодів є музично-риторичні фігури, що отримали найбільшого розповсюдження у добу бароко і утворили своєрідний інтонаційний словник епохи, яким спілкувались усі тогочасні композитори. Це приклад типових інтонаційно-ритмічних зворотів,

наділених конкретним музично-ідейним змістом. Цілком закономірно, що на сьогодні існує й темброва символіка, яку також необхідно асоціювати в українській музиці передусім з традиційними народними інструментами. Це характерні тембри трембіти, дрімби, бандури, що отримали оригінальне втілення у композиторській творчості.

Застосуванню у музиці пірсової концепції знаку присвячена праця фінського науковця Е. Тарасті. Він підкреслив, що «знакові процеси засновані на феноменології» [272, с. 10]. Як визначив Ч. Пірс: «ми сприймаємо реальність» через три категорії: Першість (First), Вторинність (Second), Тріаду (Third) [272, с. 10]. Е. Тарасті вважає, що Першість (Firstness) походить від музики: «коли ми чуємо мелодію, як первісне враження на емоційному, навіть хаотичному рівні» [272, с. 10]. На цьому етапі автор зазначає, що слухач «не розпізнає» що це за твір і хто його склав [272, с. 10]. Цей процес продовжується у Вторинності (Secondness), а у Тріаді (Thirdness) слухач може «зробити висновки про стиль і та структуру твору» [272, с. 10]. Як приклад функціонування знаків (ікони, індексу, символу) музикознавець розглядає початок сонати «Les adieux» та мотив «Долі» П'ятої симфонії Л. Бетховена, який став знаком-символом, оскільки «досягає статусу позначення цілого твору» [272, с. 12].

В. Федоров пов'язує поняття знаку, символу, образу та уточнює, що «довільність символу (тобто, його невмотивованість) визначається як умовність знака, з чітким значенням, яке пов'язане з цим знаком лише конвенційно – за угодою» [201, с. 24]. Проектуючи міркування науковця на дане дисертаційне дослідження, слід дотримуватись аналогічної думки, а саме: якщо символіка використана у довільній формі, тобто, в неї не закладено чогось обов'язкового, конкретного та чітко визначеного, то і трактуватись це позначення, символіка, або ж знак – буде аналогічно умовно, без конкретизації, проте, нестиме в собі певний, більш абстрактний, але окреслений зміст.

До поняття знаку звертається М. Кочерган. Вчений тлумачить його в якості матеріального предмету, що підлягає чуттєвому сприйняттю. Лише перебуваючи в певній системі, знак може бути представником іншого предмета та

використовуватися як для отримання, так і для збереження та передавання інформації. Водночас його існування поза системою призводить до відсутності будь-якого означення. Міркування філолога містить й інформацію про те, що не усе наявне в мові може бути знаком, а лише те, що слугує для передавання інформації [112]. Бандурні знаки у фортепіанних партіях солоспівів та обробок Лисенка імплікуються у музичну тканину дискретно, поєднуючись з іншими елементами, питомо притаманними стилістиці романтичної фортепіанної фактури. Проте, ті елементи, котрі несуть в собі певну зашифровану, закодовану чи символічну інформацію і мають відношення до бандурного тембру, як такого – і будуть бандурними знаками у фортепіанній партії.

Аналізуючи семіотичні категорії знаку у теоріях Ф. де Сосюра, Ч. Пірса, Ю. Ковальчук, звертає увагу на те, що він «є невід’ємним елементом репрезентації дійсності» [89, с. 266].

Власний погляд на музичний знак, семіотику та семіозисне мислення, має О. Капічіна. Музикологиня звертає увагу, що поляризація сучасної музичної культури, межі котрої обіймають елітарно-інтелектуальні опуси та популярно-розважальна музика й масова продукція, провокує формування парадоксальної ситуації, при котрій музика транслюється крізь призму естетичної та філософської аналітики. Дослідниця вказує, що знаковість створюється інтелектуально-математичним опус-простором та неймовірною шлягерністю масової культури, «...що породжує нові форми музично-семіозисного мислення сучасної людини» [71, с. 146].

Цікаво, що лисенківська творчість, а, тим паче, «бандурні знаки», котрі ми детально розглядаємо, аналізуємо та доводимо їх існування у фортепіанних партіях – аж ніяк не підпадають ні під жодне понятійне коло дослідниці. Поруч з тим, її думки важливі для нашої дисертації, оскільки вона стверджує, що знаковість породжує нові форми музично-семіозисного мислення. Відштовхуючись від тлумачення дослідниці, яка передбачає наявність процесу породження та наявність процесу інтерпретації знаку – можна цілком аргументовано стверджувати, що М. Лисенко був наділений оригінальним

інноваційним семіозисним мисленням. Варто, також, зазначити, що такі хронологічні арки не є випадковими в аспекті знаково-музичного тлумачення, а навпаки: продиктовані та підготовані попередниками та їхньою творчістю, ось, як, скажімо, проаналізовані твори М. Лисенка.

Ще одна праця «Основи теорії знаків» Чарльза Вільяма Морріса розкриває поняття семіозису, вперше охарактеризоване Ч. Пірсом як взаємодія трьох складових знака: репрезентамента, об'єкта та інтерпретанта. Проте, філософ дає своє пояснення терміну: «Процес, в якому щось функціонує як знак, можна назвати семіозисом» [266, с. 19]. Ч. Морріс окреслює чотири компоненти семіозису: «знаконосій (sign vehicle), десигнат (designatum), інтерпретанта (interpretant) та інтерпретатор (interpreter)». На думку автора, ці позначення потрібні для найефективнішого розуміння знаку та «вказують на аспекти процесу семіозису» [266, с. 19]. Вчений наголошує: «щось стає знаком лише тому, що воно інтерпретується як знак чого-небудь деяким інтерпретантом [266, с. 20].

Наприклад, це твердження можна трактувати в аналогічній подачі звучання музичного твору, тобто в процесі інтерпретації. Виконавець, що розкриває задум композитора, повинен заглибитись і зрозуміти його, «присвоїти» собі його сенс і донести до слухача якомога правдивіше передаючи те, що прагнув сказати автор. В іншому ж випадку, спотворюється концепція твору. У неосмисленому виконавстві, це буде просто набір музичних звуків, відповідно і розкривається бачення Ч. Морріса, що знак виконує свою функцію лише тому, що вона в нього буде не лише закладена автором, а й представлена репрезентантом, тобто, виконавцем.

Проте, філософ також звертає увагу на відношення між десигнатом і знаком в процесі семіозису. На його думку, «десигнат є у кожного знака, але не у кожного знаку є денотат» [266, с. 20]. Науковець на власний розсуд змінює назву складової частини знаку. Об'єктом він назвав десигнат, а денотатом – те, що позначає об'єкт.

Відношення знаків до їх об'єктів Ч. Морріс називає «семантичним виміром семіозису» [266, с. 21]. Він наголошує, що «прагматичний вимір семіозису» позначає відношення знаків до інтерпретатора, а кожен знак – пов'язаний з іншими знаками. Завдяки цьому зв'язку можна зрозуміти значення початкового знаку та його тлумачити [266, с. 21]. Згідно вчення філософа, «синтактичний вимір семіозису» [266, с. 22] вказує на елементи, з яких будуються знаки та утворюються складніші знакові системи. Такі системні комплекси варті ототожнення з групами знаків, що отримали своє місце в музичному висловленні, і в національній музичній мові, зазвичай, апелюють до фольклорної першооснови. Найбільшою мірою це пов'язано з повним чи частковим наслідуванням оригінального фольклорного джерела.

Досліджуючи природу знаків, науковець підкреслює, що при функціонуванні знаків «одні явища враховують інші явища за допомогою третього опосередкованого класу явищ» [266, с. 21]. У такий спосіб «сукупність знаків» перетворюється у знакову систему [266, с. 27], а їхній контекст виявляється у взаємодії.

Використовуючи поділ знаків Ч. Пірса (ікони, індекси та символи), Ч. Морріс подає свою класифікацію. Він встановив три види знаків. Індексальний позначає «тільки одиничний об'єкт» [266, с. 31]. Музичний твір може бути сповнений таких індексальних знаків і тоді вони отримують тотожного визначення лейтмотиву, який, апріорі, характеризує лише одного героя музичного твору, і викликає подальші асоціації виключно з одним персонажем.

Якщо знак позначає багато речей, «то він здатний поєднуватись різними способами зі знаками, що розширюють або обмежують сферу його використання» [266, с. 31]. Ч. Морріс називає його знаком, який щось характеризує. Тобто, з лінгвістичних тверджень апелювати до музичного оформлення системи знаків або невеликої групи можна за допомогою виокремлення певної категорії героїв, сім'ї, групи однодумців, якщо мова йде про оперний жанр. В інструментальних творах найчастіше композитори

застосовують знак, що може позначати багато речей, у споріднених музичних темах з одним настроєм або ідеєю. Це може бути елемент різнохарактерних тем, що також можуть поєднуватись визначеною ідеєю або брати участь у формуванні цілісного змісту.

Філософ окреслює і третій вид знаків – універсальний, який «може, позначати все... має зв'язок зі всіма знаками, і тим самим – має універсальну імплікативність» [266, с. 31]. У творчості М. Лисенка універсальні типи знаків природно поєднуються з національно характерними. І. Дзюба визначив композитора як творця національної музики «не конкретно етнографічної, а вписаної в романтичне самоусвідомлення створюваної національної цілості» [36, с.7], що дає підстави стверджувати, що музика М. Лисенка є яскравим зразком національного романтизму, що розкривається в різних європейських школах.

На думку науковця, відмінність між знаками (іконами, індексами, символами) можна пояснити «різновидом семантичних правил» [266, с. 38]. Ч. Морріс вважає, що десигнатами індексних знаків стають об'єкти, «десигнатами одномісних знаків, які щось характеризують – властивості, десигнатами двомісних (або більше) знаків, які щось характеризують – відношення» [266, с. 38]. Він вказує, що «той самий знаковий засіб може функціонувати, як два знаки» [266, с. 51]. Музичне втілення теорії Ч. Морріса та його бачення слід трактувати з індивідуально-мистецької точки зору. А саме, під об'єктами слід розуміти певні знаки, їх групи та комплекси, трактовані в якості одного цілого, тобто – неділимого. В музичному письмі це буде найменша символічна одиниця, той же неподільний лейтмотив чи ритмоформула, тембральний елемент, що, як смислове зерно, несе в собі певну ідею. Щодо властивостей, окреслених Ч. Моррісом у його власній знаковій теорії, в музичній тканині необхідно транслювати через ймовірні знакові характеристики, тобто, потенціал цього неділимого знаку, все ж передбачає його ймовірні видозміни. Знакове ж відношення зумовлює певну функціональну взаємодію між існуючими музичними знаками у творі або частиною з них.

Філософ також звертає увагу, що «іконічні знаки позначають (денотують) ті об'єкти, які мають аналогічні властивості, що й знаки». «Індексний знак означає те, на що він скеровує увагу ... не формулює свій денотат», а його десигнатом стає «те, на що він вказує». Знак, який щось характеризує, «розкриває те, що він може позначати (денотувати)». Науковець наводить власні приклади іконічних знаків, куди відносить фотографію та карту зоряного неба, назви зірок та хімічних елементів. Цікаво, що слово «фотографія» Ч. Морріс визначає як знак-символ, оскільки «семантичне правило використання символів формується за допомогою інших символів (правила використання яких не можна пояснити)» [266, с. 37]. Згідно даної теорії, яку слід транслювати у музично-знаковому відношенні, її автор представляє унеможливлення трактування, яке було прийняте умовно, офіційно та на емоційно-практичному рівні сприймається слухачем, попередньо відтворене виконавцем. Тобто, якщо перейти від карти зоряного неба, де зірки та планети розташовані в незмінних співвідношеннях (не беручи до уваги тисячолітні зміни та градації), то у музиці такої вагомої функціонально незмінної знаковості набуває мажор та мінор. Два різнотипні та полярні звукоряди впродовж багатьох років спонукали формуванню сталих, іконічних характеристик, які зараз можуть по-новому транслюватись та видозмінюватись, фактично, тільки у сучасних композиторських надбаннях.

Це також слід сказати і про темброві характеристики музичних інструментів: скажімо, флейтові барви ніколи не набудуть, окрім квазі-варіантів та їх сполучень, характеристик типово контрабасового чи тембру тромбону, туби. Тобто, такі іконічні значення, про які говорить у своїй теорії Ч. Морріс, які є, фактично константами (хоча слід передбачати і мінімальні можливості змін) можна перенести на музичне русло. Отож, таку знаковість слід застосовувати до основних двох музичних ладів, полярно довгих та коротких тривалостей, типових усталених ритмів, та, безумовно, тембрових асоціацій музичних інструментів.

Ще один дослідник, Д. Кліпінгер, характеризує знак як «об'єднання поняття зі звуковим образом, тобто означуваного (концепту, ідеї або речі,

означеної означником) та означника (звука або письмового символу чи слова)» [87, с. 166]. У цьому випадку науковець зводить усе своє бачення до більш чітких та значно вузких рамок: трансліювання на музичний знак необхідно здійснювати в таких же чітких окресленнях. Перш за все, це – певне конкретне позначення музичного знака та той образ, який він, апріорі, позначає.

З точки зору Д. Кирика знак – це «матеріальний предмет (явище, подія), що в процесі спілкування людей виступає як представник якогось іншого предмета, властивості, відношення, а також, використовується для придбання, зберігання, перетворення та передавання інформації» [81, с. 228].

До поняття знаку звертаються сучасні дослідники О. Кобяков, О. Ігнат'єва, відтворюючи його в дотичності до мови, як такої. Автори судження експонують мову, як знакову систему, а основним визначенням з цього приводу слід процитувати наступне: «Її головним елементом є знак» [88, с. 51]. Тобто, науковці роз'яснюють існування знаку в контексті мови, але, зважаючи на те, що інтерпретують його, як головний елемент – це передбачає, що знак постає єдиною мовною одиницею. Дослідники прогнозують існування додаткових, допоміжних та другорядних її компонентів. Науковці трактують знак матеріальним об'єктом, як і кілька інших дослідників, та зазначають, що він умовно та символічно може представляти та відсилати до означуваного ним предмету, або ж відношення, властивості, події, явища [88, С. 51].

В. Лісовий визначає знак об'єктом «будь-якої природи, який вказує на інший об'єкт, відмінний від нього, та замінює його у певних відношеннях» [130, с. 631]. Науковець розглядає вчення Ф. де Сосюра, Ч. С. Пірса, Ч. В. Морріса, Г. Фреге та представляє своє позиціонування знаку. В цілому, дана теорія глобально не відрізняється від розглянутих вище, проте, тут філософ цілковито допускає, що знак, а, отже, і музичний знак, отримує властивість знакової взаємозаміни.

Розглядаючи поняття коду в комунікативному просторі, Н. Петрушева зазначає: «кодова система, що визначає денотативне значення знака, виступає як спосіб поєднання знаків, сукупність правил, що впорядковують їхній рух та

взаємозв'язок» [158, с. 83]. Дана цитата демонструє тлумачення знаку в якості денотативного об'єкту, тобто того, що не потребує нотації, а, значить, фіксації. Поруч з тим, дослідниця передбачає, що знаки між собою мають потенціал поєднуватись, і, відповідно, вимальовується певна система кодування, або кодова система, яка, не лише впорядковує знакові взаємозв'язки, а й контролює їх певними правилами. Транспонуючи точку зору Н. Петрушової на бандурне виконавство, та, знакову систему, що ми виявляємо у фортепіанних партіях, слід зупинись саме на відсутності нотації знаків, як таких. Тобто, по відношенню до основної теми дисертаційного дослідження, денотативне тлумачення знаку є досить актуальним та отримує чітке відображення у проаналізованих творах лисенківської спадщини.

Досліджуючи поезію ХХ століття, Умберто Еко транслює знак в якості засобу передавання інформації. Він вказує, що в процесі спілкування між людьми вступає в дію конотація (під поняттям конотації розуміється додаткове значення певної одиниці мови) [103]. «Кожний знак оточений смисловими обертонами та відголосками, і простий код, що здійснює трансформацію між позначенням та позначеним, виявляється недостатнім» [256, с. 66]. Лінгвіст висуває теорію кодування, перекодування знаків та визначає мову як «комунікативний код» [256, с. 51]. Також, опрацьовуючи поняття музичного знаку, та, накладаючи його на дану теорію, необхідно зазначити, що, фактично, вперше автор вживає поняття «код» і трактує його, як тотожне. У. Еко досить революційно зазначає, що властивостей знаку буває недостатньо, аби передати всю інформацію, закладену в нього автором, в музичному контексті – композитором. Тобто, ми бачимо дещо нове, точніше, розширене тлумачення вищезвученого терміну та не лише його функціоналу, а й недоліків, як таких.

З даним твердженням слід абсолютно аргументовано погодитись, адже, незважаючи на усю можливу варіабельність кожного музичного знаку, втіленого у метроритмічному, тембральному чи інтонаційному амплуа, його контекст та інформативна глибина буде варіюватись у творі, залежно від основних образно-змістовних конотацій, принципів розвитку. Навіть, у повторюваному

смісловому навантаженні – один і той же музичний знак не може виконуватись, та, відповідно, сприйматись слухачем однаково. Тому, згідно даної теорії, необхідно чітко зазначити, що музичний знак не обов'язково повинен тлумачитись лише однобоко, з одного ракурсу, а здатність транслювати його крізь призму змінюваного смислового навантаження – це уже інтерпретаційна робота, не інакше.

А. Мартинюк висловлює свою позицію щодо тлумачення мовного знаку, а саме, транслює його в якості «динамічної інтерактивної події означування мовної форми у ситуації дискурсивної взаємодії суб'єктів» [141, с. 78]. Науковиця виділяє три компоненти «теоретичної моделі мовного знаку, а саме: мовний – форму, ментальний – семантичний, предметний – сутність матеріального світу» [141, с. 78]. Якщо з цитати автора вичленити три основні слова, а саме «динамічна інтерактивна подія», то термін «знак» розкривається максимально широко, глибоко та в процесі, а не лише, як позначення чи характеристика чогось. Дослідниця зазначає наявність інтерактивності, що уже передбачає взаємовідносини між суб'єктом та об'єктом на різних рівнях та різної глибини; саме собою поняття «подія» передбачає рух, активність, зміну; у той час, як динаміка – цілком закономірно демонструє собою градацію від мінімуму до максимуму, або навпаки. Тобто, згідно концепції А. Мартинюк – музичний знак може і повинен бути багатофункціональним, динамічним, тобто, змінюватися з плином часу, а також – демонструвати собою певні взаємозв'язки та взаємовідношення на різних потенційних рівнях.

Французький філософ, Ролан Барт, вбачає, що знаком може фігурувати навіть цілий текст, що, апріорі, є доволі полярним баченням до усіх вищезгаданих. Осягнення тексту відбувається через стосунок до знаку, у той час як твір замкнутого характеру – до означеного. Дослідник підкреслює, що «...цьому означеному можна надати двох видів значущості...». При трактуванні його як явного, твір постає «... об'єктом науки про буквальні значення (філології)...». У випадку трансляції його глибинного та потаємного значення – «...твір належить до відання герменевтики, чи до певної інтерпретації

(...психоаналітичної, тематичної, тощо)». Звідси, функціонування твору – тотожне знаку [5].

З позиції Р. Барта, можна зробити висновки, що текст (мовний) отримує зі знаком певні взаємовідносини. Далі автор намагається довести свою думку, що твір є тотожним знаку. Незважаючи на те, що він апелює до літературного твору, його меседж можна адресувати музичній композиції, яка написана згідно визначених митцем завдань. Мова йде про окреслену тематику, політико-соціальне спрямування, або ж – потенціал здійснювати на читача певний психологічний вплив. Ймовірно, такий погляд можна запропонувати по відношенню до музичного твору.

Повертаючись до основної теми дисертаційного дослідження, в основі котрого постають бандурні знаки (що, століттями передавались в усній та виконавській традиції), а пізніше були відтворені М. Лисенком у фортепіанних партіях його власних творів, варто звернути увагу на теорію Р. Барта про екстраполяцію в майбутній час. Тобто, процес відбувається або в минулому, або в теперішньому часі – і проектується в майбутній час. Для нас є актуальним і це його висловлювання, хоча, і з декотрими корективами, беручи до уваги, що культуролог висловлюється про знак більше в якості тексту, а не локальних компактних одиниць, до яких відносимо і бандурні знаки.

Отже, детальний аналіз філософсько-лінгвістичних концепцій, бачень і трактувань поняття «знаку» з частковим вичлененням основних тез різних авторів – дає загальне розуміння цього поняття і його потенційного використання в музичному мистецтві. Згідно озвученої теми дисертаційного дослідження, котру можна умовно розділити на певні пласти, синтез та взаємодію котрих і розкриває дана робота, поняття «знаку» відіграє свою символічну роль.

Серед них варто виділити такі, що постають, апріорі, основними, та похідні, що базуються та продовжують розвивати, інтерпретувати термін «знак», відповідно до основних семіотичних концепцій. До перших слід віднести теорію Ф. де Сосюра, основоположника науки семіології, який трактує знак в якості

єдиного цілого, що містить певний синтез «позначеного» та самого «позначення». Також, цей науковець розвиває теорію самого знаку. Ч. Пірс представив тристоронню знакову модель, а також, експонує знакові різновиди, куди запропонував віднести символи, індекси та ікони. На такому різновиді знаків будує свою теорію й ще один філософ Ч. В. Морріс, проте, він наділяє знаки більш образними рисами, називаючи їх індексальними, універсальними та тими, що щось характеризують.

Решта розглянутих позицій щодо знакового тлумачення можна назвати, швидше, похідними, аніж новаційними, проте, вони теж мають своє право на існування та інтерпретацію. Поруч з тим, А. Мартинюк розкриває потенціал «мовного знаку» набагато ширше за інших дослідників, які ставили за мету більше заглибитись у філософські концепції, аніж демонструвати можливості знаку, як функціоналу. Бачення цієї науковиці слід абсолютно логічно та обґрунтовано транслювати крізь призму музичного знаку, актуального у композиторському письмі українського класика.

Знакова система музики є універсальною і проявляється своєрідно у індивідуальному стилі кожного композитора незалежно від національної школи чи історичної епохи. Відповідно, кожен з них трактував смислове навантаження окремого знаку чи їх поєднань зі своєї точки зору, світогляду епохи та власних мистецьких, творчих, соціальних чи релігійних переконань.

Розглянемо деякі концепції знаку та його інтерпретації в музичному мистецтві, що належать українським дослідникам.

С. Шип визначає знак як «матеріальний предмет (явище, дія), що служить ідеальним представником іншого предмета [233, с.15]. Він звертає увагу на характерні риси знаків мистецтва, оскільки їх «денотати відносяться безпосередньо до сфери ідеальної дійсності й лише опосередковано до фізичного світу». Виявляючи сутність та властивості музичних знаків, учений зазначає, що їм притаманна «якість художнього символу» [233, с. 18].

Науковець також розглядає категорії музичного мовлення та музичної мови, що є вагомим для окреслення в контексті даного дисертаційного

дослідження. «Музична мова, згідно вчення С. Шипа, – це система організації звукових художніх знаків-символів» [233, с. 31]. Автор встановлює, що «музичні знаки відносяться до системно-мовного типу», а їх особливість полягає в іконічному відображенні «людських переживань» [233, с.16]. Щодо знаків, які трактуються в іконічному аспекті, вони уже згадуються в теорії Ч. Морріса, проте, С. Шип додає свої міркування з цього приводу, вміщуючи в їхній функціонал конкретні людські емоції. Таке бачення та тлумачення вітчизняного науковця наближає до основного концепту дисертації, а саме, виокремлення певних знаків та символіки у національній музичній мові М. Лисенка, що, пов'язана з втіленням людських переживань та емоцій.

Знаки «характеризуються багатозначністю», що виступає у «двох функціях і смислах: індивідуальному («знак для мене») та комунальному («знак для інших»). Їх взаємодія розкриває «безліч варіацій значення» музичного знаку [233, с. 15]. Слід зауважити, що специфіка національної музичної мови, зокрема, й української, якраз і становить дуже яскраве вираження цієї багатозначності. Перш за все вона формує смисли, мислеформи кожного музичного знаку чи їх групи, переосмислюється автором, творцем національного музичного полотна, а далі «розшифровується» у сприйнятті та тлумаченні знакової символіки слухачем. Дуже часто палітра таких трактувань отримує широку та глибоку шкалу, чим і вагома для розгляду, повертаючись до першопочатково закладеного змісту.

Дослідник виокремлює природні та штучні знакові засоби. Він визначає музичні знаки як штучні, бо «створені людиною спеціально для її комунікативних та інших цілей». Однак, науковець також трактує музичні знаки як «природні, оскільки їх формування та засвоєння проходить у процесі використання» [233, с. 16]. Звідси, можна зробити висновки, що автор цієї теорії має двояке відношення до музичного знаку, який, за своєю природою, має органічне та штучне походження.

С. Шип створює свою класифікацію знаків: «ізоморфні індекси, анізоморфні індекси, ізоморфні символи (або іконічні знаки) та анізоморфні

символи (або сигнали)» [233, с. 17]. Також дослідник поділяє знаки на системні та автономні (самодостатні). До автономних, згідно бачення автора класифікації, необхідно віднести константну музично-знакову символіку, а такою у композиторській практиці буде тип ладу, окремі інтервали, оригінальні тембри музичних інструментів, прості метри та ритми. Науковець висловлює своє бачення на поняття «коду» і трактує його як систему певного типу: «Коди являють собою штучні знакові засоби, створені з метою надійного зберігання і транспортування інформації» [233, с. 17].

Дослідник звертає увагу на притаманну для музичних знаків лінійність та підкреслює їх потенціал до поєднання у «горизонтальному» та «вертикальному» вимірах водночас. У такий спосіб С. Шип пояснює утворення складних звукових структур (співзвуччя, акорди, фактурні пласти), яким немає «точних аналогів у вербальному мовленні» [233, с.18]. Цілком закономірним є дане співставлення лінгвістичного та музичного знаку. Якщо в першому випадку він потенційно фігурує в одній площині, тобто, людська мова є лінійною, то музична тканина та її багат шаровість і багатовимірність дозволяє музичний знак або його комплекси трактувати з безлічі інших ракурсів. Це і є основна перевага музичного знаку, що здатен водночас поєднати вертикаль та горизонталь, не втрачаючи, а, навпаки, поглиблюючи свій ідейний зміст, закладений автором.

І. П'ятницька-Позднякова розглядає музичні знаки у контексті музичного мовлення та визначає їх як образні структури, «які тісно пов'язані з поняттям символу, представленого як знак» [166, с. 15]. Дослідниця пропонує трактувати музичні знаки на різних рівнях їх організації і визначати їх не у довільній формі, а як такі, що є дотичними до цільової установки, адже їх існування проходить в рамках конкретних практик, норм та конкретному дискурсі. Науковиця підкреслює, що «основним матеріальним вираженням музичного знаку є звук, що існує у єдності зі змістом, який він виражає» [168, с. 171]. Цілком закономірним є і сприйняття слухачем цього звуку чи групи звуків, а підсиленням символічного змісту слугуватиме метроритмічний та тембровий аспект.

Знакову функцію, згідно дослідження І. П'ятницької-Позднякової, отримують «співставлення, контрастні й темпові характеристики, що розгортають музичну думку в різних фактурних площинах... відіграють роль символічної реальності» [168, с. 172]. З даного ракурсу, було б доцільно до цього бачення додати, що і темброві забарвлення також рівноцінним чином набувають знакової функції, особливо, якщо вони притаманні певному інструментарію, апріорі трактованому як символічна особливість. На прикладі інструменту бандури, слід зазначити, що її темброві характеристики (а, відповідно, законосії) викликають асоціативний ряд виключно з національним українським музичним мистецтвом.

Науковиця розширює музично-виразові складові знако-символічного кола, виокремлюючи, окрім темпу, фактури та різноманітних співставлень ще й імпровізаційність, яка «набуває ролі конотативної структури, оскільки не тільки змінює інтонаційний абрис ..., але вибудовує внутрішню форму зсередини» [167, с. 97]. Авторка також визначає «коломийкову ритмостихію» як знакову структуру. На її думку, в музичному творі за допомогою різних «семантичних нашарувань» розкриваються «образно-семантичні процеси у семантичному полі» [167, с. 97]. Таких знакових структур у національній музичній мові українських композиторів можна віднайти безліч, і, першочергово вони будуть пов'язані з автентичним мелосом, його специфікою та дотичним інструментарієм.

А. Зварич визначила музичну мову як «систему знаків і символів, які кодують художню інформацію». Науковиця наголосила на особливості музичних знаків як таких, що «розрізняються за характером і метою їх існування, утворюючи своєрідні знаки - приналежності до конкретної культури певного історичного часу» [55, с. 20].

Дане твердження набуває співзвучності з основним матеріалом нашої роботи, адже, дослідниця зазначає важливість конкретного історичного проміжку, де в музичній тканині побутують знаки, а метою дисертації – є окреслення певного композиторського періоду з аналогічним впливом знакового

функціоналу. Дотичність теорії А. Зварич до пропонованої авторської концепції бандурних знаків полягає і в її визначенні характерності побутування знаків та їхнє середовище побутування, що закріплює смислове поле даного знаку. Це ж визначення можна віднести до бандурного виконавства та його впливу на індивідуальний композиторський стиль М. Лисенка впродовж понад п'ятдесяти років (від кінця 1860-х років – до першого десятиліття ХХ ст.). Обґрунтовуючи теоретично аналітичні студії бандурних знаків у творчості М. Лисенка, яким присвячені наступні розділи дисертації, визначаємо бандурні знаки, втілені у камерно-вокальних творах як одні з питомих смислових одиниць традиційної української музичної культури. Згідно тлумачення музичного знаку, яке дає А. Зварич, приналежність бандурних знаків до питомої музичної традиції, їх смислове навантаження, що сформувалось протягом століть, врешті, їх своєрідна інтерпретація у творах М. Лисенка, творять важливий сегмент «семіотичного поля» українського романтизму.

Вивченню питання музичного знаку присвячена монографія О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [93]. Вчений використовує семіологічний підхід. Він визначає музичний знак «як першу мікроструктуру музичної мови, що є носієм значення» [93, с. 50]. Науковець подає комплекс характеристик музичного знаку, серед яких робить акцент на диференційованість, репрезентативність та функційність [93, с. 51]. О. Козаренко проводить аналогію між структурою вербального знаку, що «являє собою «трикутник Фреге»: триєдність предмета (денотата), самого знаку і поняття (концепта денотата або десигната)» [93, с. 52].

Дана теорія вченого є дотичною до концепції музичних знаків в творчій спадщині М. Лисенка, зокрема, його індивідуальної інтерпретації бандурних знаків. Проте, саме визначення «бандурний знак» науковець не вживає, і, тим паче, не тлумачить. У поданому дисертаційному дослідженні спираємось на визначення музичного знаку О. Козаренком у системі української національної музичної мови і застосовуємо його у щодо втілення М. Лисенком «бандурних знаків» у фортепіанних партіях обробок українських народних пісень і солоспівів

до слів Т. Шевченка. Апелюючи до праці О. Козаренка, варто уточнити, що бандурний знак, як і музичні знаки іншого типу, що використовують аналогії до тембру народного інструменту, знаходять у творчості композитора різноманітне образне втілення і застосовуються для виразу низки експресивних станів, асоціативних паралелей та алюзій до кобзарського виконавства.

О. Козаренко також формулює відмінну рису музичного знаку. «В його основі сигніфікат, а не денотат (тобто емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище) – цим зумовлений конотативний (неявний) характер музичної мови» [93, с. 52]. Тобто, музикознавець розширює значеннєве поле музичного знаку у порівнянні з конкретнішими вербальними або іконічними (зображальними) знаками. На його думку, дана специфіка музичного знаку визначає «закон ієрархічності, за яким певний клас знаків, своєю чергою, є елементом вищого класу». З позиції науковця, поділ знаків глибше розкриває процес музичного семіозису у «виробленні національної музичної мови та стилю» [93, с. 53]. Цілком слушне визначення, адже аналіз музичної мови певного композитора, зокрема, і М. Лисенка, дозволяє цілком обґрунтовано говорити, що структуризація та диференціація знаків на різні рівні та класи дозволяє глибше та ширше дослідити, виявити та проаналізувати специфіку національного композиторського письма автора.

Безперервний процес творення музичного знаку та його функціонування на різних рівнях знакових систем О. Козаренко називає «законами спадкоємності та еквівалентності». Автор цим твердженням передбачає, що за допомогою цих варіантних принципів передачі музичних знаків у еволюційному процесі розвитку музичної культури можна пояснити «механіку творення канону, як ідеальної моделі усього музично-історичного процесу» [93, с. 55], у якому створюються нові звук осмисли і відкидаються відпрацьовані «мовленнєві коди» [93, с. 56]. Підкреслюючи таку особливість музичної мови, науковець наголошує на невербальній природі музичної знакової системи. Вона «забезпечує *фіксацію – збереження – відтворення – передання...* [виділення автора] емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [93, с. 57].

О. Козаренко одним з перших в українському музикознавстві висловлюється про поняття «музично-знакової системи» і розкриває її ширше практично-філософське поняття й прикладну функцію. Також, у його висловах про вищеназваний комплекс можна відчутти цілком закономірний зв'язок з музичним звуком, представлений у музичній педагогіці не один десяток років: «бачу – чую (внутрішнім слухом) – відтворюю». Апеляції до музичного знаку є цілком обґрунтованими, адже, він обов'язково *фіксується на письмі*, як і більшість музичних знаків (окрім тих, що тлумачаться такими, але пов'язані більш з абстрактно-образними явищами); знак, як звук – також потребує певного *збереження* – в уяві, пам'яті; про *відтворення* можна провести більш близькі аналогії, тільки різниця в тому, що звук експонується більш індивідуально та одноосібно, а знак, як такий, може складатися з кількох звуків, інтервалів, акордів, втілюватись у зворотах фактури, тембрових елементах чи синтаксичних одиницях твору.

Відтак, на основі розглянутих наукових теорій, присвячених як знаковості *in genere*, так і функціонуванню знакових систем у музичному мистецтві, пропонуємо своє робоче визначення музичного знаку.

Це особливий вид знаку, який позначає відношення позначуваного об'єкта до конвенційної дійсності, при якому взаємодіють три компоненти: об'єкт дійсності, його відображення в уяві композитора (слухача) та відтворення у творі за допомогою музичних засобів. Це відображення здійснюється одноосібно чи комплексно; одночасно чи розтягнуто в часі; викликаючи асоціацію чи цілий асоціативний ряд; формуючи уявлення про явище, дію або ціле образно-художнє дійство; створюючи в свідомості представників певної нації чіткі, усталені нормами та моральними канонами речі; пробуджуючи, зумовлені сприйняттям, емоції.

О. Козаренко також займався дослідженням творчої постаті М. Лисенка та його спадщини. Зокрема, вивчаючи різні етапи музично-історичної еволюції української музики, він обґрунтовано доводить, що український класик постає творцем «першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи» [93, с.

59]. Тобто, дослідник визначає роль засновника української професійної композиторської школи як основоположника знакової системи національної музики. Це дозволяє йому зробити висновок про «багатоосновність Лисенкового комунікату» [92, с. 12]. З точки зору О. Козаренка, музична мова Лисенка наділена своїми специфічними знаковими полями, і таке бачення музикознавця стає однією з відправних точок даного дисертаційного дослідження. Серед основних «знакових полів» автор теорії виділяє наступні:

1. Семантики загально-європейської.
2. Національно-своєрідної.
3. Панзнакове поле [93, с. 80].

Отже, дослідження О. Козаренка окреслює ті семіотичні парадигми, які необхідно врахувати, пропонуючи власну концепцію «бандурних знаків» у спадщині М. Лисенка і віднести названі знаки до другого і третього знакового поля, зазначеного музикознавцем.

1. 2. Вплив прийомів бандурного виконавства на становлення знакової системи М. Лисенка

Проблема втілення національного ідеалу – архетипу – ментальної основи у творчій спадщині М. Лисенка отримала різноманітне тлумачення. Так, М. Ржевська наголошує, що «єдиним втілювачем українського «національного ідеалу» на початок ХХ століття залишався М. В. Лисенко» [171, с. 11]. Дослідниця вказує, що семіотика отримує забарвлення «українізації» та формування і, навіть, переважання українських культурних кодів [171, с. 11]. З одного боку, це свідчить про більш сміливі та впевнені кроки композиторів творити саме українську музику, а зважаючи на лисенківський вклад – ця музика має професійне підґрунтя і побудована за класичними нормативами та зразками академічного композиторського письма.

Пропагування М. Лисенком української музики першопочатково починалось із записування ним народних пісень, а це близько 1500

різножанрових зразків. Паралельно, митець створює біля шестисот обробок народних пісень. Л. Корній, вважає, що завдяки активному впровадженню фольклору у авторських композиціях, М. Лисенко сформував «самобутню основу власної національної романтичної стилістики» [108, с. 23]. Про те, що отримані академічні знання в Німеччині митець використовує в роботі з фольклорним українським матеріалом – вказує і звернення самого композитора до Ф. Колесси: «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». – Лист 245 від 17 травня 1896 року до Ф. Колесси [119, с. 263].

Важливим підґрунтям трансформації композитором фольклорних джерел у власній творчості стали і його наукові студії української народної музики. Так, на засіданні Південно-Західного відділу Імператорського Російського географічного товариства у Києві 1873 року композитор виступає з рефератом: «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм». З другого по шістнадцяте серпня 1874 року у Києві відбувся III Археологічний міжнародний з'їзд. В його програмі – реферати М. Лисенка, О. Русова та П. Чубинського про О. Вересая та концертний виступ кобзаря [181, с. 175].

Підсумком вивчення творчості О. Вересая стала праця композитора, надрукована у 1874 року в першому томі «Записок» ІРГТ. С. Грица зазначає, що у цій публікації М. Лисенко представив «перші повноцінні записи дум із текстами» [30, с. 96]. Згодом у 1875 році, у Петербурзі він влаштував декілька концертів О. Вересая. Така відверта прихильність митця до думи та постаті бандуриста свідчить і про надання вагомості змісту цьому народному жанру, адже, композитор велику увагу приділяє і самому тексту, а також манері та стилістиці автентичного виконавства, яку дуже вдало втілював О. Вересай.

У січні 1875 року М. Лисенко брав участь у засіданні Південно-Західного відділення Імператорського географічного товариства. Він прослухав виступ

кобзаря П. Братиці. Р. Скорульська і М. Чуєва, дослідниці життєпису композитора, вказують що це «... зацікавило Лисенка зробити запис його виконання дум (публікація у журналі «Киевская старина» у 1888 р)» [181, с. 593]. Також, композитор розглядає та пише власні міркування про думу «Про Хмельницького та Барабаша», яку записав з репертуару П. Братиці, у праці «Про народну пісню і про народність у музиці».

У цих науково-фольклористичних дослідженнях М. Лисенко вперше звертається до думного епосу та вивчає музичні особливості однойменного жанру та пісень у інтерпретації кобзарів. Про виконавську майстерність О. Вересая та П. Братиці він зазначає: «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» [121, с. 9].

М. Лисенка необхідно відзначити, як визначного дослідника в інтерпретацій народного мелосу, зокрема, дум. І за визначенням О. Коменди його: «Діяльність фольклориста розгалужувалася на діяльність збирача і науковця» [102, с. 18]. Чималу роль відіграли його поїздки Україною та практика записів фольклору, глибоке знайомство з національною культурою, виконавськими школами, манерами, стилістикою, інтерпретаціями, та, безумовно, самими композиціями як у музичному, так і у текстово-смісловому аспектах.

М. Лисенко робить величезний крок вперед в напрямку дослідження мистецтва кобзарів, започатковуючи наукове вивчення їхніх музичних інструментів. М. Хай стверджував, 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» [205, с. 46]. Поруч з тим, композитор ототожнює ці інструменти, адже, зі слів С. Грици: «Самі виконавці дум називали себе і кобзарями і бандуристами. Між кобзою та бандурою й насправді не було такої суттєвої різниці» [30, с.70].

Звернення композитора до вивчення творчості кобзарів можна пояснити тим, що він вважав їх справу важливою у збереженні ними музичного спадку народу для майбутніх поколінь. Їх діяльність спонукала піднесенню національного духу, самоідентифікації українців. Мандруючи по всій Україні, кобзарі стали живими свідченнями звитяги і слави забутих предків-козаків. Вони оспівували долю своєї Батьківщини, поневоленої ворогами, і як підкреслив М. Підгорбунський: «виконували просвітницьку місію» [159, с. 12]. Впродовж століть кобзарі пробуджували волелюбні ідеї українського народу, закликали до боротьби на захист Батьківщини, активно «збурювали» свідомість слухачів.

М. Лисенко неодноразово ділиться у своїх спогадах інформацією про зацікавленість творчістю кобзарів. Митець користується будь-якою можливістю, аби занотувати думи, пісні, танці у їхньому виконанні. Зі спогадів сина, композитор часто спілкується з кобзарями, де лишень їх не зустрине, і, що важливо, підтримує їх матеріально [123, с. 125, 126, 177]. Лисенко приймав їх у себе вдома, як ось, до Т. Пархоменка, якого зустрів на ринку та запросив погостювати. Деякі літературознавці зазначають період в кілька місяців, котрі кобзар провів у домі композитора: «з 1901 року ... жив три місяці у Лисенка, удосконалюючи свій репертуар» [118, с. 116].

Цікаво, що разом з О. Сластіоном, композитор допомагає кобзареві у вивченні багатьох народних пісень. Серед них – «Почаївська псальма», «Пісня про Морозенка». Один з дослідників кобзарства та лірництва Чернігівщини, О. Васюта, вказує, що Т. Пархоменко вивчав тексти дум з книг, а мелодії підбирав самостійно, з легкої руки М. Лисенка. Композитор активно сприяє організації виступів кобзаря, серед яких, варто відзначити вагому подію 1902 року – у Київській опері [21, с. 19]. Композитор активно пропагує виконавство Т. Пархоменка, незважаючи на його сучасніший репертуар з книг, а не з усної традиції.

Поруч з тим, існує й інша думка музикологів щодо лисенківської зацікавленості творчістю кобзаря: зі слів С. Грици, композитор не виявляв

особливого інтересу в репертуарі Т. Пархоменка, адже він не мав своєї автентичності [30, с. 100].

Протилежність думок засвідчує і твердження О. Васюти, який зазначає, що виключно на замовлення М. Лисенка, учень кобзаря, О. Корнієвський, у 1905 році майструє три бандури саме за зразками Т. Пархоменка [21, с. 22].

Композитор також захоплювався грою іншого кобзаря, П. Древченка, про котрого, свого часу Ф. Колесса, висловився наступним чином: «на кобзі грає дуже гарно». Також, існує інформація, що митець прагнув залучити виконавця до педагогічної діяльності: «...1907 року М. Лисенко хотів настановити його вчителем бандурної гри, але справа чомусь розбилась» [97, с. 316]. Інші музикологи зазначають, що цього ж року бандурний клас все-таки відкрився у лисенківській школі і для цього було замовлено у маценатів 17 бандур [181, с. 592]. Ще один кобзар, який побутує в тогочасному середовищі композитора – І. Кучеренко. Зі слів Ф. Колесси, цей виконавець поставав кобзарем «новішого типу», що «...дуже вправно грає на бандурі». Фольклорист неодноразово коментує постаті кобзарів, які перебували в оточенні М. Лисенка, та їхнє виконавство з огляду на освітньо-педагогічний процес, зокрема, щодо І. Кучеренка Ф. Колесса пише: «...було спроваджено до Києва, щоб там учив охочих до бандурної гри при Музичній школі М. Лисенка» [97, с. 316]. Цікаво, що даний кобзар, прізвище котрого часто фігурує у фольклористичних працях Ф. Колесси та листах М. Лисенка, неодноразово згадується і у працях Л. Нагорної [148], В. Лісняка [129], Б. Жеплинського [52], К. Черемського [217], [218] Ф. Лаврова [118] та Р. Скорульської, М. Чуєвої [181]. Незважаючи на той факт, що ці дослідники у своїх працях вказували на кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка, робимо висновок, що це – одна і та ж сама постать, зважаючи на невелику кількість існуючих тогочасних кобзарів. Загалом, аналіз епістолярної спадщини М. Лисенка та інших вагомих досліджень дозволяє свідчити, що І. Кучеренко, зрештою, займав чільне місце в середовищі композитора, тим паче, якщо саме його він ставить на педагогічну посаду.

У альбомі Т. Булат й Т. Філенка є фото лисенкового робочого кабінету з бандурою, торбаном та кобзою і погруддям Т. Шевченка. Ці артефакти є символом поваги М. Лисенка до національно-культурних надбань, а також до вагомих постатей, котрі відвойовували на мистецькому ґрунті національність нашої держави [18, с. 330; 345]. Ці погляди композитора кореспондують з етичними і естетичними засадами Т. Шевченка, який називає перший збірник «Кобзарем», уособлюючи себе з мандрівним співцем. Дана позиція співзвучна з висловлюваннями М. Лисенка у листі до Ф. Колесси: «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» [119, с. 254].

Для М. Лисенка завжди були актуальні шевченкові тексти. До них він неодноразово звертався у своїй композиторській роботі, оскільки, як підкреслює І. Дзюба: «свідомо ставив собі завдання здійснити в музиці те, що Шевченко здійснив у поезії» [36, с 7]. Відповідно композитор використовував національну музичну символіку, в якості знаків, про що більш детально йтиметься у другому розділі дисертаційного дослідження. Активна громадсько-культурна позиція, самоусвідомлення власної персони, як митця нового зразка, а своєї творчості – об'єктивного відображення національних інтересів – це є ті спільні точки дотику, що поєднують М. Лисенка та Т. Шевченка.

Повертаючись до досліджень музикознавців, в полі зору яких були тонкощі та специфічні риси національної музичної мови митця, слід пригадати праці О. Козаренка. Науковець звертається до поняття музичного знаку у творчості композитора та визначає його як «сегмент звучання або тексту, який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ним у взаємних реляціях» [91, с. 9]. Тлумачення терміну «реляція» у козаренківському баченні фігурує навколо фактів про те, що і «сегмент звучання», тобто, нота, група нот, зворот, фраза, як і сам музичний текст, ніби «повідомляють» (згідно розшифрування терміну) про існування одне одного. Поруч з тим, про тембр, і, тим паче, бандурний тембр у фортепіанних партіях лисенківських творів – дослідник не говорить. У цей час,

музиколог подає приклади семантичних «конструкцій», що входять в кожне знакове поле. Однак, О. Козаренко підкреслює, що композитор став творцем «етномузичної знакової системи» [93, с. 62]. Відповідно, його знакова система має пряме відношення до фольклору та його вокального чи інструментального напрямку (проте, про бандурні тембри в якості знаків – теж нічого не знаходимо).

Вчений визначає зовнішні форми знакового поля «національно-своєрідної семантики»: мелос, ладо-гармонія, принципи організації багатоголосся, типи розвитку [93, с. 84]. Науковець вказує, що внутрішній зміст знаків виявляється «через семантичний аналіз» [93, с. 85]. Проблеми тембральності, однак, О. Козаренко не заторкує. Поруч з тим він докладно розглядає особливості мелодики М. Лисенка, «...у якій зустрічаються ходи на збільшену секунду, збільшену кварту, зменшену квінту», вказуючи, що її семантика «заснована на емоційному досвіді народу» [93, с. 85]. «Думний лад», модальність О. Козаренко визначає «яскравим національно-своєрідним знаком» [93, с. 87]. Такого ж тлумачення отримали ритмічні формули, строфічно-варіаційна форма.

Вчений звертає увагу, що «етнохарактерна знаковість» властива також фактурним формулам-знакам. Її семантику дослідник розглядає як імітацію прийомів гри на народних інструментах [93, с. 88]. Значну увагу О. Козаренко приділяє національному звуковому ідеалові, який «був перейнятий і перенесений композитором у власну творчість передовсім зі стихії народного музикування» [93, с. 94]. Науковець визначає, що для музичної мови композитора також важливе «етнохарактерне інтонування» [93, с. 92]. О. Козаренко ототожнював його з «національним звуковим ідеалом», який увібрав багатовікові традиції народу та став «близьким і зрозумілим опізнавальним знаком» [93, с. 93].

Усі наведені спостереження львівського музиколога щодо етнохарактерної знакової природи музичної мови М. Лисенка сприймаємо як цінні методологічні вказівки у концепції поданої дисертації. Проте якраз до тембровості у аспекті знакової системи О. Козаренко не апелює.

Аналіз тлумачень «музичного знаку» різними науковцями дозволяє сформулювати висновки, що даний термін постає не лише в якості стійких

інтонаційних чи мотивних формул, до прикладу, так вважає І. П'ятницька-Позднякова [168, с. 172]. Дане бачення є цілковито аргументованим, а значить, дозволяє стверджувати, що музичні знаки-символи втілюються інтонаційними, ритмічними формулами та виникають в інших амплуа.

Звідси, необхідно сформулювати висновок, що творча робота М. Лисенка побудована на *іншому типі музичного знаку*, адже він використовував не лише інтонаційне перенесення з бандурного виконавства на фортепіанне. Зважаючи на цей факт, аргументи котрого наводяться у Другому розділі даного дисертаційного дослідження, а саме використання композитором прийомів, запозичених з бандурного виконавства і перенесених у фортепіанне, саме тому ми їх уперше називаємо *бандурні знаки*.

Чималу роль у застосуванні таких бандурних знаків відіграв специфічний тембр інструменту. Наприклад аналізуючи музично-інструментальну культуру українців, М. Хай застосовує поняття «етнічний звукоідеал» у визначенні критерію автентичності та автохтонності музично-інструментального стилю, що стало ознакою «національної ідентифікації» [204, с. 18, 20].

Однак, дослідник не розглядав бандуру як етнічний звукоідеал, хоча цей інструмент виконує провідну роль в українській музичній культурі. Науковець підкреслює, що «семантика означених інструментальних сигналів та мотивних награвань окремих звукових комплексів лежить ... в інструментальній природі кожного конкретного інструмента» [204, с. 22].

Визначення М. Хая здатності інструменту «передавати кодові знаки звукової комунікації з тією чи іншою мірою значеннєвого змісту» [204, с. 22], дає підстави стверджувати, що *звуко-тембровий знак бандури* є різновидом *музичного знаку*. Він виявляється в *осмисленій імітації бандурного виконавства, перенесенні технічних прийомів бандурної гри на фортепіанну фактуру, що створює акустичний ефект звучання народного інструменту*. Ми вперше вводимо термін «*бандурний знак*» для окреслення специфічних техніко-виконавських прийомів фортепіанної гри та акцентуємо увагу саме на тембровому аспекті у зазначених партіях лисенківських творів.

Л. Черкаський, вивчаючи кобзу та бандуру, визначив їх як автохтонні інструменти: «Автохтонна українська кобза ... побутувала на Україні протягом ста років». Він наголосив, що «інструмент О. Вересая був одним з останніх зразків української кобзи» [221, с. 106]. Під автохтонністю, він, звичайно розуміє корінне, локальне, притаманне культурі України явище. Звідси, можна черговий раз відштовхуватись від бандурного тембру і трактувати його, як виключно музичну характеристику ментальності українців. Також, Л. Черкаський вказує, що завдяки діяльності інтелігенції, зокрема, М. Лисенка, П. Чубинського «на початку ХХ століття намітився процес виходу бандури на концертну естраду» [221, с. 132]. Отож, автохтонну бандуру поступово витісняє сучасніший інструмент з багатьма приструнками. Проте М. Лисенко неодноразово чув саме автентичне бандурне виконавство, і, відповідно, саме його виконавські прийоми впроваджував у свою творчість.

С. Грица, зазначає, що «від М. Лисенка загалом маємо шість нотацій дум», які були записані від О. Вересая, П. Братиці, О. Сластіона, М. Кравченка, С. Носа [30, с. 96]. Відповідно, звертаємо особливу увагу на ті зразки жанру, що зафіксував їх М. Лисенко від О. Вересая, П. Братиці та О. Сластіона, у яких частково позначені «заплачка» та інструментальні перегри. Даний вибір слід обґрунтувати з позиції самого композитора, що інтерпретації вищезгаданих кобзарів є найтипівішими, а репертуар – найрізноманітнішим. Зважаючи на трактування композитором автентичного виконання дум О. Вересаєм та сучаснішого за манерою П. Братиці, приділяємо їм особливу увагу. Багато часу проводив з М. Лисенком і О. Сластіон, брав участь у корегуванні репертуару кобзарів та давав поради, як композитору, так і виконавцям.

У 1908 році, під час «етнографічної екскурсії в Полтавщину», Ф. Колесса записав думи на валики фонографу [97, с. 310]. Результатом цієї творчої діяльності стали рецитації, які увійшли у «дві серії» «Мелодій українських народних дум», виданих у 1910 та у 1913 роках. С. Грица підкреслила, що «Ф. Колесса додав 65 нових записів з інструментальним супроводом від тринадцяти кобзарів та лірників Полтавщини і Харківщини» [31, с. 15]. Відтак

видалось істотним проаналізувати думи Г. Гончаренка, С. Пасюги, П. Древченка, І. Кучеренка, у яких фольклорист повністю відтворив інструментальну партію.

Ф. Колесса надіслав М. Лисенкові записи дум, які він підготував до друку, пізніше вони увійшли у перший том. Для вченого важлива була думка композитора. У листі до Ф. Колесси № 460 від 6 травня 1909 року М. Лисенко дав високу оцінку праці фольклориста. Він вказав, що «все записано дуже коректно» та побажав «скорого виходу з друку». Однак, звернув увагу на мажорний лад думи «Про Озівських братів» М. Кравченка. Композитор зазначив, що також її записав від кобзаря, але в мінорі, зауважив неповний запис мелізмів, відсутність фермат та перегр. М. Лисенко назвав перегри «одигриш» та вказав на їх необхідність при співі: «кобзар для спочинку голосу і перебою частин виконував одигриш на бандурі, яко посередницьку полюдію». Порівнюючи зі своїм записом думи М. Кравченка, він вказав, що «тактових рисок і в мене не зазначувано було, а ноти писалися лишень по відповідній вартості і довгості» [119, с. 438 – 439].

Використовуючи фольклористичні праці Ф. Колесси, М. Лисенка з занотованими автентичними зразками мистецтва кобзарів-бандуристів – сучасників композитора, виділяємо прийоми гри на бандурі-кобзі, як такі, що стають певними «носіями значення» та творять цілісність змісту з його емоційним переосмисленням. Для цього виду музичних знаків також притаманна «стабільна звукова форма» [168, с. 171].

Вагомість наукових праць, що стосуються кобзарів та бандуристів, а також їхнього репертуару, є безсумнівною, проте, методичні аспекти також потребували свого висвітлення. В цьому ракурсі слід згадати методологічно фундаментальну працю Г. Хоткевича «Підручник гри на бандурі» (Львів, 1909 р.), яку ми також аналізуємо в дослідженні. За визначенням В. Мішалова – це був перший виданий в історії української культури посібник, у якому він узагальнив способи, прийоми гри на інструменті [145, с. 7]. Основні положення цієї праці увійшли у книгу «Бандура та її можливості», яка стала «підсумком великого і

багатогранного виконавського досвіду та спостережень автора щодо характерних особливостей мистецтва бандуристів» [145, с.14].

Г. М. Хоткевич у 1899 році познайомився з М. Лисенком та став бандуристом-солістом його хору. Творча діяльність цих двох музикантів була недовгою, але плідною. Як виконавець Хоткевич активно концертував в Україні та за її межами. У 1902 році виступив на XII Археологічному з'їзді у Харкові з доповідями про кобзарів та лірників.. Однак той з 1906 по 1912 рік перебував у Галичині, а по прибуттю до Києва у 1912 році був на кілька місяців заарештований. У листі до М. М. Данька від 22 серпня 1912 р. № 547 М. Лисенко схвально відгукнувся про діяльність музиканта: «Хоткевич виготовив дві частини підручника на бандурі. Має хист, знання струмента і володіє технікою гри, має репертуар» [119, с. 478]. Очевидно, що композитор цінував Г. Хоткевича як педагога і бандуриста, планував запросити його до своєї музично-драматичної школи у Києві, «одкрити науку гри на бандурі» [119, с. 478]. Проте, смерть М. Лисенка завадила їхній співпраці.

У новаторській методичній праці «Бандура та її можливості» Хоткевич розглянув «два типи гри на інструменті: чернігівський та харківський» [209, с. 22]. Для чернігівського способу притаманне розташування інструмента між колінами, і як вказував Г. Хоткевич: «ліва рука грає тільки на басах» [209, с. 22]. При харківському способі виконавець тримає інструмент паралельно до корпусу і це дає змогу рівносильно грати двома руками на басах і приструнках. Г. Хоткевич розглянув прийоми, які використовували бандуристи харківської школи: тремоло, арпеджіо та арпеджіато, мелізми (форшлаги, трелі, морденти, групетто, глісандо). Він вказав на імітаційні можливості бандури та описав способи виконання «шумових акордів» (термін Г. Хоткевича) [209, с. 78].

В. Кушпет у монографії «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» дослідив два кобзу («лютноподібний інструмент, описаний М. Лисенком») [117, с. 77] та бандуру («багатопреструнковий інструмент з арфоподібним способом гри») [117, с. 80]. Автор зазначає, що ці два інструменти відрізнялися кількістю приструнків та строем. Кобза О. Вересая

мала шість басових струн та шість приструнків (за М. Лисенком). В Кушпет підкреслює, що «на кобзі можна було виконувати мелодії, взагалі відмовившись від приструнків і використовувати одночасно кілька тональностей» [117, с.41]. Розглядаючи спосіб гри на лютнеподібній кобзі О. Вересая, В. Кушпет пише: «гра лівою рукою нагадувала народний спосіб гри на скрипці в одній позиції, коли рука не рухається» [117, с. 62]. Зміна висоти звуків досягалася «перетисканням» струн на грифі пальцями лівої руки, а звук видобувався «другим пальцем правої руки (штучним нігтем)» [117, с. 64].

Бандура відрізнялася від кобзи більшою кількістю приструнків. При грі на інструменті зміна висоти звуку не залежала від розміщення пальця на струні. В. Кушпет акцентував, що «на бандурі приструнки є основними під час гри» [117, с. 83], тому стрій бандури мав бути сталим «і не міг змінюватись» [117, с. 41]. Науковець вказує на спільну систему строю басів (Т, S, D) та однаковий «спосіб видобування звуку правою рукою» на кобзі та бандурі [117, с.83].

Аналізуючи нотні приклади інструментальних партій дум, пісень й танців, записаних М. В. Лисенком, Ф. Колессою, автор стверджує, що «уся система прийомів гри була розрахована на незрячих виконавців» [117, с. 71]. Основним прийомом звуковидобування кобзарів-бандуристів було «ковзання» зі струни на струну, що допомагало їм «постійно відчувати опору під пальцями рук та орієнтуватись у розташуванні їх на струнах» [117, с. 71].

Науковець розглянув традиційні способи та прийоми гри на кобзі та старосвітській бандурі: «удар по струні», «відбій», тобто, «подвійний рух пальців (уперед – назад) на одній струні», низхідні гамоподібні пасажі на приструнках, які виконувалися «або одним пальцем правої руки, або по чергово двома пальцями». В. Кушпет вказав, що виконавцям була доступна «дрібна» техніка гри – трелі, тремоло, мелізматика. «Велика техніка» – «терції, «відбій» виконувалися прийомом «ковзання». Акорди застосовувалися бандуристами шкіл гри на бандурі: «чернігівської», «харківської», «зінківської», «полтавської» [117, с. 61 – 76].

В. Кушпет стверджує, що глісандо «НЕ ЗАФІКСОВАНО [виділення автора] у «полтавському» та «зінківському» способі гри» [117, с. 73]. Він пояснив це тим, що сліпим кобзарям-бандуристам було «важко вернутись на мелодію після глісандо» та «недосконалою конструкцією штучних нігтів». На думку дослідника, у старцівських духовних осередках існувала заборона на використання «ефектних» прийомів гри, до яких належало глісандо [117, с. 74]. Проте у бандуристів – представників харківської школи: С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка – як наголосив В. Кушпет, найпоширенішим прийомом гри були низхідні гамоподібні пасажі.

Вивчаючи супровідний інструментарій кобзарсько-лірницької традиції, М. Хай вказує на вертикальний спосіб тримання автентичної бандури та підкреслив, що основний «прийом гри ковзаючий, глісандоподібний із широким застосуванням...паралельних та розхідних гамоподібних зворотів по всьому грифу і приструнках» [206, с.14].

У фортепіанних партіях обробок українських народних пісень і вокальних творів М. Лисенка зустрічаємо оригінальне переосмислення бандурної семантики, стилістики виконання, тембральних ефектів. Виявлені виразові елементи можуть трактуватись як особливі музичні знаки, узагальнено визначені як «*бандурний знак*», що укладаються в індивідуальному стилі композитора у певну систему.

На підставі вище викладеного формулюємо дефініцію бандурних знаків у фортепіанній фактурі: *бандурні знаки – це переосмислення композитором тембрової палітри народного інструменту, способів, прийомів та особливостей кобзарського виконавства кобзарів-бандуристів кінця XIX – початку XX століття та перенесені у фортепіанну фактуру. У творчості М. Лисенка бандурні знаки відображають образно-змістовні прийоми кобзарського мистецтва, що формувались у народно-професійній традиції усного типу впродовж кількох століть.*

ВИСНОВОК ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Захоплення М. Лисенком українським фольклором не обмежувалося тільки його записуванням. Митець вперше окреслив музично-стильові ознаки дум та інспірував наукове вивчення інструментів народних виконавців. Дослідження мистецтва кобзарів та їх популяризація позначилося на власній творчості композитора органічно увійшло у систему його національного стилю, відобразившись зокрема у формуванні бандурного звукообразу та комплексу бандурних знаків.

У дисертаційному дослідженні пропонується новий вид музичних знаків. *Бандурні знаки* належать до культурно-історичної традиції української музики, причому носій усної традиції (кобзар) постає як інтерпретант та інтерпретатор, тобто переймаючи усталений канон виконавства та засвоюючи тематично-змістовні сфери, притаманні думному епосу та історичним пісням. У суспільному середовищі вони виступають хранителями і репрезентантами історичної пам'яті та ментального коду нації, оскільки передають події історичного минулого і головні архетипи національної культури у відповідній музично-поетичній формі. Знакова природа їх художнього «повідомлення» природно трансформується у професійну музичну (музично-поетичну, музично-театральну) сферу, особливо у реляції з романтичною естетикою, яка підносить ідею національної своєрідності мистецтва.

У творчості М. Лисенка різні типи бандурних знаків охоплюють певні інтонаційні звороти, особливі ритмоформули, які властиві іманентним прийомам гри кобзарів. Вони постають природними у середовищі народних музикантів, але, трансформуючись у творах композитора, набувають ознак репрезентанта питомої української семантики в ширшому колі європейських національних шкіл.

Аналіз теоретичних праць лінгвістичного, філософського та музикознавчого змісту дозволяє визначити бандурні знаки водночас і як десигнат, і як денотат. Десигнат – тому, що містять інформацію про звукове

зображення реального об'єкту. Денотат – оскільки стають способом його емоційного виявлення у музичному виконавстві. Дане твердження обґрунтовуватиметься в наступних розділах аналізом бандурних знаків у обробках українських народних пісень та солоспівах на слова Т. Шевченка. Окреслені в роботі бандурні знаки несуть в собі вагомому комунікативну функцію, яка реалізовується на різних рівнях музичного семіозису. Бандурні знаки мають різні способи втілення по відношенню до звукообразу. Зокрема три види знаків за Ч. Пірсом – ікони, індекси, символи – також виявляються у творчості М. Лисенка. Перенесення особливостей тембру кобзи-бандури, створення акустичного ефекту її звучання, відповідно, стає однією з питомих ознак національного стилю композитора.

РОЗДІЛ II. СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ БАНДУРНИХ ЗНАКІВ У ФОРТЕПІАННІЙ ПАРТІЇ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ФОРТЕПІАНО М. ЛИСЕНКА

2.1. Специфіка бандурних знаків у фортепіанній фактурі обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка

У відборі фольклорного матеріалу М. Лисенко користувався широким спектром джерел від глибинної архаїки до сучасної музики міського побуту, перетворюючи весь інтонаційно-жанровий компендіум власну знакову систему. Як узагальнила значення класика в утвердженні національного музичного стилю М. Ржевська, «творчість М. Лисенка в останні десятиліття XIX сторіччя стала тою художньою реальністю, в межах якої здійснювалося переведення інтонацій народної пісні (відтак, мови в її етнографічному побутуванні) у жанрову площину, для неї до цього часу не характерну» [171, с. 11].

Вагоме місце у творчій спадщині М. Лисенка займає музична фольклористика. Подорожі усією Україною давали йому багатий матеріал до опрацювання, і композитор з величезним натхненням вів записи народних пісень, інструментальної музики, головно танцювальних та маршових зразків у виконанні різних за професійною підготовкою музикантів. Л. Єфремова, презентує повноцінну «карту» фольклорних записів митця [50, с. 27]. Авторка зазначає добру орієнтацію композитора в тонкощах стилістики народних пісень з різних регіонів. Відповідно М. Лисенко у такий спосіб розширював свій музичний світогляд та загальне сприйняття світу [50, с. 28]. У характеристиці доробку М. Лисенка О. Юзефчик зазначила, що він «одним з перших у східнослов'янській фольклористиці вдається до коментування пісень». Дослідниця підкреслювала, що «композитор подає паспортизацію пісень, зазначаючи їх регіональне походження та називаючи прізвище виконавців, від

яких було записано ту або іншу пісню» [237, с. 145]. Вона вказувала, що в українських народних піснях, які записав М. Лисенко, були точно зафіксовані мелодія, ритм, лад.

Композитор опублікував 286 обробок народних пісень у період з 1868 по 1911 рік, які ввійшли у сім випусків «Збірника українських пісень» для голосу з супроводом фортепіано. У Другому випуску він систематизував народні пісні за жанровістю та дотримувався цього принципу в подальших виданнях. У Четвертому та П'ятому випусках М. Лисенко подав обробки народних пісень з текстовими та мелодичними варіантами.

Митець опрацював різні пісенні жанри: похоронні, сімейні, вуличні парубочі пісні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські пісні, плачі про жіночу долю та нещасливе кохання, родинні, побутові, жартівливі, танцювальні пісні, балади, національно вагомі для українського народу думи та історичні пісні. Л. Корній справедливо зауважила, що обробки народних пісень М. Лисенка «стали своєрідною лабораторією шліфування власного стилю» [106, с. 289].

Паралельно композитор працював над циклом «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка», Першою рапсодією на дві українські народні теми та Другою рапсодією на українські народні теми («Думка-шумка»). У цих творах найбільше простежується «знакове поле національно-своєрідної семантики» (термін О. Козаренка) [93, с. 80]. Аналізуючи солоспів композитора «У неділю вранці-рано» з циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка» Т. Булат зазначає, що «М. Лисенко по-новаторськи поставився і до інструментальної партії, сміливо «перевівши» особливості кобзарської гри у фортепіанну фактуру» [17, с. 146]. Як саме це здійснює митець – авторка не пояснює, але з її слів, та, згідно з основним вектором нашого дослідження, необхідно уточнити, що він імплантує специфічно кобзарське виконавство на струнах (імітація манери) на фортепіанну клавіатуру.

Працюючи над обробками народних пісень, композитор використовує традиційні для фольклору виразові засоби, оригінально інтерпретуючи їх у авторському стилі

- зберігає у первісному вигляді мелодику, ритміку, гармонію, лад, текстову основу та куплетний виклад пісні;
- впроваджує звукообраз бандури, відтворюючи його елементи у фортепіанній партії.

Винахідливе, образно різноманітне осмислення митцем фольклору, його творча трансформація визначила особливості національної музичної мови М. Лисенка.

Збагачення фактури акомпанементу бандурною семантикою притаманне обробкам українських народних пісень, які були видані композитором у 1868, 1869, 1876, 1887 роках. У виявленні її звукообразу введено новий термін *«іманентне відображення бандурних знаків»*, що означає ідентичне відтворення композитором прийомів гри кобзарів у фортепіанній фактурі обробок українських народних пісень. Згідно значення терміну *«іманентний»*, поданого філософським енциклопедичним словником, воно фігурує навколо понять притаманності та типових властивостей, характеристик [202, с. 238].

Неодноразово, в працях різних дослідників можна зустріти використання терміну *«іманентність»*, відповідно, використана нами термінологія отримує не інноваційний, а похідний характер. Ми дійшли висновку, що дане поняття можна використовувати як для окреслення мистецької образності, так і в контексті аналізу виявлення мистецької сутності. Поруч з тим, наше тлумачення виходить за межі філософських концепцій і по відношенню до лисенківських творів ми вживаємо поняття іманентності суто з фактологічно-культурного ракурсу.

А. Мартинець, вводить термінологію *«національної іманентності художніх текстів»* і використовує її до розкриття сутності художніх деталей при формулюванні літературного образу [140, с. 272]. Дане бачення ще більш однорідне з пропонованим нами поняттям, і основними точками дотику виступає національне, тобто, українське, тотожне бандурному мистецтву, характерному виключно для українського культурного надбання.

У дослідженні еволюції поетичного мислення української народної пісні про кохання Л. Копаниця використовує термін *«іманентність модусу»*

художнього мислення». На думку філологині, саме це значення дозволяє найчіткіше продемонструвати усю генезу, видозміни та трансформаційні процеси, що відбувалися з архаїчними структурами у пісенності [105, с. 3]. Звернення до термінології, з авторством мисткині є не даремним, адже ключовим словом, та, відповідно, змістом її бачення – є саме «мислення». Вона трактує конкретне мислення та його чітку векторність в жанрі української пісні.

Також, доволі дотичним до обраної позиції постає тлумачення І. П'ятницької-Позднякової. Авторка схиляється до застосування терміну «іманентної характеристики музичної мови» при визначенні субстанціальних характеристик музичного знака [168, с. 169]. О. Козаренко звертає увагу на «іманентну сутність митця» [93, с.74] у виявленні якості полістильового синтезу музичної мови М. В. Лисенка.

У даній дисертаційній роботі використовуються різнотипні знаки, що, безпосередньо чи опосередковано поєднуються з відтворенням іманентного національного виконавства, воно ж і постає в якості мислення. Також, визначаються окреслені, як типово бандурні та бандурно-фортепіанні знаки, з чітким поясненням термінології. У роботі здійснено спробу їх систематизації з різноманітних точок зору, де важливої ролі набули і позиції інших музикологів та лінгвістів, в чому і важливість існуючих термінологій.

Категорія «іманентного виконавства» у поданій праці передбачає доволі широкий спектр складових, не лише звернення до окресленого репертуару, але й манеру виконання, трактування можливостей інструменту тощо. У творчості композитора трансформація засад «іманентного виконавства» передбачає впровадження низки нових прийомів у оригінальних вокальних творах на слова Т. Шевченка та обробках народних пісень. М. Лисенко переносить елементи бандурної та кобзарської традиції у твори для інших виконавських складів та інструментів та на цій основі формує специфічний тип знаків, в якому поєднуються і бандурні виконавські прийоми/тембральні ефекти, і суто фортепіанний тип викладу, внаслідок чого пропонуємо метафоричне окреслення даних знаків як фортепіанно-бандурних.

Наведемо конкретні приклади бандурних знаків у зразках епічного фольклору та їх переосмислення у творах українського класика. В інструментальних партіях думи «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка та «Пісні про смерть козака» С. Пасюги (т. 14, 24) знайдено синкопований пунктир **[Нотні приклади № 1, 2, 3]**. Таку ритмічну групу декілька разів застосував М. Лисенко у фортепіанному супроводі обробки народної пісні «Ой вийду я за ворота» (том 18, № 120) (т. 1, 5, 8) **[Нотні приклади № 4, 5, 6]**.

У вокальних творах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» цей ритмічний малюнок стає знаком «імпульсу тривоги». Композитор послуговувався синкопованим пунктиром у фортепіанній партії епіко-драматичних солоспівів з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка «Гетьмани, гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Гомоніла Україна» (семантичний аналіз романсів проводиться у розділі 3. 3).

В обробці історичної пісні «Дума про Палія і Мазепу» (том 17, № 27) прослідковується спорідненість з думою. Присутні такі складові розділи: інструментальний вступ, куплети пісні, які сприймаються як уступи в думі, та післягра. М. Лисенко наслідував особливість виконання дум кобзарями, коли «бандурною грою кобзар ... перегороджує періоди короткою перегрою» [98, с. 329]. П'ятизвучні арпеджійовані акорди на початку, в середині і в кінці фортепіанного вступу (т. 1, 5, 6, 8) розділяють частини музичної побудови та одночасно стають бандурним знаком **[Нотні приклади № 7, 8, 9]**. У фортепіанній партії композитор використав обігрування основного тону дрібними тривалостями (т. 7, 17), форшлаги (т. 15, 17) **[Нотні приклади № 10, 11, 12, 11]** та фермати, як елемент імпровізаційності у виконавстві кобзарів (т. 5, 7, 9, 11, 14, 17) **[Нотні приклади № 8, 10, 13, 14, 15, 11]**. Натомість в обробці історичної пісні «Про Калнишевського» (том 17, № 59) у фортепіанній партії М. Лисенко застосував такі бандурні знаки: фермати (т. 1, 4, 5, 6, 8, 9, 12) **[Нотні приклади № 16 – 19]**, елемент низхідного глісандо (т. 1), низхідну тирату (т. 3) **[Нотні приклади № 16, 20]**. Під терміном низхідна тирата розуміємо потрійний *поступенно-низхідний форшлаг*, який виявлено при аналізі інструментальних

партій дум «Про Марусю Богуславку», «Про удову» кобзаря С. Пасюги [Нотні приклади № 21, 22].

Розглядаючи особливості побудови дум, Ф. Колесса визначив, що «вірші думи нерівномірні ... цезура немає ніде стало визначеного місця» [98, с. 314]. Будова обробки народної пісні-плачу про гірку жіночу долю «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10) подібна до думи. Фортепіанний вступ складається з десяти тактів. Він виконує роль бандурної «заплачки». Перша та третя фрази пісні охоплюють чотири такти, друга – три. Першу та другу фрази М. Лисенко відділив невеликими переграми (т. 14 та т. 17) [Нотні приклади № 23, 24]. Виявляючи особливості народних дум у виконанні О. Вересая, композитор звернув увагу на присутність у них перегр, які відокремлюють «один музичний період від іншого» та використовуються кобзарем «для відпочинку голосу» [122, с. 16]. В думі «Буря на Чорному морі» М. Лисенко називав їх – «пригрив до співу» [30, с. 135]. У фортепіанній партії обробки композитор використав такі бандурні знаки: синкопований пунктир (т. 1), форшлаг (т. 5, 9) [Нотні приклади № 25, 26, 27], фермати (т. 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 17, 21) [Нотні приклади № 24 – 30], октавний форшлаг (т. 7), арпеджійований акорд на кульмінації (т. 15), висхідні тирати (т. 1, 3) [Нотні приклади № 28, 31, 25, 32]. Під терміном висхідна тирата розуміємо потрійний *поступенно-висхідний форшлаг*.

Досліджуючи інструментальні партії дум І. Кучеренка, С. Пасюги, Г. Гончаренка у транскрибуванні Ф. Колесси, з'ясовано, що кобзарі не застосовували такий вид форшлагу. Незрячі музиканти використовували прийом гри «ковзання» зі струни на струну тільки у низхідному русі.

У творчості М. Лисенка висхідні та низхідні тирати отримали своє образне значення. У фортепіанних партіях епіко-драматичних солоспівів «Гетьмани, Гетьмани» (т. 9), «Ой чого ти почорніло, зеленее поле» (затакт, т. 16), «Ой Дніпре мій, Дніпре» (т. 31) композитор застосував висхідні тирати [Нотні приклади № 33 – 36]. Вони сприймаються слухачем як несподіваний та блискавичний удар шаблею воїна і можуть асоціюються з образом козака. Підкреслюючи його

звитягу – стають знаком мужності. Винятком є пісня-плач «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10) [Нотні приклади № 25, 32]. В інструментальному вступі виявлено інше трактування М. Лисенком висхідних тират. Вони мають інше значення – посилюють трагедію нещасливого кохання дівчини, а глибина її горя і болю порівнюється з колодязем.

У фортепіанному вступі ліричної пісні «Та й за тучами громовими» (том 17, № 76) композитор використав дві низхідні тирати (т. 1, 2), які допомагають показати розчарування молодої жінки [Нотний приклад № 37]. За допомогою низхідної тирати у фортепіанному супроводі (т. 9) обробки народної пісні «Ой перепеличка» (том 17, № 90) М. Лисенко відтворив емоційний стан сподівання молодої дівчини на взаємну любов гордого і багатого хлопця [Нотний приклад № 38]. Його визначено як знак прихованого від всіх почуття болю і розчарування, яке дівчина не сміє показати відкрито для суспільного огляду, щоб не бути осміяною у своєму горі і зневазі. У фортепіанному супроводі чумацької пісні «Ой у полі криниченька» (том 17, № 9) вкрапленням поодинокі низхідної тирати композитор показав приховане, між поетичних рядків пісні, нарікання молодого чумака на безталанну долю (т. 7) [Нотний приклад № 39]. М. Лисенко використав низхідні тирати у фортепіанній партії обробок історичних пісень «Про Калнишевського» (том 17, № 59) (т. 4), «Про Нечая» (варіант II) (том 17, № 99) (т. 4) [Нотні приклади № 17, 40]. Вони виступають знаком страждання, болю у втраті козацької слави.

О. Козаренко, досліджуючи національну музичну мову композитора, виокремив «мало змінні семантичні елементи з глибинними звукообразними асоціаціями». За спостереженням науковця «поступенно-низхідні тирати стали у Лисенка панзнаком звитяги» [93, с. 89]. Однак, при семантичному аналізі творів композитора, виявлено два види тират. З'ясовано, що він надав їм протилежного образного значення. Висхідні тирати застосовувалися ним для позначення козацької мужності, а низхідні – підкреслюють глибину болю, жалю втрати найдорожчого в житті. Їх визначено знаком розпачу. Це підтверджує також вивчення бандурних партій дум «Про Марусю Богуславку», «Про удову»

С. Пасюги у транскрибуванні Ф. Колесси [**Нотні приклади № 21, 22**]. Для посилення емоційного напруження кобзар, у коротких бандурних «приігришах» (термін Ф. Колесси) [97, с.61], поєднав низхідні тирати з синкопованим пунктиром. С. Пасюга їх використав, щоб показати найбільший біль та розчарування вдови, що виховала трьох синів і на старість немає подяки, а тільки насмішки. Можна сміливо стверджувати, що ці два бандурні знаки відтворюють певний емоційний стан, і, водночас, виражають його.

Аналіз фортепіанної фактури обробок народних пісень виявив, що композитор послуговувався ще іншим різновидом висхідного потрійного форшлагу. М. Лисенко записав його розкладеним тонічним тризвуком. Композитор ввів такий форшлаг у фортепіанну партію обробки історичної пісні «Про Гонту» (том 18, № 151), щоб підкреслити звиягу отамана (т. 5, 6) [**Нотний приклад № 41**]. Натомість в обробці народної пісні «Бескиде зелений» (том 17, № 131) потрійний форшлаг, використаний М. Лисенком на кульмінації, став моментом вираження найвищого душевного болю покинутої чоловіком жінки (т. 7) [**Нотний приклад № 42**].

Опрацьовуючи фольклорний матеріал, композитор велику увагу приділяв мелізмам. В листі до Ф. Колесси № 335 від 6 травня 1910 року він вказував, що «морденти я виписував цілком» [119, с. 417]. Досліджуючи особливості українських дум, які виконував О. Вересай, М. Лисенко підкреслив, що «прикраси мелодичні відіграють величезну роль під час співу дум» [122, с. 24]. Кобзар активно послуговувався форшлагами у вокальній партії у «Думі про Хведора Безродного», а в інструментальному супроводі їх зафіксовано у пісні «Про правду». Композитор визначив, що найдрібніші прикраси застосовувалися О. Вересаєм для «посилення жалоців» [122, с. 23]. У такому ж значенні М. Лисенко використовував *одинарні поступенно-низхідні форшлаг* (термін наш) у фортепіанній партії обробок народних пісень ліричного характеру.

В обробці народної пісні «Ой на гору козак воду носить» (том 17, № 17) композитор ввів один раз цей бандурний знак у коді, щоб показати розпач молодій дівчини (т. 15) [**Нотний приклад № 43**]. Введення форшлагу у

фортепіанну фактуру вступу та коду обробок народних пісень «Да жила собі удівонька» (том 17, № 39) (т. 3, 17), «Ой сама ж я, сама пшениченьку жала» (том 17, № 79) (т. 2, 8), «Сокіл з орлом купається» (том 18, № 121) (т. 1, 4, 12) посилює емоції плачу [**Нотні приклади № 44 – 50**].

М. Лисенко не випадково використав вкраплення одинарного поступенно-низхідного форшлагу у фортепіанному вступі обробки народної пісні «Що сама я, сама, як билиночка в полі» (том 17, № 78) (т. 2). Він став знаком журби [**Нотний приклад № 51**]. Його семантика найбільше прослідковується у фортепіанній фактурі тих пісень, що не мають форшлагів у вокальній партії. Бандурний знак, що його застосував композитор у вступі обробки народної пісні «Затопила, закурила» (том 18, № 128) (т. 3), підготовлює слухача до сприйняття нарікань молодої жінки на сумну долю [**Нотний приклад № 52**].

На основі аналізу танців Г. Гончаренка «Горлиця», «Дудочка», «Козачок» № 1, № 2, «Метелиця», «Саврадим», «Молодичка», «Чоботи» у транскрибуванні Ф. Колесси визначено, що одинарні поступенно-низхідні форшлагви виражають та позначають радість. У такому контексті їх використав О. Вересай. У танці «Козак», що записав його М. Лисенко, форшлагви допомагають передати веселий настрій [**Нотний приклад № 53**].

Таку «багатозначність» музичного знаку (термін С. Шипа) [233, с. 15] виявлено в обробках жартівливих та танцювальних пісень М. Лисенка. У фортепіанній партії пісні «Ой хмариться, дощ буде» (том 18, № 58) (т. 11 – 19) форшлагви мають іншу семантику [**Нотний приклад № 54**]. Вони виражають задоволення та втіху. Композитор використав одинарні поступенно-низхідні форшлагви, одинарні висхідні форшлагви зі стрибком на кварту, квінту, сексту, октаву до основного звуку. Прикладами цього семантично-зміненого трактування форшлагів є фортепіанні партії обробок народних пісень: «Ой я в батька єдиниця» (том 17, № 50) (т. 2, 3, 12, 14), «Ой я в батька єдиниця» (том 18, № 119) (т. 2, 14) [**Нотні приклади № 55 – 59**]. У фортепіанній фактурі обробки народної пісні «Під горою деркач дере» (том 18, № 36) М. Лисенко застосував одинарні поступенево-низхідні форшлагви (т. 1, 3), *одинарні поступенево-*

висхідні форшлагги (т. 7 – 9) (термін наш), одинарний висхідний зі стрибком на чисту кварту до основного звуку форшлаг (т. 10) [**Нотний приклад № 60**].

Форшлагги, які використав композитор у інструментальному вступі жартівливої пісні «Дощик крапає дрібненько» (том 17, № 22), набули функції домінуючого знаку (т. 1 – 6, 8 – 13, 18, 19) [**Нотний приклад № 61**]. М. Лисенко послуговувався ними у створенні веселого настрою та для імітації крапель дощу. У фортепіанній партії обробки пісні виявлено арпеджійовані акорди (т. 1, 35, 36) та тип фактури (т. 21 – 24, 28, 29), що був властивий танцювальній музиці у виконанні кобзарів [**Нотні приклади № 62 – 64**].

Як приклад, розглянемо «Козачок» № 2 Г. Гончаренка. Кобзар, поряд з форшлагами, фрагментарно застосував фактуру, у якій бас припадає на сильну частку першої і другої долі, а на слабку – терції [**Нотний приклад № 65**]. В обробці народної пісні «Дощик крапає дрібненько» композитор для збагачення фактури замість терцій використав акорди.

Досліджуючи фортепіанній партії обробок народних пісень виявлено, що композитор використовував три види форшлагів:

1) перекреслена нота восьмою тривалістю, записана через октаву перед основною нотою: «Дощик крапає дрібненько» (том 17, № 22) (т. 4), «Ой ходила дівчина бережком» (том 17, № 42) (т. 13, 14), «Задумав дідочок» (том 17, № 132) (т. 1) [**Нотні приклади № 61, 66, 67**], «Бескиде зелений» (том 17, № 131) (т. 1), «Що за слава в світі стала» (том 17, № 91) (т. 2), «Ой ти багачу» (том 17, № 67) (т. 1, 3) [**Нотні приклади № 68 – 71**].

2) перекреслена нота восьмою тривалістю, записана через дециму перед основною нотою у піснях «Ой, три сестриці-жалібниці» (том 18, № 53) (т. 13), «Добрий вечір, тобі, зелена діброва» (том 17, № 63), (т. 11) [**Нотні приклади № 72, 73**].

3) перекреслені дві ноти восьмими тривалостями, записані інтервалом октавою перед основними нотами: «Ой оре Семен, оре» (том 17, № 68) (т. 1), «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10) (т. 7) [**Нотні приклади № 74, 28**].

Порівнюючи етнографічний матеріал з'ясовано, що кобзарі-бандуристи – сучасники М. Лисенка, не використовували в своїх творах форшлаги другого та третього виду. Це було зумовлено особливістю побудови інструменту і обмеженою кількістю струн та підструнків. Ф. Колесса вказав, що існували інструменти з різною кількістю підструнків та струн. Кобза О. Вересая мала 6 струн та 6 підструнків. Бандура М. Кравченка мала найбільшу кількість підструнків – 18 та 5 струн [97, с. 61 – 62]. Тому форшлаги, які з легкістю виконувалися на фортепіано, для сліпих бандуристів були неможливі.

В інструментальній партії на словах: «що на Чорному морі» думи «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка Ф. Колесса записав два звуки через октаву пунктирним ритмом такими тривалостями: шістнадцята з крапкою і тридцять друга [**Нотний приклад № 75**]. Проте, тридцять друга тривалість за звучанням близька до октавного форшлага першого виду. Для того, щоб виконати у швидкому темпі ці два звуки через октаву на бандурі харківського типу, Г. Гончаренко змушений був заграти їх двома руками.

В обробках народних пісень М. Лисенко переосмислив спосіб гри кобзарів. Він впровадив у фортепіанну фактуру форшлага та надав їм різне значення. У нашому дослідженні з'ясовано, що у ліричних піснях вони стали знаком плачу, болю, а у жартівливих – композитор застосовував їх для створення веселого настрою.

М. Лисенко перейняв від бандурного виконавства прийом гри низхідного глісандо. У транскрибуванні Ф. Колесси думи С. Пасюги «Про сестру і брата» в інструментальному супроводі на словах: «і то не дробна пташка в саду» виявлено елемент низхідного глісандо. Ф. Колесса позначив його тридцять другими тривалостями та штрихом *legato*. Низхідні тирати у вокальній та бандурній партіях на словах «із маленькими дітками осиротіла» стали знаками-уточнення [**Нотні приклади № 76, 77**]. У коротких бандурних переграх кобзар використав синкопований пунктир. Постійне його повторення впродовж думи посилює тривогу вдови у чужій стороні. В результаті аналізу виявлено три знаки, що пов'язуються з душевним болем, смутком безталанної жінки, та виділено

бандурні знаки: синкопований пунктир, низхідні тирати, елементи низхідного глісандо, подвійні форшлаги.

Г. Хоткевич описав спосіб виконання низхідного глісандо: «швидке і легке ковзання пальця по струнах» [209, с. 69]. Композитор використав його у фортепіанній фактурі обробок народних пісень про нещасливе кохання «Плине качур по Дунаю» (том 17, № 127) (т. 5), «Ой у лузі-лузі» (том 17, № 86) (т. 2), «Ох, і бачиться лісок не висок» (том 17, № 73) (т. 2) **[Нотні приклади № 78 – 80]**. М. Лисенко записав цей бандурний знак як чотири ноти, викладені тридцять другими тривалостями штрихом legato. У фортепіанній партії такий спосіб виконання ідентично його відтворює. У цих творах елемент низхідного глісандо отримав значення знаку страждання.

Застосовуючи семантичний аналіз дум С. Пасюги, виокремлено знаки, що стали емоційним вираженням смутку, розпачу. Це – подвійні форшлаги. В інструментальній партії думи «Про удову» С. Пасюга застосовував *подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку та подвійний поступенно-низхідний форшлаг (терміни наші)* **[Нотні приклади № 81, 82]**. Такі форшлаги кобзар використав у думах «Про Марусю Богуславку» та «Про сестру і брата» **[Нотні приклади № 83, 84]**. М. Лисенко послуговувався подвійними форшлагами першого виду у фортепіанній партії обробок ліричних народних пісень: «Ой крикнула лебедонька» (т. 17, № 30) (т. 2), «Ой я в батька єдиниця» (том 17, № 50) (т. 3), «Чи я вплила, чи я вбрела» (том 17, № 81) (т. 3), «Дівчино моя» (том 18, № 71) **[Нотні приклади № 85, 86, 87]**. Подвійний поступенно-низхідний форшлаг композитор застосував лише в обробці народної пісні «Ой у полі криниченька» (том 17, № 9) (т. 10) **[Нотний приклад № 88]**. В інструментальній партії думи «Про сестру і брата» С. Пасюги виявлено на слові «безплеменну» ще один вид подвійного форшлагоу – *інтервал терція в гармонічному викладі перед основними звуками (термін наш)* **[Нотний приклад № 89]**. М. Лисенко іманентно відтворив його у фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой у полі криниченька» (том 17, № 9) (т. 8) **[Нотний приклад № 90]**.

Композитор використав обігрування головного тону дрібними тривалостями у фортепіанній партії обробок народних пісень «Ой у полі та й у Баришполі» (том 17, № 3) (т. 1), «Дума про Палія і Мазепу» (том 17, № 27) (т. 7, 17), «Гиля, гиля, сірі гуси» (том 17, № 126) (т. 3) [Нотні приклади № 91, 10, 11, 92]. Цей знак також передає душевний біль. Він має спільне образне значення з подвійним форшлагом.

М. Лисенко збагатив фортепіанну партію обробки народної пісні «Ой у лузі-лузі» (том 17, № 86) бандурними знаками, які мають подібне образне навантаження. Митець використав елемент низхідного глісандо (т. 2), подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку (т. 2), два види одинарних форшлагів: поступенно-низхідний (т. 8) та висхідний зі стрибком на чисту кварту до основного звуку (т. 1, 4,) [Нотні приклади № 79, 93, 94].

У фортепіанному вступі обробки української народної пісні «Ой чиї ж то воли по горі ходили» (том 17, № 75) визначено новий вид форшлагоу: *висхідний зі стрибком на чисту кварту до основного звуку* (термін наш). У поєднанні з поступенно-низхідними форшлагами та низхідною тиратою він став допоміжним знаком у вираженні трагічної долі козака (т. 1 – 4) [Нотний приклад № 95]. Такий вид мелізму використовували кобзарі тільки у вокальній партії в моментах найбільшого емоційного напруження. У думі «Про удову» С. Пасюга вжив його на словах: «хлібом», «із домівки», щоб розкрити біль матері, а у партії кобзи він не застосовувався [Нотні приклади № 96, 97]. Ймовірно, це пов'язано з особливостями автентичного інструменту та труднощами його виконання сліпими музикантами.

Порівняльний аналіз інструментальної партії думи «Про удову» дозволяє виявити, що С. Пасюга також послуговувався низхідними тиратами, синкопованим пунктиром, двома видами подвійних форшлагів та обігруванням головного тону дрібними тривалостями для показу найбільшого болю і розчарування вдови, що виховала трьох синів та на старість не має від них подяки, а тільки насмішки [Нотні приклади № 22, 81, 82, 96 – 98]. З'ясовано, що головним знаком став синкопований пунктир. Кобзар застосував його в

інструментальному вступі думи та у кожній перегрі. Низхідні тирати, подвійні форшлаги та обігрування головного тону дрібними тривалостями С. Пасюга використав перед синкопованим пунктиром і вони стали додатковими знаками. Фортепіанна фактура обробки народної пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10) наповнена бандурними знаками, що належать до однієї групи та мають спільне значення [Нотні приклади № 23 – 30]. Проте, на відміну від інструментального супроводу думи С. Пасюги, композитор у цій обробці не надає жодному з них ні превалюючого, ні допоміжного значення.

М. Лисенко підкреслив змістову кульмінацію за допомогою ефекту акцентуації в обробці драматичної пісні про нерозділене кохання «Тяжко-важко, ой, хто кого любить» (том 17, № 71). У фортепіанній партії композитор застосував висхідний маркований рух октав з ремаркою *con affetto* (т. 1, 2) [Нотний приклад № 99]. Цей прийом М. Лисенко запозичив у кобзарів. Характеризуючи виконавську манеру О. Вересая, він писав: «У числі засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи, дається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі не вдягнена навіть в музичну оболонку» [122, с. 19]. Композитор втілює в інструментальній партії принципи кобзарської експресивної мелодекламації, коли бандура підсилює акцентування окремих складів з переходом у вищу теситуру.

В обробці народної пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» (том 17, № 83) М. Лисенко застосував невідповідний до змісту тип фортепіанної фактури. [Нотний приклад № 100]. Емоційний стан туги молоді сироти-покритки передається наспівною та декламаційною мелодією на контрастному тлі ніжної звукової акварелі. У фортепіанній партії на сильній та відносно сильній долі такту композитор використав одну ритмічну формулу, яка записана так: нота восьмою тривалістю – шістнадцята пауза – нота шістнадцятою тривалістю (т. 3 – 5, 9 – 11). Вона виконує звукозображальну роль – імітує легкий рух хвиль Дунаю. М. Лисенко підсилює тривалість звучання цієї ритмоформули за допомогою педалі. Впродовж цілого твору, у фортепіанній партії на слабкій долі такту, постійно повторюється бас «до», який виконується не на педалі. У такий

спосіб композитор передав характерну особливість його відтворення на струнно-щипковому інструменті (бандурі) та створення *ефекту басового відлуння* (термін наш). Монотонне повторення басу пов'язується також зі звучанням дзвону, що виражає розпач і пустоту.

У кульмінаційній зоні композитор впровадив у фортепіанну фактуру ще один бандурний знак – шестизвучні арпеджійовані акорди на три октави (т. 6, 7, 8), які виконують звукозображальну роль. Супроводжуючи слова: «тихо, тихо Дунай воду несе», вони стають емоційним вираженням страждання. М. В. Лисенко підкреслив цей стан і гармонією. Композитор використав такі акордові послідовності: VI_7 , $^{-5}VII_7$, VI_7 , II^4_3 , і D^5_3 .

Досліджуючи інструментальні партії дум С. Пасюги, Г. Гончаренка, не зафіксовано використання кобзарями арпеджійованих акордів. Однак, Г. Хоткевич у підручнику «Бандура та її можливості» подав приклади виконання їх на бандурі харківського типу. Дослідник застосував терміни «арпеджію», «арпеджіато», «арпеджіований акорд». Він описав прийоми виконання чотири, п'яти та шести звучних арпеджіованих акордів (с. 48, 59). Проте, Г. Хоткевич не розмежовував їх [209, с. 58 – 62]. Для того, щоб уникнути плутанини у назві прийомів гри, які композитор запозичив та переніс у фортепіанну фактуру вокальних творів, у дисертаційній роботі застосовано термін «*арпеджійований акорд*». Ритмічна організація тривалостей в акорді довільна та залежить від виконавця.

У думі «Про козака-бандурника» І. Кучеренко застосував арпеджійовані акорди у супроводі слів: «Ой», «і но один», «тільки», «бандура» [**Нотні приклади № 101 – 103**]. Вони позначають бандуру та козака-бандуриста. Арпеджійовані акорди стали денотатом та одночасно виступають десигнатом, бо вказують на об'єкт. Бандура постійно супроводжувала кобзарів, була невід'ємним їхнім атрибутом у походах. Впродовж віків кобзарі були учасниками історії України, свідками славної козаччини та описували в думах картини бою, героїчні вчинки, важкі поразки і неволю. І. Кучеренко послуговувався ще одним прийомом гри – тремоло. Його визначено як знак, що

відтворював боротьбу козаків (його семантика розглядається у наступному розділі 3. 3 при аналізі романсу «Ой Дніпре мій, Дніпре»).

Опрацьовуючи обробки ліричних народних пісень про «жіночу долю» (жанрове визначення композитора), виявлено інше трактування арпеджійованих акордів. П'ятизвучні та шестизвучні акорди, що охоплюють три октави, композитор використав у кульмінації. Вони показують глибокий душевний біль та експресію. Найвищу точку музичного розвитку М. Лисенко підкреслив тонічним тризвуком паралельного мажору в обробках народних пісень «Ох, і повій, повій, буйний вітре» (том 17, №18) (т. 7), «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10) (т. 15), «Про Харка і Гнатка» (том 17, №100) (т. 8) **[Нотні приклади № 104, 31, 105]**.

Тризвучними арпеджійованими акордами композитор підкреслив кульмінацію в обробці народної пісні «Та й за тучами громовими» (том 17, № 76). Їх крайні звуки охоплюють більше октави. Вони мають однакову семантику з п'яти та шестизвучними акордами. Підхід до кульмінації та саму кульмінацію М. Лисенко виділив тонічним квартсекстакордом паралельної мажорної тональності та субдомінантовим тризвуком (т. 9) **[Нотний приклад № 106]**. Для посилення почуття втрати і болю у фортепіанній фактурі обробки «Ох, і повій, повій, буйний вітре» (том 17, № 18) М. Лисенко поєднав шестизвучний акорд на кульмінації (т. 7) та арпеджовані тризвучні акорди (т. 2, 10, 12) **[Нотний приклад № 104, 107, 108]**.

Важливу роль в іманентному відображенні бандурних знаків у фортепіанній фактурі відіграють штрихи їх виконання. Фермата посилює звучання арпеджійованого акорду в обробці народної пісні «Ой лугом іду, голосок веду» (варіант II) (том 18, № 40) (т. 1) **[Нотний приклад № 109]**.

У бандурі відсутній демпфер для приглушення струн. Г. Хоткевич, вказуючи на цю особливість, зазначив, що: «це інструмент з коротким звуком і спеціальний глушитель просто не потрібен» [209, с. 58]. За допомогою іманентного відтворення арпеджійованих акордів штрихом legato, М. Лисенко відобразив специфіку звучання бандури у фортепіанній фактурі обробок

народних пісень «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» (том 17, № 52) (т. 3), «Ох, і повій, повій, буйний вітре» (том 17, № 18) (т. 2, 10, 12), «Ой гаю, мій гаю» (том 17, № 14) (т. 3) **[Нотні приклади № 110, 107, 108, 111]**. При такому виконанні кожен звук в акорді накладається на наступні звуки. Композитор відтворив у фортепіанній фактурі повнозвучне, насичене обертонами, звучання арпеджійованих акордів. В такому трактуванні вони стають іманентними бандурними знаками.

При аналізі фортепіанної фактури обробок жартівливих та танцювальних народних пісень з'ясовано, що арпеджійовані тризвучні акорди отримали інше значення. Якщо у ліричних піснях вони стали знаком вираження страждання, то у піснях «Ой мати, мати, мати» (том 17, № 12) (т. 11, 17), «Дощик крапає дрібненько» (том 17, № 22) (т. 1), «Ой ходила дівчина бережком» (том 17, № 42) (т. 4, 5) позначають інший емоційний стан **[Нотні приклади № 112, 113, 61, 114]**. Вони виступають знаком радості, веселощів, молодості. У цьому виявляється «багатозначність» арпеджійованого акорду. Композитор застосовував у цих обробках штрихи виконання *non legato*, *staccato*.

В обробці жартівливої пісні про стосунки тещі з зятем «Щось у лісі зашуміло» (том 17, № 41) фортепіанний вступ за розмірами переважає куплет пісні. Він підготовляє слухача до веселого настрою твору. М. Лисенко застосовав ритмічне остинато у фортепіанній партії лівої руки (т. 1 – 5, 7 – 9, 11, 12, 19, 20) **[Нотні приклади № 115 – 118]**. Цей прийом гри описав Г. Хоткевич у підручнику «Бандура та її можливості» та назвав його «звичайне кидання в бистрому темпі» [209, с. 50]. Із-за технічної складності виконання штрих *staccato* не властивий для гри на інструменті. Його можна виконати за допомогою використання «глушення струн» (термін Г. Хоткевича) [209, с. 56, 57]. Г. Хоткевич описав декілька варіантів виконання: двома руками почергово, одним, двома та трьома пальцями однієї руки. Отож, у наслідуванні прийому гри на бандурі виражене його іманентне відображення у фортепіанній фактурі обробки народної пісні.

Вплив народного виконавства позначився на прийомах організації фактури в обробках танцювальних та жартівливих пісень. У танці «Метелиця» Г. Гончаренка знайдено елементи акомпануючого типу супроводу (бас на сильну частку долі і акорд на слабку частку (т. 13, 31, 35) [Нотні приклади № 119 – 121]. Фрагменти аналогічної фактури композитор застосував у фортепіанному супроводі вокальної партії обробок жартівливих пісень «Ой я в батька єдиниця» (том 17, № 50) (т. 7), «Ой мати, мати, мати» (том 17, № 12) (т. 5, 13 – 15), «Ой Гандзю милостива» (том 17, № 47) (т. 13 – 15), «Ой ненько, зацвіло серденько» (том 17, № 47) (т. 13, 14, 17, 18), «Ой ходила дівчина бережком» (том 17, № 42) (т. 7, 8, 13, 14) [Нотні приклади № 122 – 128].

Досліджуючи інструментальну партію козачка «Дудочка» Г. Гончаренка у транскрибуванні Ф. Колесси, визначено декілька елементів мелодико-ритмічних фігурації, які записані такими тривалостями:

- 1) чотири шістнадцяті. В середині фігурації мелодія рухається так: терція, пріма, терція і квінта акорду (т. 2 – 7, 15 – 18);
- 2) дві шістнадцяті та восьма. Мелодія рухається на терцію вниз і повертається на початковий звук (т. 3, 4, 5, 14);
- 3) дві шістнадцяті та восьма. Повторюються перші два звуки і мелодія рухається на терцію вгору (т. 8, 10);
- 4) чотири шістнадцяті. Мелодія рухається по ступеням вниз (т. 1, 10, 18);
- 5) восьма і дві шістнадцяті. У мелодії присутній одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 11, 19).

Кобзар застосував варіанти поєднання: два рази повторюється одна ритмічна група з чотирьох шістнадцятих (1) (т. 6, 15, 16) або дві різні: 1 + 2 (т. 3, 4, 5) та 1 + 4 (т. 8, 10) [Нотний приклад № 129].

Розглянемо обробки народних танцювальних та жартівливих пісень М. Лисенка, у фортепіанній фактурі яких виявлено мелодико-ритмічні фігуративні елементи, що наслідують кобзарське виконавство.

У фортепіанній партії пісні «Ой джигуне, джигуне» (том 17, № 24) композитор використав ритмічні групи з чотирьох шістнадцятих та три варіанти поєднання елементів мелодичних фігурацій:

1) мелодичний малюнок однаковий у двох ритмічних групах (зигзагоподібний рух мелодії з початковим рухом терції вгору) (т. 5, 6) **[Нотний приклад № 130]**;

2) у першій групі шістнадцятих виявлено хвилеподібний рух мелодії, а в другій – тільки низхідний поступеневий рух вниз (т. 17, 18);

3) гамоподібний низхідний рух охоплює дві ритмічні групи (т. 19) **[Нотний приклад № 131]**;

М. Лисенко використав ритмічні групи з чотирьох шістнадцятих та три види мелодичних фігурацій у фортепіанній партії жартівливої пісні «Задумав діточок» (том 17, № 132). У першому елементі чергуються верхній та нижній звук терції, у другому – поступенно-низхідний рух трьох звуків закінчується стрибком на терцію вгору, а у третьому сегменті – мелодія рухається по звуках домінантового тризвуку (т. 1 – 3, 13 – 15) **[Нотні приклади № 132, 133]**.

Три варіанти мелодичних фігурацій при сталому ритмічному малюнку (чотири шістнадцятих) композитор застосував у фортепіанній фактурі обробки народної пісні «Ой важу я, важу» (том 17, № 45). Це – хвилеподібний (т. 1, 5), низхідний гамоподібний (т. 4) та висхідний гамоподібний рух мелодії (т. 3, 7, 15) **[Нотні приклади № 134, 135]**.

У фортепіанній партії пісні-танцю «Ой ходила дівчина бережком» (том 17, № 42) М. Лисенко вжив рух мелодії по звуках акорду ламаним арпеджіо у двох ритмічних групах, що складаються з чотирьох шістнадцятих (т. 16, 17) **[Нотний приклад № 128]**. Г. Хоткевич не розглядав виконання такого виду арпеджіо у своєму підручнику «Бандура та її можливості». Очевидно для автентичного бандурного виконавства такий рух мелодії був не властивий.

Аналізуючи танець «Дудочка», який записав М. Лисенко від О. Вересая, у другому такті знайдено ще один варіант поєднання двох інтонаційно-ритмічних груп: восьма та дві шістнадцяті (перші два звуки на повторюються, а третій

розміщений на ступінь вище) та низхідний поступеневий рух чотирьох шістнадцятих [**Нотний приклад № 136**]. Цю фігурацію кобзар повторив без змін у наступних тактах (т. 5, 7, 9, 19). Композитор застосував дві групи ритмічних малюнків у фортепіанній партії обробки народної жартівливої пісні «Чумарочка рябесенька» (том 17, № 26). У першій групі, що складається з чотирьох шістнадцятих, М. Лисенко використав три варіанти. У першому – мелодія рухається хвилеподібно (т. 1), у другому спостерігаємо висхідний рух (т. 17), а у третьому – хвилеподібний рух поєднується з низхідним рухом мелодії (т. 3). Ритмічний малюнок другої групи охоплює восьму – дві шістнадцяті – чотири шістнадцяті (т. 2, 4, 12). Композитор повторив мелодико-ритмічну групу, яку виявлено у О. Вересая [**Нотні приклади № 137, 138**]. Таку ж фігурацію композитор використав в обробці народної пісні «Ой мати, мати, мати» (том 17, № 12) (т. 6, 14) [**Нотні приклади № 139, 140**]. Проте, у ритмічній групі він змінив висоту восьмої тривалості (вона на октаву нижча від наступної шістнадцятої). М. Лисенко створив ще свій варіант, у якому восьма з крапкою та шістнадцята поєднується з низхідним поступеневим рухом чотирьох шістнадцятих (т. 9, 17) [**Нотні приклади № 141, 142**].

Отже, у фортепіанній партії обробок, що ми їх розглянули, композитор позначив низхідний рух мелодії штрихом *legato*, який іманентно відображає прийом гри кобзарів – ковзання. Натомість, у думках та інструментальній музиці кобзарів не зафіксований висхідний гамоподібний рух мелодії. Ймовірно, він ними не застосовувався.

Досліджуючи фортепіанні партії обробок жартівливих народних пісень, виявлено, що М. Лисенко не використовував точного перенесення мелодико-ритмічних фігурацій з танцювальної музики кобзарів. Він творчо переосмислив та на їх основі створив нові моделі. Композитор застосував варіантність у поєднанні мелодичних зворотів, що відтворює імпровізаційне мистецтво народних виконавців.

Внаслідок проведеного семантичного аналізу фортепіанної партії обробок народних пісень, визначено що іманентний спосіб втілення бандурних знаків

найбільше виявляє ідентичну відповідність прийомам та способам гри кобзарів. Залежно від контексту М. Лисенко надав їм певне образне значення. Маючи постійну зовнішню форму, бандурні знаки стають денотатом, бо позначають об'єкт. В обробках народних пісень їх охарактеризовано як знаки-ікони. Вони яскраво показують певний об'єкт, емоційно виражають і позначають його, що знаходить своє відображення в уяві людини. Знакову функцію отримали штрихи виконання та мелодико-ритмічні фігурації.

2. 2. Фортепіанно-бандурні знаки як виявлення амбівалентності у фортепіанній фактурі обробок український народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка

Досліджуючи українські народні думи, С. Грица вказала, що «на початковому етапі становлення <епічної традиції> інструментальний супровід відігравав підрядну роль. Основна увага приділялась оповіді» [30, с. 74]. М. Лисенко подав строї бандур О. Вересая і П. Братиці, а Ф. Колесса – М. Кравченка, Г. Гончаренка, І. Кучеренка, Т. Пархоменка [97, с. 62]. Кожний кобзар створював інструмент для особистого використання, тому його стрій залежав від діапазону голосу виконавця. Для акомпанементу пісень, дум був властивий гармонічний супровід, який обмежувався переважно двома акордами. Типовою була не перенасичена фактура викладу, оскільки на автентичному інструменті важко виконати твори, які потребували високої технічної майстерності.

М. Лисенко вперше звернув увагу на відмінність репертуару О. Вересая та П. Братиці. Він зазначив, що «крім особистої обдарованості співака, у Вересая і школа була незрівнянно вища» [200, с. 791]. Також Ф. Колесса, записуючи на фонограф думи від кобзарів з Миргорода, Полтавщини, Харківщини, виокремив різні рівні виконання бандуристами супроводів. Про М. Кравченка, що належав до полтавських рапсодів, фольклорист писав, що він: «рецитуючи думи, обмежував супровід кобзи до одноманітного побринькування на одному-двох

акордах» [97, с. 311]. Однак, у середовищі кобзарів були поодинокі музиканти, що суттєво відрізнялися вищою майстерністю як у грі на інструменті, так і вокальними даними. Ф. Колесса виділив С. Пасюгу, І. Кучеренка, П. Дривченка, зазначивши, що «харківські кобзарі – це справжні митці в бандурній грі; та і в цьому напрямі Гончаренко перевищує своїх товаришів» [97, с. 311].

Ще під час навчання у Лейпцигській консерваторії М. Лисенко зацікавився мистецтвом мандрівних співців. Вивчення українських музичних інструментів та особливостей виконавського мистецтва кобзарів спонукало його до нових пошуків. У листі до Ф. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 року М. Лисенко зазначив: «Наша пісня потребує не тих прийомів, якими водиться європейська» [119, с. 257]. У П'ятому (1892 р.), Шостому (1895 р.) і Сьомому (1911 р.) випусках «Збірника українських народних пісень для голосу з фортепіано» виявлено інший підхід композитора у втіленні бандурного компоненту та оформленні фортепіанної фактури.

В обробках народних пісень, з цих випусків, вперше визначено новий вид музичних знаків – *фортепіанно-бандурний*. Він поєднує у собі прийоми гри як на бандурі, так і на фортепіано. Амбівалентність прослідковується у способі його використання. Бандурні знаки реалізуються у фортепіанній фактурі. В обробках народних пісень їх втілення виявляється опосередковано при ґрунтовному музикознавчому аналізі. У творчості композитора фактура стала знаком, у якому відображені особливості бандурного та фортепіанного виконавства. Вона виступає як певна характеристика денотата та отримала значення знаку-індексу.

М. Лисенко використав спосіб організації музичної тканини, який вперше визначено як *принцип навмисного спрощення фортепіанної фактури*. Це свідомий відбір композитором найпростіших виконавських засобів виразності задля максимального наближення до імітації супроводу, який був типовим для бандуристів. Спрощення фортепіанної фактури в обробках народних пісень орієнтувалося на сучасників М. Лисенка. Вони знали та сприймали репертуар сліпих музикантів, який був розповсюджений у цьому часовому просторі.

Композитор створив систему нових знаків та ввів їх у музичну мову для того, щоб ідентично відтворити жанрові ознаки дум, пісень, танців та зберегти кобзарське мистецтво для наступних поколінь.

Принцип навмисного спрощення фортепіанної фактури відображає спосіб композиторського мислення, у якому виявляються найхарактерніші практики народних виконавців на старосвітській бандурі та «кобзі Вересая». Ці дві назви з'явилися у працях дослідників М. Хая, В. Кушпета, Л. Черкаського, В. Єсипка, І. Зінків. Проте, М. Лисенко та його сучасники (Ф. Колесса, Г. Хоткевич) не розділяли їх, бо і самі незрячі виконавці, як зазначила С. Грица «називали себе і кобзарями, і бандуристами» [30, с. 70].

Навмисно спрощена фортепіанна фактура в обробках народних пісень М. Лисенка стала ознакою автентичного, типового для кобзарів викладу, що побутував у народному середовищі. Композитор створив новий тип фортепіанного акомпанементу – алюзію супроводу, пристосованого до обмежених конструктивних особливостей інструменту.

М. Лисенко подав стрій кобзи О. Вересая з шістьма басовими струнами: G, c, d, g, a, d¹. Бандура П. Братиці мала чотири басы, які були розміщені в такому порядку: A, d, e, a, що відповідало гармонічним функціям: T, S та D. У народній пісні, записаній М. Лисенком від О. Вересая «Щиголь» (Пташине весілля) супровід кобзи повторює в унісон вокальну партію. Гармонічна основа пісні – I, IV, V ступені – обумовлювалася особливостями строю інструменту та невеликою кількістю басів [**Нотний приклад № 143**]. Такий виклад властивий і для пісень «Дворянка» (Гусарецька жона), «Кисіль» (Танець), «Бугай» (Танець), які записав композитор у виконанні О. Вересая [**Нотні приклади № 144 – 146**].

Новий тип знаків об'єднує в собі спільні риси як бандурної так і фортепіанної фактур. Він близький по своїй природі до прийомів виконання на двох інструментах. У дисертаційному дослідженні виявлено декілька способів, які композитор використовував у П'ятому, Шостому, Сьомому випусках «Збірника народних пісень для голосу з фортепіано». Проте, в обробках пісень з Першого, Другого, Третього, Четвертого випусків, М. Лисенко також застосував

поодинокі приклади цього типу знаків. У перших випусках композитор накреслив основні принципи втілення фортепіанно-бандурного знаку, котрі розвинув у наступних «Збірниках».

Описуючи методику створення інструментального супроводу кобзарями, В. Кушпет вказував, що «спершу завчались на слух слова та мелодія, потім мелодія підбиралась на приструнках, до неї додавався бас» [117, с. 74]. Дублювання вокальної партії пов'язане ще з тим, що не всі кобзарі могли чисто інтонувати без підтримки інструменту. М. Лисенко взяв за основу саме цю характерну особливість кобзарського виконання, тому у фортепіанній партії правої руки активно застосовував дублювання цілої мелодії або її елементів. В обробках народних пісень композитор продемонстрував різні варіанти навмисно спрощеної фортепіанної фактури. Розглянемо приклади її виявлення.

Партія правої руки в обробці народної пісні «Світи, світи, місяченьку» (том 18, № 76) викладається одноголосно. Вона повторюється в унісон, без змін, по відношенню до вокальної партії. Такий вид дублювання визначено як *одинарний*. Партія лівої руки складніша, вона гармонічно доповнює фактуру [**Нотний приклад № 147**]. Одноголосний виклад фортепіанної партії правої руки обробки пісні «Вийду за ворота» (том 18, № 10) композитор подекуди збагатив терціями, октавами, секстами [**Нотний приклад № 148**]. У супроводі пісень «Пливе щука з Кременчука» (том 18, № 20), «Ой, умру ж бо я , умру» (том 18, № 46) у партії правої руки М. Лисенко поодинокі використав також і акорди, а у пісні «Ой ти, дубе кучерявий» (том 18, № 34) – паралельний рух акордів у кадансовому звороті [**Нотні приклади № 149 – 151**].

В обробках народних пісень М. Лисенко застосовував ще інші варіанти одинарного виду дублювання елементів мелодії у фортепіанних супроводах:

– повторюється початок: «Ой з-за гори дощик» (том 18, № 5) (т. 5 – 8), «Куди вітер віє, туди я й хилюся» (варіант II) (том 18, № 19) (т. 4 – 7), «Сама ж бо я, сама» (том 18, № 82) (т. 5 – 6), «У неділю, у неділю да й рано-пораненьку» (том 18, № 51) (т. 7 – 11) [**Нотні приклади № 152 – 155**];

– повторюється закінчення: «Беру воду та з переброду» (том 18, № 32) (т. 9 – 12), «Висока верба» (том 18, № 88) (т. 12 – 15), «Ой бувай здорова» (том 18, № 27) (т. 7 – 9), «Ой, головко моя бідна» (том 18, № 81) (т. 7, 8), «Ой під горою, під кам'яною» (том 18, № 64) (т. 6 – 8) **[Нотні приклади № 156 – 160]**;

– фрагментарно: «Що сама я, сама, як билиночка в полі» (том 17, № 78) (т. 6), «Як поїхав мій миленький» (том 17, № 96) (т. 3, 4), «Ой там за горою та за кремінною» (том 17, № 120) (т. 8), «Гиля, гиля, сірі гуси» (том 17, № 126) (т. 11, 12), «Ой у полі криниченька одна» (том 17, № 87) (т. 3), «Ой із-за гори та буйний вітер віє» (том 17, № 116) (т. 4) **[Нотні приклади № 161 – 166]**.

У фортепіанних супровадах обробок народних пісень у партіях правої руки М. Лисенко створив варіанти одинарного виду дублювання:

1) елемент мелодії повторюється вище на октаву від вокальної партії – «Ой бувай здорова» (том 18, № 27) (т. 14 – 15) **[Нотний приклад № 167]**;

2) елемент мелодії повторюється на октаву нижче від вокальної партії – «Розвивайся ти дубочку» (том 17, № 49) (т. 5) **[Нотний приклад № 168]**;

3) елемент мелодії дублюється на фоні бурдону: «Ой побратався сокіл» II варіант (том 17, № 115) (т. 9, 10 – на тоніці), «Ой з-за гори, з-за крутої» (том 17, № 113) (т. 4 – на тоніці, т. 7 – на субдомінанті), «Ой ти, місяцю-зоре» (том 17, № 124) (т. 4 – на домінанті), «Ромен-зілля, та й у кучері в'ється» (том 17, № 119) (т. 3, 4, 14, 15 – на домінанті), «Ой на біду, на горе козак уродився» (том 17, № 105) (т. 13, 14 – на домінанті), «Зелена ліщинонько» (том 17, № 16) (т. 1, 2 – на домінанті) **[Нотні приклади № 169 – 174]**;

4) низхідний рух елементу мелодії, позначений композитором штрихом legato, відтворює основний прийом звуковидобування бандуристів «ковзання» зі струни на струну: «Ой у лузі-лузі» (том 17, № 86) (т. 2), «Пливе щука з Кременчука» (том 18, № 20) (т. 2, 4, 5, 8), «Куди вітер віє, туди я хилюся» (варіант II) (том 18, № 19) (т. 7), «Ой, головко моя бідна» (том 18, № 81) (т. 8) **[Нотні приклади № 79, 149, 153, 159]**.

У фактурному викладі інструментальної партії пісні «Про Хому й Ярему», яку записав композитор від О. Вересая, виявлено дублювання в октаву вокальної

мелодії з гармонічною опорою на основних функціях ладу [**Нотний приклад № 175**]. Також присутнє дублювання в октаву у пісні О. Вересая «Про правду», проте воно використовується фрагментарно [**Нотний приклад № 176**]. Простота фактури зумовлена типовим для кобзарів способом виконання інструментальних супроводів пісень. Аналізуючи твори О. Вересая, В. Кушпет зазначив, що «дублювання основної мелодії співу супроводом є традиційною формою акомпанементу серед незрячої братії бандуристів» [117, с.74].

Дублювання в октаву вокальної мелодії у фортепіанній партії М. Лисенко застосовував в обробці народної пісні «У суботу рано-пораненьку» (том 18, № 1) (т. 6) [**Нотний приклад № 177**]. Такий вид дублювання визначено як *подвійний*. По відношенню до вокальної партії у ньому поєднуються два одинарні види дублювання. У фортепіанній партії мелодія проводиться в унісон та в октаву. Такий вид фактури з дублюванням в октаву композитор епізодично застосував у фортепіанних супроводах обробок народних пісень «Ой прибудь, прибудь» (том 18, № 28) (т. 5), «Про Перебийноса» (том 18, № 152) (т. 5), «Тепер моя головонька в горі» (том 18, № 17) (т. 7), «Ой пила я в місті з кумом» (том 18, № 105) (т. 4, 7), «По тім боці за Дунаєм» (том 18, № 95) (т. 3), «Ой коню, мій коню» (том 18, № 92) (т. 7), «Та й за тучами громовими» (том 17, № 76) (т. 4) [**Нотні приклади № 178 – 187**].

І. Кучеренко у думі «Про Олексія Поповича», яку «на фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1910 р.» [97, с. 468], використав у інструментальних переграх та «заплачці» дублювання мелодії терціями [**Нотний приклад № 188**]. Розглядаючи супроводи пісень, що їх виконували бандуристи та записали М. Лисенко та Ф. Колесса, В. Кушпет звернув увагу на те, що «до мелодії додавалася терція» [117, с. 74]. Це вказує на риси народного співу.

Композитор застосував у фортепіанних вступях до обробок народних пісень «Ой ще не світ, ой ще не світ, ой ще не світає» (том 17, № 2) (т. 1 – 3), «Ох, і горе, горе, гей, нещаслива доле» (том 17, № 7) (т. 2) елементи фактури з паралельними терціями, що властива народному виконавству [**Нотні приклади № 189, 190**]. М. Лисенко позначив їх штрихом *legato*, наслідуючи тим самим

основний прийом звуковидобування на бандурі – «ковзання». Відтворення митцем цього способу гри знайшло своє відображення у фортепіанній партії обробок народних пісень: «Ой зав'яла червона калина» (т. 8, 13) (том 18, № 3), «Ой з-за гори дощик» (том 18, № 5) (т. 9), «Ой відсіль гора» (варіант I) (том 18, № 23) [**Нотні приклади № 191 – 194**].

Досліджуючи твори композитора, Н. Кашкадамова наголосила, що «найбільш своєрідні інструментальні звучання Лисенко знаходить при **перенесенні на фортеп'яно здобутків народного музикування**» (виділення автора) [77, с. 490]. У дисертаційній роботі з'ясовано, що у фортепіанних супровадах композитор глибоко проникнув у особливості кобзарського мистецтва. Він не тільки наслідував гру незрячих музикантів. В оформленні фортепіанної фактури митець використовував прийоми, властиві для кобзарів. Він створив свої види та різноманітні варіанти дублювання.

Розглянемо обробку народної пісні «Продай, милий, сиві бички» (том 18, № 75) з точки зору визначення інтервального співвідношення між вокальною та фортепіанною партіями. М. Лисенко застосував епізодично подвійне дублювання (т. 5 – 9, 11). У фортепіанній партії правої руки верхній звук інтервалу повторює мелодію в унісон, а нижній – дублює в терцію [**Нотний приклад № 195**]. Таким варіантом подвійного дублювання композитор послуговувався у фортепіанному супроводі обробок народних пісень «Ой зав'яла червона калина» (том 18, № 3) (т. 8, 13), «Ой з-за гори дощик» (том 18, № 5) (т. 9), «Щасливому по гриби ходити» (том 17, № 125) (т. 4), «Ой у полі криниченька» (том 17, № 9) (т. 8) [**Нотні приклади № 191– 193, 196, 197**].

М. Лисенко застосував інший варіант подвійного дублювання у фортепіанному супроводі обробки народної пісні «Журо моя, журо» (том 18, № 106) (т. 5). У ньому змінилося співвідношення між вокальною та фортепіанною партіями. Верхній звук у партії правої руки дублює мелодію на октаву вниз, а нижній – на дециму [**Нотний приклад № 198**]. Такий вид дублювання виявляємо в обробках народних пісень «Ой ішов козак з косовиці» (том 17, № 89) (т. 4), «Да куди їдеш, Явтуше?» (том 17, № 94) (т. 7) [**Нотні приклади № 199, 200**].

У фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» (том 17, № 52) (т. 5) знайдено ще один варіант подвійного дублювання **[Нотний приклад № 201]**. По відношенню до вокальної партії проходить два варіанти одинарного дублювання мелодії: в унісон та в терцію. Проте терція проводиться вище від мелодії.

Досліджуючи фортепіанні супроводи обробок народних пісень, з'ясовано, що композитор створив нові варіанти подвійного дублювання, які не застосовувалися кобзарями, оскільки їх неможливо було виконати на обмеженому конструктивними можливостями інструменті.

М. Лисенко вжив елементи подвійного дублювання мелодії в обробці пісні «Ромен-зілля та й у кучері в'ється» (том 17, № 119) (т. 9) **[Нотний приклад № 202]**. Розглядаючи інтервальне співвідношення між вокальною та фортепіанною партіями, виявлено дублювання мелодії в унісон у супроводі бурдону на домінанті (у партії правої руки) та в дециму (в партії лівої руки). В обробці народної пісні «Ой, три сестриці-жалібниці» (том 18, № 53) фортепіанна партія правої руки дублює мелодію в унісон на фоні квартового бурдону (ре¹ – соль¹). Між вокальною та партією лівої руки утворився інтервал децима (т. 9) **[Нотний приклад № 203]**.

В обробці народної пісні «Ох, і горе, горе, гей, нещаслива доле» (том 17, № 7) композитор використав інший варіант подвійного дублювання, який не застосовувався кобзарями (т. 6). Через малу кількість приструнків та обмежений діапазон інструментів ХІХ – початку ХХ століття, не можливо було заграти правою рукою мелодію у дублюванні інтервалом сексти. М. Лисенко вжив у фортепіанній партії правої руки елемент дублювання мелодії в унісон і в сексту, якщо порівнювати інтервали з вокальною партією **[Нотний приклад № 204]**. Таким різновидом дублювання композитор послуговувався у партії правої руки обробок народних пісень «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» (том 17, № 52) (т. 7), «Ой горе тій чайці» (том 17, № 65) (т. 8), «Ой, на біду, на горе, козак уродився» (том 18, № 123) (т. 6), «Ой летів пугач» (том 17, № 64) (т. 31) **[Нотні приклади № 201, 205 – 209]**.

Аналізуючи пісню Г. Гончаренка «Попадя» у транскрибуванні Ф. Колесси, досліджено, що кобзар застосував три види дублювання елементів мелодії. Розглянемо їх варіанти, у яких інтервал виникає:

- a) між вокальною та інструментальною партією правої руки;
- b) в інструментальному супроводі між партією правої та лівої руки;
- c) між вокальною та інструментальними партіями.

При одинарному дублюванні між вокальною та партією правої руки бандури виник інтервал децима (т. 1, 2). Терція через октаву – це типовий прийом у народному виконавстві пісень. Аналогічно, у порівнянні з вокальною партією, проходить ще один варіант дублювання мелодії – в октаву. У такий спосіб, кобзар використав два варіанти одинарного дублювання мелодії: в дециму та в октаву [**Нотний приклад № 210**].

В процесі дослідження виявлено, що Г. Гончаренко застосував *подвійний вид дублювання*. В двадцять третьому такті одночасно поєднуються два види одинарного дублювання. Елемент мелодії в одноголосному викладі (дублювання в унісон) проводиться у партії лівої руки. А у бандурній партії правої руки проходить дублювання мелодії в дециму. Між двома інструментальними партіями виник інтервал децима [**Нотний приклад № 211**]. Г. Гончаренко ще раз використав інший варіант подвійного дублювання (т. 35). У партії бандури правої руки елемент мелодії проводиться терціями (дублювання в терцію). Кожен звук терції, у порівнянні з вокальною партією, утворює свій інтервал: верхній звук – дециму, а нижній – октаву [**Нотний приклад № 212**].

У пісні «Попадя» визначено ще один вид дублювання – *потрійне* (т. 38, 39) [**Нотний приклад № 213**]. Вокальна та інструментальна партія лівої руки проводяться в унісон. У партії правої руки проходить дублювання елементів мелодії в терцію. По відношенню до вокальної партії нижній голос у партії правої руки дублюється на октаву вище, а верхній голос – у дециму.

Кобзар С. Пасюга також використав два варіанти подвійного дублювання. У «Пісні про смерть козака» (у транскрибуванні Ф. Колесси) вони простежуються між вокальною та інструментальними партіями. В обидвох

випадках у супроводі мелодія дублюється в терцію. Проте, виявлено різне інтервальне співвідношення між нижнім і верхнім звуками терції у супроводі та у вокальній партії. У першому варіанті між нижнім звуком терції в акомпанементі та вокальною партією виник інтервал квінтдецима, а між верхнім – терція через дві октави (т. 11 – 13, 21 – 22, 24 – 25). У другому варіанті подвійного дублювання між вокальною партією та верхнім звуком терції в інструментальному супроводі утворилася квінтдецима, а між нижнім звуком терції – терцдецима (т. 18). Подібні приклади дублювання прослідковуються у т. 23, 28. У 15 такті знайдено ще один варіант одинарного дублювання мелодії. Між вокальною та інструментальною партією правої руки проходить дублювання у квінтдециму [**Нотний приклад № 214**].

Отже, у розглянутих піснях Г. Гончаренка та С. Пасюги подвійне дублювання позначилося за допомогою проведення мелодії терціями у супроводі та різними співвідношеннями верхнього та нижнього звуків інтервалу до вокальної партії. У різних варіантах змінювався інтервал, а не принцип утворення дублювання.

Розглядаючи способи створення кобзарями інструментального супроводу, В. Кушпет зазначив, що важливу роль у цьому процесі відіграло «дублювання основної мелодії супроводом» [117, с. 74]. Для досягнення мети свого дослідження він занотував вокальну партію «Пісні про смерть козака» у скрипковому ключі. Однак, у транскрибуванні Ф. Колесси максимально відтворилося автентичне виконання С. Пасюги. Фольклорист записав вокальну партію в басовій теситурі, що дало можливість прослідкувати взаємозв'язок між вокальною та інструментальною партіями та виявити три види дублювання у зазначених піснях.

Співвідношення інтервалів у дублюванні розширює в уяві слухача просторову фактуру. Специфічне звуковидобування на кобзі або бандурі сприяє утворенню нових додаткових обертонів які, фактично, не існують на інструментах. Під час гри проходить коливання струн після щипка аж до повного зникнення їх звучання. У короткому проміжку часу накладаються нові звуки.

Нашарування різних інтервалів, поєднання тембрів інструменту та співака народжують нові розкладені обертони. Розширення просторового звучання створює ефект алюзії заповненої фактури. У такий спосіб формувалися нові похідні звуки, яких не могло бути на інструменті з обмеженими технічними можливостями. Прийом, описаний Г. Хоткевичем як «глушення струн», не так часто застосовувався у грі, а радше був як виключення з правил [209, с. 56].

У фортепіанній партії правої руки обробок народних пісень М. Лисенко застосував варіанти поєднання одинарного дублювання:

- мелодія дублюється в унісон (т. 8, 9) та октавою вище від вокальної партії
- «Ой бувай здорова» (том 18, № 27) (т. 14, 15) **[Нотні приклади № 215, 216]**;
- мелодія дублюється в унісон (т. 9) та супроводжується бурдоном на тоніці (т. 5) – «Да болять ручки-ніжки» (том 17, № 88) **[Нотні приклади № 217, 218]**.

Композитор використав у фортепіанних супровадах обробок народних пісень поєднання елементів одинарного та подвійного виду дублювання між вокальною та фортепіанною партіями:

- одинарне дублювання мелодії в унісон та подвійне дублювання в октаву: «Ой на гору козак воду носить» (том 17, № 17) (т. 6 і т. 4), «Ой пила я в місті з кумом» (том 18, № 105) (т. 10 – 13 і т. 4, 7), «Ох і я з горя та з печалі» (том 17, № 110) (т. 5 і т. 8), «По тім боці за Дунаєм» (том 18, № 95) (т. 5 і 3), «Про Купер'яна» (том 17, № 97) (т. 6 – 8 і т. 3 – 5) **[Нотні приклади № 219 – 228]**;

- одинарне дублювання мелодії в унісон та подвійне дублювання в терцію: «Чом, чом, чорнобров» (том 17, № 95) (т. 7 і т. 6), «Розвивайся ти, дубочку» (том 17, № 49) (т. 5 і т. 7) **[Нотні приклади № 229, 168, 230]**;

- одинарне дублювання мелодії в унісон (т. 36) та подвійне дублювання в терцію та сексту, що властиве народному виконавству (т. 35, 36) – «Про Харка» (том 17, № 28) **[Нотний приклад № 231]**;

- одинарне дублювання мелодії в унісон (т. 3) та подвійне дублювання в дециму (т. 4) – «Ой у полі криниченька одна» (том 17, № 87) **[Нотний приклад № 232]**;

– одинарне дублювання мелодії в унісон на фоні бурдону на домінанті (т. 13) та подвійне дублювання секстами (т. 8) – «Ой горе тій чайці» (том 17, № 65) **[Нотні приклади № 233, 207]**;

– одинарне дублювання мелодії в унісон на фоні бурдону на тоніці (т. 14) і на субдомінанті (т. 10) та подвійне дублювання секстами на фоні октавного бурдону, розміщеного на тоніці (т. 13) – «Ой у Києві та на городищі» (том 17, № 106) **[Нотний приклад № 234]**;

– одинарне дублювання мелодії в унісон (т. 10) та подвійне дублювання мелодії у партії правої руки інтервалом сектою (т. 7) – «Ох, і вийду я за ворітечка» (том 17, № 51) **[Нотні приклади № 235, 206]**.

Розглянемо супроводи обробок народних пісень, у яких композитор використав поєднання двох варіантів подвійного дублювання між вокальною та фортепіанними партіями.

Композитор провів дублювання мелодії в унісон у фортепіанній партії правої руки обробки народної пісні «Та не спав я нічку» (том 17, № 35). Між фортепіанними партіями проходить дублювання мелодії в дециму (т. 8). У наступному такті М. Лисенко знову використав інший варіант дублювання. Елемент мелодії викладається терціями у партії правої руки. По відношенню до вокальної партії верхній звук утворює унісон, а нижній – інтервал терцію **[Нотний приклад № 236]**.

В обробці народної пісні «Марино, Марино, ой чого ти тужиш» (варіант II) (том 17, № 130) композитор застосував два однотипні варіанти подвійного дублювання, у яких мелодія проводиться одноголосно у партії правої руки. Тільки в кожному прикладі змінюється інтервальне співвідношення при дублюванні. Між вокальною та фортепіанною партією правої руки виявлено дублювання в унісон, а між у фортепіанною партією лівої руки та вокальної мелодії – октава (т. 2). У шостому такті співвідношення між фортепіанними партіями інше – децима **[Нотний приклад № 237]**.

М. Лисенко використав два способи подвійного дублювання в обробці народної пісні «Добривечір тобі, зелена діброво» (том 17, № 63). У першому –

проходить дублювання у фортепіанній партії правої руки, тільки змінюється інтервальне співвідношення між вокальною партією та супроводом (т. 5 і т. 10), а при другому – між двома фортепіанними партіями (т. 9). У п'ятому такті між верхнім голосом фортепіанної і вокальною партією утворився унісон, а між нижнім голосом фортепіанної партії – інтервал октава. Елемент мелодії викладається терціями у партії супроводу (т. 10). По відношенню до вокальної партії проходить дублювання: у верхньому голосі фортепіанної партії правої руки – у сексту, а нижньому – в октаву [**Нотний приклад № 238**]. У дев'ятому такті між мелодією та верхнім голосом у фортепіанній партії правої руки – унісон, а між двома фортепіанними партіями – октава.

В акомпанементі обробки народної пісні «Ой за лісом, за темненьким» (том 18, № 100) М. Лисенко послуговувався ще одним видом дублювання. Його визначено як *потрійне*. Композитор поєднав три варіанти одинарного дублювання в одному такті (т. 5). По відношенню до вокальної партії у супроводі проходить дублювання мелодії в унісон (т. 5, 6). Одночасно у фортепіанній партії правої руки простежується дублювання елементу мелодії в терцію (т. 5). Між двома інструментальними партіями відзначено дублювання мелодії в октаву на фоні октавного бурдону на тоніці [**Нотний приклад № 239**].

Досліджуючи фортепіанну партію обробки народної пісні «Зелена ліщинонько» (том 17, № 16) виявлено, що композитор за допомогою дублювання передав спосіб музикування, характерний для кобзарів-бандуристів. М. Лисенко застосував три варіанти одинарного дублювання. Він побудував вступ на основі повторення двох фраз вокальної партії. У фортепіанній партії правої руки мелодія викладається одноголосно у супроводі бурдону на домінанті (re¹) (т. 1, 2). А у партії лівої руки композитор застосував подвійний органний пункт в квінту, який розміщений на тоніці та домінанті (Соль – re). Витримана впродовж двох тактів педаль на неповному тонічному тризвуку з подвоєною квінтою через октаву відтворює на фортепіано специфічне, збагачене обертонами, звучання струн на бандурі. Виявлено дублювання мелодії в дециму у фортепіанній партії правої та лівої руки (т. 2). В акомпанементі, на фоні квінтового бурдону, що

розміщується на тоніці (Соль – ре), у співвідношенні між вокальною та фортепіанною партією правої руки утворюється паралельний рух секстами (т. 7, 8). Дублювання елемента мелодії в октаву прослідковуємо у чотирнадцятому такті. Новий варіант дублювання – у три октави – виявлено у шістнадцятому такті. Композитор виділив його штрихом *staccato* [**Нотний приклад № 240**].

Дублювання елемента мелодії у три октави М. Лисенко також застосував в акомпанементі обробки народної пісні «Сокіл з орлом купається» (т. 6) (том 18, № 121) та у фортепіанних вступках пісень «Ой по горі, по горі» (том 18, №142) (т. 1), «Про Харка» (том 17, № 28) (т. 38), «Тяжко-важко, ой хто кого любить» (том 17, № 71) (т. 1, 2) [**Нотні приклади № 241 – 243, 99**]. У всіх випадках композитор позначив штрихи виконання: *legato* або *staccato*. Використовуючи варіант потрійного дублювання елемента мелодії у три октави, М. Лисенко створив ефект ансамблевого звучання бандури. Інструменти ХІХ – початку ХХ століття мали різні строї, будову, обмежену кількість басів та підструнків і тому композитор не міг почути ансамблеву гру. Тут проявилось оркестрове мислення митця, що по-новому трактував сонористичні особливості тембру бандури. Цей варіант дублювання виник як переосмислення М. Лисенком прийомів гри кобзарів та їх творче втілення у фортепіанній партії. Так відбулася імітація звучання не одного інструменту, а цілого оркестру.

У фортепіанному супроводі обробки народної пісні «Голівонька моя бідная» (варіант І) (том 18, № 6) знайдено ще один вид дублювання (т. 4) [**Нотний приклад № 244**]. По відношенню до вокальної партії у фортепіанній партії проходить дублювання з різними інтервальними співвідношеннями: до верхнього звука терції у партії правої руки – в унісон, до нижнього – в терцію; до верхнього звука терції у партії лівої руки – в октаву, до нижнього звуку – в дециму. У такий спосіб композитор вжив два рази подвійне дублювання в одному такті. Елемент мелодії проводиться терціями одночасно у партіях лівої та правої рук. Як імітацію народного музикування, М. Лисенко використав у партії лівої руки бурдон на тоніці. Такий вид визначено як *почвірне дублювання*.

Наче нову сонорну барву звукової матерії, що походить із наслідування прийомів гри на народних інструментах, митець потрактував органні пункти у фортепіанній партії обробки народної пісні «Що в Києві на риночку» (Про Бондарівну) (том 17, № 62). Він використав педаль на одному звукові (т. 3, 5) та октавний органний пункт, що також побудований на домінанті (т. 1, 2) **[Нотний приклад № 245]**.

Аналізуючи обробку народної пісні «Про Михайла» (том 17, № 101), виявлено інші варіанти використання композитором органного пункту. Починається фортепіанний вступ з кульмінації. Для її підкреслення М. Лисенко застосував дублювання елемента мелодії в октаву на фоні тонічного органного пункту (т. 1). Він охоплює інтервал октаву. В акомпанементі митець також використав тонічний органний пункт. Впродовж четвертого такту М. Лисенко застосував його три варіанти. У партії правої руки проводиться органний пункт на тоніці (соль¹). На його фоні контрапунктом поєднуються дві мелодичні лінії. Поступово проходить дублювання в октаву органного пункту. У закінченні такту виявлено ще й потроєння витриманих звуків на тоніці. Таким способом М. Лисенко збільшив просторове звучання тоніки. У п'ятому такті в якості органного пункту композитор використав неповний тонічний тризвук, який охоплює Соль – ре – ре¹ і у ньому дублюється квінта. Закінчується обробка народної пісні тонічним подвійним октавним органним пунктом (т. 8, 9) **[Нотний приклад № 246]**.

У фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой у Києві та на городищі» (том 17, № 106) М. Лисенко також застосував органні пункти на тоніці **[Нотний приклад № 234]**. Фортепіанний вступ пісні складається з чотирьох тактів. У першому та другому тактах спостерігаємо органний пункт, у якому тоніка повторюється у чотирьох октавах. На цьому фоні проходить дублювання елементів мелодії в терцію та сексту. Впродовж твору композитор використав тонічні органні пункти в різних регістрах, щоразу змінюючи інтервал, що і розширило фактурний простір. Фортепіанний вступ закінчується автентичним кадансом. Митець розв'язав домінантовий тризвук у тоніку, повторену в трьох

октавах ($Mi - mi - mi^1$) (т. 4, 16). Аналогічно М. Лисенко побудував і заключний каданс (т. 16).

Вокальна партія обробки народної пісні «Ой у Києві на городищі» написана у формі періоду, що складається з двох речень. Друге речення розширене у зв'язку з віршованим текстом [**Таблиця № 1**].

Кульмінація припадає на початок фрази *b*. Композитор використав тонічний органний пункт (т. 5, 6). У п'ятому такті він охоплює октаву ($mi - mi^1$), а у шостому – розширюються його рамки. Крайні звуки розміщуються в межах квінтдецими: $Mi - mi^1$. Кульмінацію в обох реченнях композитор підкреслив за допомогою педалі. М. Лисенко застосував органний пункт, потроєний октавами ($Mi - mi^1 - mi^2$) (т. 9). У десятому такті у фортепіанній партії лівої руки – «витриманий звук» (термін І. Дубініна) [42, с. 133] на тоніці, а в партії правої руки проходить дублювання мелодії на фоні бурдону на субдомінанті. Друга кульмінація підкреслюється органним пунктом, але його крайні звуки охоплюють квінтдециму ($Mi - mi^2$) (т. 13). На цій педалі проходить дублювання мелодії в сексту, яке продовжується у наступному такті. Однак, композитор використав один витриманий звук на тоніці.

Органні пункти відтворюють специфіку звуковидобування на бандурі. Завдяки коливанню струн на інструменті та природньому їх затиханню створюється звукове нашарування інтервалів. За допомогою впровадження бандурних знаків у фортепіанну партію обробки народної пісні «Ой у Києві та на городищі» М. Лисенко імітував звучання оркестру. У цьому полягає новаторство композитора.

В обробці народної пісні «Ох у неділеньку рано-пораненьку» (том 18, № 54) митець використав тип фактури, що пов'язується з семантикою ліри та бандури. Партію правої руки композитор побудував за допомогою дублювання мелодії [**Нотний приклад № 247**]. Одноголосний виклад збагачується за допомогою поодиноких інтервалів та акордів. М. Лисенко застосував повторення одного звуку – re^1 , що імітує прийом «зачіпання» струни кобзарями (термін наш) (т. 4, 5). Такий прийом, навіть якщо він здійснювався кобзарями візуально

природньо та невимушено, але був виокремлений композитором та перенесений на фортепіанну фактуру – уже заслуговує уваги та потенційно формується у новий термін.

Як імітацію щипання струн на бандурі композитор використав у фортепіанній фактурі обробки народної пісні ще один прийом гри кобзарів – трелі (т. 2, 5, 6, 8). В. Кушпет відносить ці мелодичні прикраси до «дрібної техніки гри кобзарів» [117, с. 72]. Наслідування народних способів гри породжує яскраві образні асоціації. У більшості тактів (т. 1, 3 – 8) фортепіанної партії лівої руки М. Лисенко застосував «квінтовий бурдон» (термін А. Іваницького) [62, с. 453], що є типовим прийомом у лірницькому виконавстві. На таку властивість супроводу мелодії на «витриманому постійному фоні» вказав також І. Дубінін [42, с. 134].

Досліджуючи будову фортепіанних вступів обробок народних пісень, виявлено різні варіанти використання принципу навмисного спрощення фортепіанної фактури.

В одноголосному викладі у партії правої руки фортепіанного вступу обробки народної пісні «Ой, щось мені тошно, нудно» (том 18, № 115) (т. 1, 2) зустрічаються поодинокі інтервали та акорди. У партії лівої руки мелодія підтримується за допомогою простих функцій (T, S, D) які створюють гармонічну основу обробки [**Нотний приклад № 248**]. Такий вид фактури композитор застосував у піснях «Пливе щука з Кременчука» (том 18, № 20) (т. 1 – 3), «Висока верба» (том 18, № 88) (т. 1 – 4), «Ой не світи, місяченьку» (том 17, № 56) (т. 1 – 4), «Ой з-за гори дощик» (том 18, № 5) (т. 1 – 4), «Ой, головко моя бідна» (том 18, № 81) (т. 1, 2), «Світи, світи, місяченьку» (том 18, № 76) (т. 1 – 6) [**Нотні приклади № 149, 249 – 253**].

У вступі до пісні «Ой пила, пила та Лимериха» (варіант II) (том 17, № 5) (т. 1 – 4) фрагмент мелодії охоплює октаву та проводиться у фортепіанній партії лівої руки [**Нотний приклад № 254**]. Його можна було би виконати і на кобзі, якщо притиснути палець до струн грифа у цьому регістрі. Технічні можливості

інструмента XIX століття були обмежені, бо стрій басів охоплював T, S, D і мав 5 – 6 струн. У такий спосіб композитор відтворив прийом гри на кобзі.

Іншим варіантом організації викладу фортепіанного вступу є обробка пісні «Плине качур по Дунаю» (том 17, № 127) (т. 1). У партії правої руки мелодія підтримується одним звуком – субдомінантою (соль¹). Композитор використав педаль на тонічному тризвуку у партії лівої руки [**Нотний приклад № 255**]. Подібно М. Лисенко побудував початок фортепіанного вступу до обробки народної пісні «Оженила мати неволею сина» (том 18, № 110) (т. 1, 2). У партії правої руки мелодія викладається на фоні чистої квінти, яка звучить у партії лівої руки (т. 1) [**Нотний приклад № 256**].

М. Лисенко інкрустував у фортепіанну партію особливості колористики бандури, які сприймаються на слух. У фортепіанному супроводі обробки пісні «Вчора була суботонька» (том 18, № 104) композитор відтворив спосіб гри на народному інструменті, а саме: музикант випадково «зачіпляє» іншу струну і вона звучить певний час. Впродовж такту мелодію, викладену у партії правої руки, підтримує постійне звучання одного звуку (ля¹) (т. 1, 2, 5 – 7) [**Нотний приклад № 257**]. Таку фортепіанну фактуру М. Лисенко застосував в обробках народних пісень «Ой з-за гори місяць сходить» (том 18, № 83), «Ой коню, мій коню» (том 18, № 92). У правій руці фортепіанної партії обробки пісні «Ой з-за гори місяць сходить» по чергово повторюються соль¹ (т. 1, 2, 6, 7, 9 – 11) та мі¹ (т. 3, 5), які звучать впродовж цілого такту та виконують функцію підтримки мелодії [**Нотний приклад № 258**]. В пісні «Ой коню, мій коню» (т. 1, 5, 6) М. Лисенко використав як педаль чотири звуки: мі¹ (т. 1), соль¹ (т. 5 – 7) у партії правої руки та ля (т. 1) і ре¹ (т. 7, 9) – у фортепіанній партії лівої руки [**Нотний приклад № 259**]. Як зазначив І. Дубінін, такий «прийом виконання одного або двох витриманих звуків, на фоні яких рухаються верхні голоси ... походить з народних джерел» [42, с. 133].

В розглянутих прикладах композитор використав бурдон у супроводі мелодії. Очевидно на такий фактурний виклад М. Лисенка наштовхнуло мистецтво кобзарів, а точніше особливість їхнього виконавства. Описуючи

інструмент О. Вересая, він вказав на наявність однієї мідної струни [122]. В. Кушпет дослідив, що це був перший приструнок – соль¹ [117, с. 66] та звернув увагу на «лютнеподібний спосіб гри» на кобзі [117, с. 62, 65]. Із-за відсутності ладків, виконавець під час гри притискав струни на грифі, а не на приструнках [117, с. 65]. Науковець зазначив, що музикант найчастіше притискав мідну струну. У такий спосіб він «вирівнював силу звука відкритої жильної та притиснутої мідної струни» [117, с. 66].

Проте, доповнюючи міркування дослідника, вважаємо, що існування однієї мідної струни мало ще інше призначення. На неї тактильно орієнтувалися сліпі музиканти при грі і переміщенні рук на інструменті. У фортепіанній партії обробок народних пісень М. Лисенко звернув увагу саме на таку властивість відкритої металевої струни кобзи, використовуючи бурдон на одному звуці у супроводі мелодії. Тривалість її звучання більша у порівнянні з жильними струнами. У такий спосіб композитор створив алюзію довшого звучання струни на кобзі і тим тембрально збагатив фортепіанну партію обробок народних пісень. М. Лисенко орієнтувався на слуховий досвід своїх сучасників, які це розуміли і знали.

Вивчаючи інструменти кобзарів, В. Кушпет звернув увагу на те, що незважаючи на «різну кількість басів та приструнків їхні строї були досить схожі між собою» [117, с. 41]. На основі цієї інформації з'ясовано, що композитор застосував у якості бурдону звуки першої октави не просто так. Він намагався максимально автентично відтворити елементи виконавства кобзарів-бандуристів. Проте, на відміну від них, М. Лисенко використав у фортепіанній партії обробок народних пісень у функції педалі різні звуки замість одного сталого.

У пошуку нових засобів, композитор створив свій метод обробки народних пісень, який заснований на ґрунтовному вивченні особливостей фольклорного першоджерела та відтворенні автентичної гри кобзарів. Навмисно спрощена фортепіанна фактура наслідує супроводи до пісень та дум, які типові для кобзарів. Ф. Колесса звернув увагу на гру М. Кравченка: «акомпанемент кобзи...

дуже скупий та одноманітний, зводиться до двох акордів: неповного тонічного тризвука без терції... і неповного домінантового без квінти» [97, с.61].

У процесі вивчення рецитації І. Кучеренка думи «Про Олексія Поповича», виявлено, що в інструментальній партії він використав один тип фактури – гру паралельними терціями, яка властива народному виконавству. Проте, для окреслення частин музичної форми та відокремлення уступів, кобзар застосував акорди, які отримують функцію кадансу та виконують роль цезури [**Нотний приклад № 188**]. М. Лисенко застосував такий спосіб організації фортепіанної фактури, у яку імплікував неповні тризвуки, «здовоєння октавою тоніки й домінанти» (термін Ф. Колесси) [97, с. 61].

Прикладом поєднання повнозвучних акордів з неповними тризвуками є обробка народної пісні «Світи, світи, місяченьку» (том 18, № 76). У партії правої руки фортепіанного супроводу композитор використав дублювання мелодії пісні [**Нотний приклад № 147**]. Наслідуючи І. Кучеренка, М. Лисенко відмежував частини форми за допомогою змін у фактурі. Серединний каданс він підкреслив акордовим викладом. Композитор відділив цезуру неповним домінантовим тризвуком з пропущеною терцією (т. 10). У цьому акорді є дві квінти, які розміщуються між повторенням домінанти у трьох октавах: ре – ля – ре¹ – ля¹ – ре². Чисті квінти у фортепіанній партії лівої руки М. Лисенко застосував для стилізації народного виконання (т. 11, 12). У закінченні фортепіанного вступу та у заключному кадансі композитор розв'язав домінантовий тризвук у тоніку, яку повторив у трьох октавах (Соль – соль – соль¹).

Фортепіанний вступ обробки народної пісні «Запорожець, ненько» (том 18, № 148) композитор завершив неповним тонічним тризвуком з пропущеною терцією. Вокальна партія побудована у формі періоду, що складається з двох речень. У кожному з них є дві фрази, які охоплюють два такти: a + b + c + d. Мелодичний матеріал кожної фрази різний, але композитор однаково побудував каденції у фортепіанній партії. Другу, третю, четверту фрази М. Лисенко закінчив неповним домінантовим тризвуком з пропущеною терцією, а першу фразу – октавою на домінанті [**Нотний приклад № 260**]. У фортепіанній партії

обробки народної пісні «Копав же я та криниченьку» (варіант I) (том 18, № 25) він підкреслив всі цезури однаковим кадансом – октавою на домінанті [**Нотний приклад № 261**].

Композитор застосував в обробці народної пісні «Та калино-малино» (варіант II) (том 18, № 12) просту безрепризну двочастинну форму, що складається з чотирьох речень [**Таблиця № 2**]. У фортепіанному супроводі М. Лисенко виділив цезури у другому реченні октавою на домінанті, у третьому – тонікою паралельної тональності (Мі – мі – мі¹), у четвертому – тонікою (Соль – соль – соль¹) [**Нотний приклад № 262**].

Обробка народної пісні «Чорна хмара наступає» (том 18, № 9) написана у простій двочастинній формі зі вступом, який складається з трьох тактів [**Нотний приклад № 263**]. Розширення першого періоду відбулося за рахунок варіантного повторення другого речення [**Таблиця № 3**]. У гармонічній мові присутнє варіювання в межах тональностей: G dur, e moll, a moll. Вступ до обробки народної пісні М. Лисенко побудував на повторенні другого речення. У фортепіанній партії правої руки композитор використав дублювання мелодії на фоні бурдону (т. 1 – 3, 10, 11). Вступ, перше, друге та останнє речення М. Лисенко закінчив октавою, а третє і четверте – одним звуком, який повторюється у трьох октавах: у третьому реченні – домінанта Соль мажору (Ре – ре – ре¹), у четвертому – тоніка фрігійського мі мінору (Мі – мі – мі¹).

В обробці народної пісні «Та зеленая горішина» (том 18, № 22) композитор закінчив фортепіанний вступ на ферматі октавою на тоніці (до – до 1) [**Нотний приклад № 264**]. Вокальна партія викладена у формі модулюючого періоду. Він неквадратної будови, складається з трьох речень. У ньому є ознаки варіаційної структури. Перше речення охоплює два рядки словесного тексту, а в музична структура, відмінна від віршової. М. Лисенка застосував повний каданс у другому реченні. Третє речення виконує роль доповнення, оскільки повторює другий віршований рядок, але не є ним, що відображено у схемі періоду [**Таблиця № 4**].

У фортепіанному супроводі друге речення закінчується на ферматі октавою на тоніці (т. 12). Композитор здійснив модуляцію у тональність домінанти у третьому реченні (т. 13). Перед модулюючим акордом (септакордом II ступеня) та після його розв'язання у тонічний сектакорд Соль мажору М. Лисенко використав не тризвуки, а октаву. Утворилася модуляція без яскравого закріплення нової тональності, оскільки композитор застосував, по відношенню до нової тональності, плагальну каденцію (т. 14). До мінорний тризвук виступає як субдомінанта до Соль мажору. У заключному кадансі композитор розширив зону дії та сприйняття нової тональності. В останньому такті композитор повторив у трьох октавах нову тоніку: Соль – соль – соль¹ (т. 14). Таке закінчення не типове для класичної гармонії, проте наближене до народного музикування. Порівняємо каденції танцю «Циганочка», записаного М. Лисенком від О. Вересая. Чітка квадратна побудова фраз зумовлена симетричністю у будові твору. Кобзар відмежовував фрази октавою (1, 2, 4 фрази). В останньому такті він повторив тоніку у трьох октавах: Соль – соль – соль¹ [Нотний приклад № 265].

Для танців «Кисіль», «Бугай», які записав М. Лисенко від О. Вересая, характерна квадратна побудова фраз, обумовлена виконанням певних танцювальних рухів [Нотні приклади № 145, 146]. Кожна фраза відокремлюється за допомогою повторення одного звуку через октаву у партії правої та лівої рук. В обробках народних пісень М. Лисенка не завжди присутня симетричність у музичній побудові. Проте, композитор використав цей прийом відмежування, який застосовували кобзарі у танцях. За допомогою інтервалу октави М. Лисенко відділив одну фразу від іншої, тим самим створюючи алюзію супроводу на кобзі або бандурі. На інструментах XIX початку XX століття народні музиканти використовували простий гармонічний супровід. У фортепіанних партіях обробок народних пісень М. Лисенко синтезував елементи народного музикування з класичною гармонією.

У фортепіанному вступі обробки народної пісні «Вийду за ворота» (том 18, № 10) композитор контрапунктично поєднав інтонацію чистої квінти з

елементами мелодії з першої, другої, третьої, четвертої фраз вокальної партії. **[Нотний приклад № 148]**. Цей інтервал виконує роль тематичного зерна. Його М. Лисенко використав впродовж фортепіанного вступу (т. 1, 2, 3) та у закінченні твору (т. 8). Семантика потрійного повторення мотиву висхідної чистої квінти символізує безвихідь запитання, на яке немає відповіді та створює ефект незадоволення – життя жінки марно проходить з чоловіком, який постійно її зраджує. У четвертому такті вступу М. Лисенко посилив відчуття «пустоти», поєднуючи у вертикалі дві чисті квінти, які побудовані на домінанті між її повторенням у трьох октавах ($Mi - Ci - mi - ci - mi^1$). Композитор використав незавершену половинну каденцію. Перше речення гармонічно розімкнуте. У третьому такті після тонічного тризвуку митець застосував повторення одного звуку домінанти у трьох октавах ($Mi - mi - mi^2$), а у четвертому такті – неповний домінантовий тризвук з пропущеною терцією. Цим акордом композитор відмежував фортепіанний вступ.

Незвична будова обробки народної пісні «Вийду за ворота». Фортепіанний вступ (4 т.) та вокальна партія (4 т.) утворюють розімкнений восьмитактовий період, у якому є ознаки вільної форми з елементами концентричності. Вокальна партія складається з чотирьох фраз по одному такту: $a + b + c + d$. Фортепіанний вступ сформований з таких фрагментів мелодії: т. 1 = b (т. 6), т. 2 = c, d (т. 7, 8), т. 3 = a (т. 5). У першому та шостому тактах композитор імітує виконавський прийом глісандо за допомогою позначення низхідного руху елемента мелодії штрихом *legato*.

У фортепіанному акомпанементі М. Лисенко застосував дублювання вокальної партії та по-різному оформив каданси. Третю фразу закінчив октавою на домінанті, другу фразу – на домінанті, яка повторюється у трьох октавах ($Mi - mi - mi^1$). Композитор використав гармонічно розімкнений заключний каданс четвертої фрази. Тризвук сьомого ступеня натурального ля мінору М. Лисенко розв'язав у повний тонічний тризвук з подвоєною примою, а після нього повторив домінанту у чотирьох октавах ($Mi - mi - mi - mi^2$). Фортепіанний вступ обробки народної пісні «Ой, головко моя бідна» (том 18, № 81) та другу фразу

композитор закінчив на тоніці, яка повторюється у трьох октавах. У кадансі першої та четвертої фраз М. Лисенко застосував неповний тонічний тризвук без квінти [**Нотний приклад № 266**]. У такий спосіб митець розширив рамку фактурного простору.

Повним доміантовим тризвуком композитор завершив фортепіанний вступ обробки народної пісні «Ой, жаль мені вечірочка» (том 18, № 62). М. Лисенко створив варіаційну, розімкнену структуру, у якій не співпадає будова музичного та словесного матеріалу. Поетичний текст викладений по фразах, а музичний – по реченнях, оскільки присутні яскраво виражені цезури та каданси. Вокальна партія складається з чотирьох речень [**Таблиця № 5**]. В акомпанементі М. Лисенко застосував спрощені каданси. Перше речення закінчується октавою на доміанті, друге речення – неповним доміантовим тризвуком з пропущеною квінтою, третє, четверте речення – доміантою, що її композитор повторив у трьох октавах (Ля – ля – ля¹) [**Нотний приклад № 267**].

Розв'язанням доміантового тризвуку у тонічний тризвук композитор закінчив фортепіанний вступ обробки народної пісні «Чом дуб не зелений» (том 18, № 21). Акорди у закінченні вступу відмежовують фактуру акомпанементу, у якому мелодія викладається секстами та терціями (т. 3). Поетичний текст пісні поділяється на строфи. Перший та другий віршовані рядки «вклалися» у перше музичне речення, а третій та четвертий – повторюються та охоплюють два музичні речення. У третьому – відбуваються варіаційні зміни, що характерне для народного виконавства. Отож, чотири віршовані рядки відтворюються у трьох музичних реченнях. Композитор використав модулюючий період неквадратної будови [**Таблиця № 6**]. У кадансі першого речення М. Лисенко застосував тонічний тризвук з пропущеною квінтою, а у другому та третьому – інтервал октаву, побудовану на доміанті [**Нотний приклад № 268**].

Фортепіанний вступ обробки народної пісні «Ой ти, дубе кучерявий» (том 18, № 34) складається з двох фраз. Першу фразу композитор закінчив октавою, побудованою на тоніці, а другу – автентичною каденцією. На слабкій долі

четвертого такту після доміантового тризвуку М. Лисенко повторив приму цього акорду в різних октавах: мі – мі¹.

Пісня побудована у простій безрепрізній двочастинній формі, що складається з чотирьох речень. Через зміни розмірів у другому реченні спостерігаємо скорочену структуру [Таблиця № 7]. У закінченні першого речення композитор використав тонічний тризвук, у другому – субдоміантовий, у третьому – доміантовий. Насичення гармонічними функціями проходить у заключному кадансі. В останньому такті на кожний звук мелодії припадає зміна акордів: субдоміантовий тризвук, тонічний сектакорд, септакорд другого ступеня з пропущеною квінтою. Крайні звуки акордів утворюють паралельний рух октав. Плагальна каденція завершується тонікою, яка повторюється у трьох октавах: ля – ля – ля¹ [Нотний приклад № 151].

М. Лисенко поєднав різні види фортепіанної фактури. Він застосував підголоскову поліфонію у вступі. Дублювання вокальної мелодії спостерігаємо в акомпанементі у партії правої руки. У фортепіанній партії лівої руки поєднуються декілька видів фактури: бас і два акорди на слабких долях такту (т. 5, 7), елементи підголоскової поліфонії (т. 6, 10) та акордовий виклад (т. 8, 9).

Повним тонічним тризвуком композитор завершив фортепіанний вступ в обробці народної пісні «Пливе щука з Кременчука» (том 18, № 20). Він використав період неквадратної будови, що складається з трьох фраз. Кожна з них має різну кількість тактів та інший мелодичний матеріал [Таблиця № 8].

У фортепіанному супроводі М. Лисенко застосував два варіанти оформлення серединних кадансів. Композитор закінчив першу фразу октавою на доміанті, а другу – неповним тонічним тризвуком без квінти. У заключному кадансі останньої – повний тонічний тризвук [Нотний приклад № 149]. Аналогічно в обробці народної пісні «Ой у Галі свекруха лихая» (том 18, № 4) фортепіанний вступ та заключний каданс завершуються повним тонічним тризвуком, серединний – на неповному доміантовому тризвуку без квінти [Нотний приклад № 363].

Неповним тонічним тризвуком з пропущеною квінтою М. Лисенко послуговувався у закінченні фортепіанного вступу обробки народної пісні «Голівонька моя бідная» (варіант I) (том 18, № 6). В акомпанементі, у серединному кадансі композитор використав октаву на домінанті, а в заключному – повний тонічний тризвук [**Нотний приклад № 270**].

Фортепіанний вступ народної невільницької пісні «В темнім лісі» (том 18, № 50) М. Лисенко завершив неповним тонічним тризвуком без терції. Перший куплет складається з трьох двотактових фраз [**Таблиця № 9**]. У серединних кадансах кожної фрази композитор використав октаву побудовану на тоніці. Починаючи з другого куплету, відбувається розширення періоду за рахунок впровадження нового мелодичного матеріалу [**Таблиця № 10**]. М. Лисенко змінив каданси. Він вжив повний тонічний тризвук [**Нотний приклад № 271**].

В обробках народних пісень митець створив свої варіанти кадансів. Їх визначено як *спрощені*. Поширеним у М. Лисенка є дублювання одного звуку в декількох октавах. Композитор надав такому кадансу формотворчого та виразового значення. М. Лисенко послуговувався ним у закінченні вступу, всередині куплета і в завершенні пісні. Пусті звучання октав мають своє колористичне забарвлення та є прийомом варіювання кадансів, оскільки використовувалися митцем поряд з повнозвучними акордами.

Розглянемо нехарактерні, з точки зору класичної гармонії, приклади розв'язання тризвуку сьомого ступеня, які виявлено в обробках народних пісень. М. Лисенко застосував два варіанти. У першому – тризвук VII ступеня у натуральному мінорі розв'язується октавою на тоніці:

- у закінченні фортепіанного вступу обробок народних пісень: «Ой ішов козак з косовиці» (том 17, № 89) (т. 1 – 3), «Ой викопав я криниченьку» (варіант II) (том 18, № 26) (т. 1 – 4) [**Нотні приклади № 272, 273**];
- у закінченні вступу та заключному кадансі пісень: «Ой запив козак, та запив бурлак» (том 18, № 59) (т. 7, 8 і т. 17, 18), «Копав же я та криниченьку» (варіант I) (том 18, № 25) (т. 3, 4 і т. 8, 9), «Да болять ручки-ніжки» (том 17, № 88) (т. 3 і т. 13) [**Нотні приклади № 274 – 279**];

– у заключному кадансі пісні «Про Голоту» (варіант II) (том 17 № 103) **[Нотний приклад № 280]**.

М. Лисенко використав октаву у заключному кадансі обробки народної пісні «Ой, чи воленька, чи неволя» (том 17, № 118) **[Нотний приклад № 281]**. Однак, у співвідношенні з вокальною партією, знайдено потрійне дублювання тоніки у трьох октавах (Соль – соль – соль¹) (т. 7). Його застосовували кобзарі, щоб розширити рамку фактурного простору та заповнити його обертонами інструменту та людського голосу.

У другому варіанті композитор послуговувався дублюванням тоніки у трьох октавах при розв'язанні тризвуку VII ступеня у натуральному мінорі. Він повторив тоніку (Соль – соль – соль¹) у закінченні фортепіанного вступу обробки народної пісні «На вгороді калина» (том 18, № 37) (т. 3, 4), а у заключному кадансі (т. 9, 10) розв'язав у октаву, побудовану на тоніці (соль – соль¹) **[Нотний приклад № 282]**. М. Лисенко використав аналогічне розв'язання в пісні «Ой у полі конопельки» (том 18, № 73) (т. 5 і т. 17) **[Нотний приклад № 283]**. У заключному кадансі пісні «Ішов козак дорогою» (том 18, № 15) композитор продублював тоніку у трьох октавах (Мі – мі – мі¹) (т. 15, 16). Він вжив однотипне розв'язання тризвуку VII ступеня – у тоніку, яку повторив (Ля – ля – ля¹) у фортепіанному вступі та в закінченні обробки народної пісні «Ой ти, дівчино» (том 18, № 89) (т. 2, 8) **[Нотні приклади № 284, 285]**. Композитор виділив звучання октави у кадансах. В обробках народних пісень «Ой з-за гори, з-за крутої» (том 17, № 113), «Ой на горі огонь горить» (том 17, № 104) М. Лисенко застосував нетипове для класичної гармонії розв'язання домінантового тризвуку – в октаву, побудовану на тоніці. Вона замінила повнозвучний тризвук. **[Нотні приклади № 286, 287]**.

Щоб підкреслити колористичне значення октави митець використав у розв'язанні домінантового тризвуку потроєння тоніки у різних октавах. У закінченні фортепіанного вступу та у заключному кадансі обробки народної пісні «Ох і я з горя та з печалі» (том 17, № 110) М. Лисенко повторив тоніку у трьох октавах (Фа – фа – фа¹) **[Нотний приклад № 288]**. Такий вид кадансу

знайдено у завершенні вступу обробки народної пісні «Ой, червона калина» (том 18, № 93). Композитор розв'язав домінантовий тризвук у тоніку, яка охоплює три звуки в різних октавах: Ре – ре – ре¹.

По-іншому М. Лисенко оформив каданси в обробці народної пісні «Ох, і горе, гей, нещаслива доле» (том 17, № 7) [Нотний приклад №204]. У закінченні вступу він розв'язав домінантовий тризвук у повний тонічний тризвук, а у заключному кадансі застосував дублювання тоніки трьох октавах. Схожі каданси в обробках народних пісень «Там, де Ятрань круто в'ється» (том 18, № 149), «Тепер моя головонька в горі» (том 18, № 17), «Ревуть води, шумлять лози» (том 17, № 112). Ще один варіант розв'язання домінантового тризвуку знайдено в обробці народної пісні «Журо моя, журу» (том 18, № 106). Композитор послуговувався октавою у заключному кадансі. У єдності з вокальною партією тоніка дублюється у трьох октавах: Ля – ля – ля¹ [Нотний приклад № 198].

В обробці народної пісні «Ой у полі конопельки» (том 18, № 73) М. Лисенко використав гармонічне варіювання у паралельно-змінному ладі. Домінанта Сі бемоль мажору розв'язується у тонічний тризвук Сі бемоль мажору або соль мінору. У серединних каденціях та у заключному кадансі М. Лисенко вжив інтервал октаву (т. 2, 14, 17), а у завершенні вступу тоніка дублюється у трьох октавах (Соль – соль – соль¹) (т. 5) [Нотний приклад № 283].

Інший варіант оформлення кадансів виявлено в обробці народної пісні «Ой, умру ж бо я, умру» (том 18, № 46). Композитор застосував гармонічне варіювання у паралельно-змінному ладі (Сі бемоль мажор – соль мінор гармонічний вид). Нестійка каденція у вступі завершується повторенням звуку домінанти у трьох октавах (Ре – ре – ре¹) (т. 3, 4). Митець використав октаву (т. 8, 10) та чисту квінту (т. 6) у серединних каденціях. У закінченні твору композитор застосував тризвуки III, VII натурального, I, IV, V ступенів соль мінору. Проте, як і у вступі нестійка каденція закінчується повторенням звуку домінанти у трьох октавах (т. 13) [Нотний приклад № 289]. Аналогічне дублювання (Ре – ре – ре¹) було застосоване у завершенні фортепіанного вступу

обробки народної пісні «Оженила мати неволею сина» (том 18, № 110) [**Нотний приклад № 256**].

М. Лисенко повторив після тризвуку один звук (домінанту) у нестійкій каденції фортепіанного вступу обробки народної пісні «Як поїхав мій миленький» (17, № 96). Він використав фермату, яка виконує функцію розмежування розділів музичної побудови та зміни фактури. У вступі переважає акордовий виклад. В акомпанементі митець поєднав елементи імітаційної поліфонії з акордовою фактурою (т. 3, 4) [**Нотний приклад № 290**].

Композитор замінив тризвук октавою на домінанті:

- у завершенні вступу в обробках народних пісень «У суботу рано-пораненьку» (том 18, № 1), «Ой викопав я криниченьку» (варіант II) (том 18, № 26) [**Нотні приклади № 291, 273**];
- у заключному кадансі пісні «Ой, здорова, чорноброва» (том 18, № 16) [**Нотний приклад № 292**];
- у завершенні вступу та заключному кадансі пісні «Копав же я та криниченьку» (варіант I) (том 18, № 25) [**Нотні приклади № 293, 294**].

М. Лисенко послуговувався також плагальними каденціями. В обробці народної пісні «У неділю, у неділю да й рано-пораненьку» (том 18, № 51) композитор закінчив фортепіанний вступ тонікою, яку повторив у трьох октавах: Соль – соль – соль¹. Вокальна партія викладена у формі періоду неквадратної будови, який складається з двох речень. Друге речення скорочене, що пов'язано з структурою вірша [**Таблиця № 11**]. Першу фразу композитор закінчив плагальною каденцією. У гармонічному супроводі застосував два тризвуки: тонічний та VI ступеня (7, 8 т.). На четвертій долі М. Лисенко використав чисту квінту, побудовану на тоніці. У другій та третій фразах проходить гармонічне варіювання. Композитор ввів тризвуки III, VI, IV, VII ступенів та септакорд II ступеня. У порівнянні з першою фразою змінилася фактура викладу. Музичну тканину фортепіанної партії композитор збагатив підголосковою поліфонією. В останньому такті другої фрази М. Лисенко застосував, як цезуру до наступної фрази, октаву, яку побудував на тоніці (11 т.) У заключній плагальній каденції

він використав при розв'язанні повний тонічний тризвук [Нотний приклад № 295].

В кадансах обробок народних пісень «Ой ти, горо крем'яная» (том 18, № 29) (т. 5), «Ой здорова чорноброва» (том 18, № 16) (т. 7), «Дівчино моя» (том 18, № 71) (т. 15, 16), «Задумав дідочок» (том 17, № 132) (т. 16), М. Лисенко повторив один звук у чотирьох октавах [Нотні приклади № 296 – 299]. Таким способом композитор створив нові сонористичні фарби, які походять від наслідування гри на бандурі. За допомогою поєднання акордів різної структури митець збагатив фортепіанну фактуру колористичним звучанням бандури. Через фортепіанно-бандурні знаки проходить імітація звуконаслідування виконавської манери у фортепіанній партії.

Однак, спрощені каданси виконують ще формотворчу функцію. Розглянемо обробку народної пісні «Ой у полі билиночка коливається» (том 17, № 72) [Нотний приклад № 300]. М. Лисенко використав повторення звуку домінанти у чотирьох октавах на ферматі лише один раз, щоб відділити наступну частину музичної побудови, яка відрізняється фактурним викладом. У фортепіанній партії переважає акордова фактура, крім третього такту. Композитор повторив один звук ($Mi - mi - mi^1 - mi^2$) у закінченні вступу (т. 2). В подальшому музичному розгортанні прослідковуються елементи поліфонічного викладу (т. 3). Знайдено приховану поліфонію інструментального типу. У партії правої руки на фоні остинатного повторення звуку mi^1 проходить дублювання мелодії в унісон. В партії лівої руки з запізненням на одну долю – імітація початку вокальної партії. Між двома інструментальними партіями виявлено дублювання елемента мелодії в сексту.

Композитор використав ще один вид дублювання у заключному такті фортепіанного супроводу. Його визначено як *почвірне*. У партіях правої та лівої рук мелодія проводиться октавами. Інтервальне співвідношення між верхнім звуком партії правої руки та вокальної партії – унісон, нижній звук – октава; з партією лівої руки верхній звук – децима, а нижній – терція через дві октави. М. Лисенко поєднав дублювання з елементом підголоскової поліфонії. На фоні

руху октав підголосок проводиться у середньому голосі у партії правої руки. У цьому такті композитор повторив звук домінанти у трьох октавах: Мі – мі – мі¹. Така фактура не застосовувалася кобзарями. М. Лисенко створив новий вид синтезуючої фактури, у якій поєднуються наслідування гри народних музикантів з елементами дублювання та поліфонії.

У фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой гаю, мій гаю» (том 17, № 14) переважає акордовий виклад **[Нотний приклад № 301]**. Лише у коді композитор змінив фактуру: вона стала поліфонічною. Мелодія проводиться спочатку у партії правої руки, потім переходить у партію лівої руки. М. Лисенко збагатив фактуру невеликими підголосками. У закінченні коди він повторив тоніку у чотирьох октавах (Мі – мі – мі¹ – мі²). Композитор цікаво поєднав поліфонічну фактуру з елементом народного музикування – «здвоєного акорду на тоніці» (термін Ф. Колесси). На інструментах ХІХ – початку ХХ століття неможливо було виконати таке дублювання звуку у чотирьох октавах. М. Лисенко творчо переосмислив цей прийом і надав йому нової колористичної барви у звуковій матерії фортепіанної фактури.

Ф. Колесса вказував, що «у супровадах до співу М. Кравченко ніколи не зачіпав великої терції, беручи правильно неповний тонічний тризвук без терції» [97, с. 61]. Аналізуючи думу І. Кучеренка «Про Олексія Поповича», в інструментальній партії після слів: «сокіл ясенький», «ухопило», «в турецьку землю занесло», «має?», «добре дбає» виявлено тонічний тризвук без терції, що розміщується в межах октави: соль – ре¹ – соль¹ **[Нотний приклад № 264, 302 – 304]**. Після першої перегри бандурист використав тонічний тризвук без терції, у якому відстань між крайніми звуками акорду охоплює квінтдециму: соль – ре² – соль², а після другої перегри замінив його інтервалом квінтдецимою (соль – соль²).

І. Кучеренко застосував два види неповних тонічних тризвуків у супроводі думи «Про удову». Після слів: «ясних соколів», «соли», «заробляла», «та гуляти», «стара нене» бандурист вжив тризвук без терції, верхні звуки якого охоплюють октаву: соль – ре¹ – соль¹ **[Нотні приклади № 305, 306]**. Перед

словами: «то не діброва», «то як стара», «вона то й мала», «та при старости» І. Кучеренко використав неповний тризвук без квінти, що охоплює понад дві октави в діапазоні: соль – соль² – сі бемоль² [Нотні приклади № 307, 308].

Розглянемо обробках народних пісень, у фортепіанній партії яких, М. Лисенко, наслідуючи супроводи бандуристів, послуговувався неповними тонічними та домінантовими тризвуками з пропущеним одним звуком.

У закінченні вступу пісні «Про Петруня» (том 18, № 41) композитор застосував тонічний тризвук без терції, крайні звуки якого охоплюють октаву (т. 1, 2). Такий вид акорду він вжив у заключному кадансі обробок народних пісень «Ой у лузі-лузі» (том 17, № 86) (т. 8), «Ой у полі криниченька одна» (том 17, № 87) (т. 6), «А що із-за гори вилітав сокіл» (том 18, № 45) (т. 8, 9). Обробка народної пісні «Ой там, на долині» (том 18, № 90) закінчується на домінантовому тризвуку з пропущеною терцією, у якому крайні звуки охоплюють октаву (т. 11, 12) [Нотні приклади № 309 – 312].

М. Лисенко повторив тоніку у трьох октавах в обробці народної пісні «Та запив чумак» (том 17, № 108) (т. 1 – 5). У закінченні вступу композитор використав неповний тризвук, у якому помістив інтервал квінту знизу акорду: Ре – Ля – ре – ре¹ (т. 5). М. Лисенко застосував неповний тризвук у заключному кадансі обробки народної пісні «Про Нечая» (варіант І) (том 17, № 98) (т. 13). Композитор розташував квінту посередині акорду: Фа – фа – до¹ – фа¹ [Нотні приклади № 313, 314].

Аналізуючи обробку народної пісні «Чого, мила, губи дмеш» (том 18, № 56), у вступі знайдено повторення тоніки неповного тризвуку у трьох октавах. М. Лисенко розмістив інтервал квінту посередині акорду: Ля – ля – мі¹ – ля¹. У заключній каденції композитор використав тонічний та субдомінантовий тризвук з пропущеною терцією. У тонічному тризвуку прима повторюється у трьох октавах і структура акорду має такий вигляд: Ля – мі¹ – ля¹ – мі². М. Лисенко змінив розташування квінт в акордах у заключній каденції. У тонічному тризвуку утворилося дві квінти. Крайні звуки нижньої квінти акорду охоплюють дуодециму, а верхня квінта розміщується між першою і другою

октавами. У неповному субдомінантовому тризвуку квінта утворилася посередині акорду, який має таку побудову: $re - re^1 - la^1 - re^2$. Композитор повторив субдомінанту у трьох октавах. В останньому акорді М. Лисенко застосував ще інший вид неповного тонічного тризвуку – у ньому пропущена квінта [**Нотний приклад № 315**].

У заключному кадансі обробок народних пісень «Плине качур по Дунаю» (том 17, № 127), «Ох у неділеньку рано-пораненьку» (том 18, № 54) композитор також використав тонічний тризвук з пропущеною терцією. У ньому поєднуються дві квінти, які розміщуються між повторенням тоніки у трьох октавах. У пісні «Плине качур по Дунаю» структура акорду має такий вигляд: $Re - La - re - la - re^1$ (т. 6), а у пісні «Ой у неділеньку рано-пораненьку»: $Sol - re - sol - re^1 - sol^1$ (т. 9) [**Нотні приклади № 255, 247**].

Відтак, досліджуючи інструментальні партії дум та пісень О. Вересая, І. Кучеренка, Г. Гончаренка, виявлено, що композитор створив новий тип фортепіанної фактури, у якій відтворив особливості побудови супроводу бандуристів та їх прийоми гри. Статусу знаків-індексів набули варіанти кадансів та види акомпанементів. Використовуючи принцип навмисно спрощеної фортепіанної фактури, М. Лисенко відобразив прийоми просторового розширення фактури. У такий спосіб музична тканина насичується семантикою бандури, повнотою її звучання.

2. 3. Трансформація звукообразу бандури у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка

В інструментознавстві застосовується поняття темброве диференціювання. Ю. Іщенко вжив термін «темброве інтегрування» та назвав його «принципом об'єднання тембрових комплексів шляхом виявлення ... їх спільних властивостей» [67, с. 80]. Дослідник розглянув чотири способи втілення: через темброву схожість, збереження постійних тембрів, темброву насиченість та створення ілюзорних тембрів.

У творчості композитора бандура виконувала роль національного символу, і можна сміливо стверджувати, що її тембр уособлює звукові ідеали українського мелосу. Н. Рябуха зазначає, що «звукообраз бандури є смисловою моделлю» [173, с. 185]. Митець створює віртуальний образ бандури, яку наче матеріалізує через виразові засоби фортепіанної гри. Прийоми кобзарського виконавства композитор переносить у відповідні твори, створюючи «художньо-змістовий контекст» [173, с. 185]. Аналізуючи фортепіанну фактуру обробок українських народних пісень М. Лисенка, у дисертаційному дослідженні, вперше введено термін *тембральна інтеграція бандури*. Її визначено як *імплементацію бандурних знаків у фортепіанну фактуру з метою створення акустичного ефекту звучання народного інструменту та формування нового типу синтезуючої фактури*.

Розглянемо варіанти втілення фортепіанно-бандурних знаків в обробках народних пісень М. Лисенка у контексті збагачення фортепіанної фактури семантикою бандури.

Для *першого* способу притаманне поєднання бандурного компоненту з елементами супроводу, який був властивий побутовому романсу XIX століття. «Простота інструментального викладу» акомпанементу, як вказує Т. Булат, передбачала можливість виконання вокальних творів на інструментах, популярних в цей час [17, с. 52]. В обробках народних пісень такого типу втілення вокальна мелодія не дублюється у супроводі пісні. Композитор використав прийоми гри, що вживались тільки в акомпанементі співу та були характерні для виконання як на фортепіано так і на бандурі.

У цьому ракурсі розглянемо обробку народної пісні «Ой не світи, місяченьку» (том 17, № 56) [Нотні приклад № 250, 316]. Елементи мелодії пісні дублюються у партії правої руки фортепіанного вступу (т. 1, 2). У партії лівої руки на сильну долю припадає бас, а на слабких долях – акорди. Для підтримки вокальної мелодії М. Лисенко застосував в акомпанементі розкладені акорди на фоні акомпануючого басу (т. 9 – 14, 17). Такий тип фактури притаманний і для бандури. Композитор імплементавав у музичну тканину фортепіанно-бандурний

знак. Він пов'язаний з дуже простим інструментальним викладом, що типовий для більшості кобзарів-виконавців на автентичному інструменті, та вказує на характерну для бандури акомпануючу, «підрядну роль» у кобзарському виконавстві (за С. Грицею).

Композитор повторив вокальну партію у фортепіанному вступі обробки народної пісні «Ой поїхав милий за ліс» (том 18, № 147) (т. 1 – 3). В акомпанементі він застосував розкладені акорди (т. 5, 7) [**Нотний приклад № 317**]. Подібний спосіб викладу властивий обробці ліричної пісні «Ой піду ж я лісом-бором» (том 17, № 54). М. Лисенко побудував фортепіанний вступ за допомогою повторення фрагменту вокальної партії (т. 1, 2), а в акомпанементі (т. 5 – 8) використав розкладені акорди у супроводі басу [**Нотний приклад № 318**].

На відміну від попередніх обробок фортепіанний вступ до пісні «Да коли б мені доля» (том 17, № 84) не дублює вокальної мелодії. Натомість, композитор впродовж цілого вступу та в акомпанементі застосував розкладені акорди (т. 5, 6) [**Нотний приклад № 319**]. У піснях «Не хилися, сосно» (том 17, № 55) (т. 5), «Ой що ж бо то та й за ворон» (том 17, № 34) (т. 5, 6) в акомпанементі присутнє фрагментарне використання розкладених акордів [**Нотні приклади № 320, 321**].

Така організація фактури супроводу, що її застосував М. Лисенко у розглянутих обробках народних пісень, також притаманна побутовій пісні-романсу. Досліджуючи вокальну творчість композиторів ХІХ століття, Т. Булат вказала, на «нескладний навіть, часом спрощений акомпанемент, без підкреслень якихось інтонаційно-ладових чи метро-ритмічних особливостей» [17, с. 70].

Композитор не повторює мелодію у фортепіанному супроводі обробки народної пісні «Жалі мої, жалі» (том 17, № 128) [**Нотний приклад № 322**]. В партії правої руки він застосував елементи арпеджіо (прийом фортепіанної гри), а в гармонічному супроводі – тонічний, субдомінантовий, доміантовий тризвуки, доміантовий септакорд, тризвук шостого ступеня. При широких технічних можливостях фортепіано М. Лисенко використав навмисно спрощену фактуру, імітуючи акомпанемент популярного у цей період побутового міського романсу. У фортепіанній партії лівої руки бас рухається по I, IV, V, VI, II

ступенях. Композитор наслідував прийом гри кобзарів на бунтах. Описуючи інструмент О. Вересая, М. Лисенко, вказав, що кобза мала шість басових струн, які охоплювали Т, S, D, II ступені. Їх композитор використав в обробці народної пісні «Жалі мої, жалі». Щоб заграли VI ступінь ладу, музикант був змушений притиснути струну в певному місці до грифа. Цим змінювалася висота звуку. Цей прийом виконавства обумовлювала обмежена кількість басових струн.

М. Лисенко використав навмисно спрощену фортепіанну фактуру в обробках народних пісень для голосу з фортепіано «Про козака Байду» (II варіант) (том 17, № 61), «Синєє море, а жовтий цвіт» (том 18, № 150). В акомпанементі пісні «Про козака Байду» немає повторення вокальної мелодії **[Нотний приклад № 323]**. Композитор наслідував гру бандуристів на басових струнах: t, d у вступі партії лівої руки. А у партії правої руки він застосував педаль на тоніці (т. 3, 4), розкладені спрощені акорди (т. 7 – 10). Органний пункт (т. 3 – 6), акордовий виклад (т. 7 – 10) М. Лисенко вжив у фортепіанній фактурі супроводу обробки народної пісні «Синєє море, а жовтий цвіт» **[Нотний приклад № 324]**.

На основі аналізу акомпанементу цих обробок народних пісень виявлено – у них природно поєднані елементи бандурної та фортепіанної фактури, що дає можливість їх виконати зручно, без додаткових зусиль.

М. Лисенко творчо переосмислив прийоми організації фактури, які були властиві кобзарям, його сучасникам. Як приклад, розглянемо поєднання різних прийомів гри на бандурі у думі «Про Олексія Поповича» І. Кучеренка **[Нотний приклад № 188, 304]**. Досліджуючи інструментальну партію, виявлено, що у фактурі переважає виклад терціями. Кобзар застосував їх у «заплачці» та переграх. У партії бандури, між вокальними уступами, І. Кучеренко використав акорди: тонічний, домінантовий тризвуки, які є гармонічною опорою та своєрідними кадансами. В імпровізаційній манері виконання вони виконують формотворчу функцію у побудові думи – відокремлюють розділи. В результаті проведеного аналізу, визначено, що такий виклад стає превалюючим знаком.

Подекуди І. Кучеренко ввів у фактуру інструментальної партії арпеджійований акорд, форшлаги, які є допоміжними знаками.

У *другому* способі втілення фортепіанно-бандурних знаків характерне поєднання навмисно спрощеної фортепіанної фактури з поодиноким бандурним знаком-іконою.

Вступ обробки ліричної народної пісні «Сама ж бо я, сама» (том 18, № 82) композитор побудував на основі повторення другого речення вокальної партії. Елементи одинарного дублювання мелодії (т. 5 – 6, 8, 10, 11) та розкладені акорди М. Лисенко використав у фортепіанній фактурі (т. 11). Він виділив кульмінацію арпеджійованими акордами у вступі (т. 2) та в акомпанементі (т. 10) **[Нотний приклад № 325]**.

Найвищу точку музичного розвитку обробки народної пісні «Ой ти, дівчино» (том 18, № 89) композитор підкреслив тризвучним арпеджійованим акордом (т. 7) **[Нотний приклад № 326]**. В обробці народної пісні «Надобраніч усім на ніч» (том 18, № 86) М. Лисенко виділив кульмінацію за допомогою використання одинарного дублювання елементів мелодії та шестизвучного арпеджійованого акорду, що охоплює в діапазоні понад дві октави (т. 7). Наслідуючи спосіб звучання струн на бандурі, а саме: коливання їх певний час і поступове затихання, митець подовжив його звучання ферматою та використав штрих legato у фразуванні **[Нотний приклад № 327]**.

Фортепіанний вступ пісні «На долині дуб» (том 18, № 78) композитор побудував за допомогою повторення другого речення вокальної партії, тому кульмінацію виявлено два рази (т. 3, т. 11). Однак, М. Лисенко підкреслив тільки її арпеджійованим акордом у закінченні музичного твору (т. 11) **[Нотний приклад № 328]**. Натомість, в обробці народної пісні «Ой виорю нивку широкою» (том 18, № 55) митець застосував арпеджійований акорд у кульмінації фортепіанного вступу (т. 3) **[Нотний приклад № 329]**. У цих обробках народних пісень він використав у фразуванні штрих legato, тим самим наслідуючи їх звучання на бандурі.

Одинарне дублювання елементів мелодії композитор застосував у фортепіанній партії обробки народної пісні «Куди вітер віє, туди я хилюся» (варіант I) (том 18, № 18) [**Нотний приклад № 330**]. Арпеджійовані акорди виявлено у вступі (т. 1) та в акомпанементі (т. 4). М. Лисенко позначив штрихи виконання, які імітують прийоми гри на бандурі. Низхідний рух чотирьох шістнадцятих він записав штрихом *legato*, що іманентно відтворює прийом звуковидобування – «ковзання». Наступний арпеджійований акорд композитор виділив восьмою тривалістю та *fz* (т. 1). Щоб його виконати, бандуристу потрібно використати прийом штучного «глушення» за допомогою притискання струн частиною долоні, як це описав Г. Хоткевич [209, с. 56].

Тризвучні арпеджійовані акорди М. Лисенко ввів у партію лівої руки фортепіанного вступу пісні «Ой запив козак, та запив бурлак» (том 18, № 59) (т. 1 – 4, 6) та у партію правої руки фортепіанного супроводу пісні «Ой, три сестриці-жалібниці» (том 18, № 53) (т. 6, 7) [**Нотні приклади № 274, 331**]. У першій обробці ці акорди позначені штрихом *legato*, а в другій – *non legato* та *legato*. Штрих *legato* у фортепіанній партії відтворює природне звучання струн на бандурі.

В обробці «Пісні про Гонту» (том 18, № 151) композитор використав подвійне дублювання елементів мелодії в октаву (т. 5, 6). Одночасно він вжив подвійні та потрійні форшлагги, які є знаком звитяги та козацької слави [**Нотний приклад № 41**]. Елементи подвійного дублювання мелодії в октаву М. Лисенко застосував в обробці історичної пісні «Про Харка та Гнатка» (том 17, № 100). У фортепіанну фактуру композитор впровадив форшлаг через октаву (т. 5), а на кульмінації пісні – шестизвучний арпеджійований акорд, який охоплює понад дві октави (т. 8) [**Нотні приклади № 332, 105**].

У фортепіанних вступках обробок народних пісень «Ой крикнула лебедонька» (том 17, № 30), «Про Калнишевського» (том 17, № 59), «Ой горе тій чайці» (том 17, № 65), «Побратався сокіл з сизеньким орлом» (варіант I) (том 17, № 114) М. Лисенко використав одноголосний виклад мелодії у партії правої руки. Одночасно композитор наповнив фактуру бандурними знаками. Він

застосував подвійний форшлаг у ліричній пісні «Ой крикнула лебедонька» (т. 2), а в драматичній баладі «Ой горе тій чайці» впровадив обігрування головного тону дрібними тривалостями (т. 1) та подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку (т. 3) [Нотні приклади № 85, 333]. В історичній пісні «Про Калнишевського» М. Лисенко використав два знаки-ікони – елемент низхідного глісандо (т. 1) та низхідну тирату (т. 3) [Нотні приклади № 16, 20]. Композитор ввів у фортепіанну фактуру вступу обробки народної пісні «Побратався сокіл з сизеньким орлом» (варіант I) арпеджійований акорд (т. 1) та два види форшлагів (т. 2) [Нотний приклад № 334].

Обробку народної пісні «Бескиде зелений» (том 17, № 131) М. Лисенко написав у формі восьмитактового періоду [Нотний приклад № 335]. Він побудував фортепіанний вступ на основі повторення вокальної партії, яка складається з двох фраз [Таблиця № 12].

У партії правої руки мелодія викладається одноголосно на фоні бурдону (соль¹), а в партії лівої руки композитор використав тонічний органний пункт (т. 1, 2). Кульмінацію фортепіанного вступу (т. 3) М. Лисенко підкреслив подвійним дублюванням в октаву другої фрази вокальної партії. У супроводі виявлено дублювання елемента мелодії на октаву нижче від вокальної партії (т. 7). Щоб підкреслити найвищу експресію композитор використав акцентування кожного звуку (т. 3) та обернення двічі зменшеного септакорду подвійної домінанти: $DDVII^{4/3}$ (т. 4). У фортепіанну фактуру митець ввів бандурні знаки: форшлаг через октаву у вступі (т. 1) та потрійний форшлаг у супроводі (т. 7). На кульмінації пісні (на драматичному вигуку «Гей» у вокальній партії) композитор помістив потрійний форшлаг по звуках тонічного сектакорду (т. 7). Він став знаком виявлення глибокого душевного болю. У заключному кадансі М. Лисенко повторив тоніку після тризвуку. У такий спосіб, в межах октави утворилася чиста квінта (соль – ре¹ – соль¹). Вона стала знаком пустоти та розчарування.

Для того, щоб показати розпач молодої жінки, митець застосував обернення двічі зменшеного септакорду подвійної домінанти ($DDVII^{6/5}$) та

акцентування кожного звуку у вокальній та фортепіанній партіях (т. 7). Досліджуючи «знакове поле загальноєвропейської семантики» у музичній мові композитора, О. Козаренко відмітив, що «за зменшеним септакордом закріпилось значення "акорда жаху"» [93, с. 82]. У навмисно спрощеній фортепіанній фактурі обробки народної пісні «Бескиде зелений» М. Лисенко поєднав знак, що його застосували в гармонічній мові композитори-романтики, з бандурними знаками-іконами.

У фортепіанній партії правої руки обробки народної пісні «Про чечотку» (том 18, № 42) (т. 1 – 7, 9, 11 – 15, 17, 19, 21, 23 – 25, 28 – 30) композитор послуговувався подвійним дублюванням елементів мелодії в терцію [**Нотний приклад № 336**]. Подекуди М. Лисенко ввів низхідну тирату (затакт, т. 18, 20, 40) та арпеджійований акорд (т. 10). За допомогою повторення тоніки з чергуванням IV, V, VI ступенів (т. 1, 2, 11, 12, 16, 22, 25 – 27, 34, 42) у фортепіанній партії лівої руки, композитор відтворив прийом гри, який властивий виконанню на бандурі. В. Кушпет, аналізуючи супровід думи Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича», описав його та назвав такий тип фактури як «одноманітне звучання кварто-квінтової педалі» [117, с. 57].

Елементи фактури з розкладеними акордами М. Лисенко застосував у супроводі обробок народних пісень «Ой чиї ж то воли по горі ходили» (том 17, №75) (т. 5, 7), «Чи ти, милий, пилом припав» (том 17, № 15) (т. 5, 9 – 12). Арпеджійовані акорди композитор вжив у коді пісні «Чи ти, милий, пилом припав» (т. 15 – 17), а у фортепіанному вступі пісні «Ой чиї ж то воли по горі ходили» виявлено два види одинарних форшлагів та низхідну тирату. У супроводі пісні «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» (том 17, № 52) М. Лисенко поєднав фактуру з розкладеними акордами (т. 4, 6, 9, 10, 14, 15) та двома видами подвійного дублювання мелодії (т. 5, 7). Арпеджійований акорд, що охоплює майже три октави, він використав на кульмінації вступу (т. 3) [**Нотні приклади № 337, 338, 201**].

Третій спосіб втілення фортепіанно-бандурних знаків в обробках народних пісень полягає у тому, що у спрощену фортепіанну фактуру М. Лисенко імплікував багато знаків-ікон, які цікаво поєднуються між собою.

Проведемо паралель у поєднанні різних типів фактури у «Пісні про смерть козака» С. Пасюги. Інструментальну партію супроводу кобзар побудував на основі дублювання вокальної мелодії терціями. Він використав прийом «ковзання»: у вступі (т. 8), на словах: «Україні» (т. 19), «прикритий» (т. 29) [Нотний приклад № 214]. У закінченні вступу та куплетів пісні С. Пасюга застосував акорди, які виконують роль гармонічних кадансів.

Поряд з традиційними прийомами організації фактури у вступі виявлено арпеджійований акорд, форшлаги, а в акомпанементі – синкопований пунктир, подвійний форшлаг, тремоландо, репетиції на одній ноті, елементи низхідного глісандо. Це знаки-ікони, що належать до різних груп. Аналізуючи автентичне виконавство С. Пасюги, Ф. Колесса вказував, що його «акомпанемент ... різноманітний і багатий, ... висувається іноді на перше місце» [97, с. 61]. Завдяки впровадженню нових прийомів гри збагачена інструментальна партія «Пісні про смерть козака».

Досліджуючи обробку народної пісні «Плине качур по Дунаю» (том 17, № 127), виявлено ознаки навмисно спрощеної фортепіанної фактури. У партії правої руки М. Лисенко застосував дублювання мелодії в унісон, а у партії лівої руки – органний пункт на субдомінантовому тризвуку (т. 1, 3, 4). Заключний каданс він побудував за допомогою неповного тонічного тризвуку з пропущеною терцією. Цей акорд охоплює понад дві октави: Ре – Ля – ре – ля – ре¹ (т. 6). Неповним тонічним тризвуком, що складається з чотирьох звуків (ре – ля – ре¹ – ля¹), композитор послуговувався у вступі (т. 2). В акомпанементі будова акорду змінена: ре – ля – ре¹ – ре² (т. 5) [Нотний приклад № 255].

У попередньому підрозділі (2. 2) дисертації з'ясовано, що ознакою навмисно спрощеної фортепіанної фактури стали неповні тризвуки з пропущеною терцією, у яких квінти виникають між повторенням тоніки у двох або трьох октавах. Однак, використання композитором такого виду акордової

вертикалі дає підставу трактувати його як знак емоційного вираження болю та розпачу. М. Лисенко запровадив у фортепіанну партію також знаки-ікони – низхідну тирату (т. 2), одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на кварту до основного звуку (т. 5) та елемент низхідного глісандо (т. 5).

Знаки-ікони М. Лисенко ввів у фортепіанний вступ обробки народної пісні «Ой у полі та й у Баришполі» (том 17, № 3). Це арпеджіювані тризвуки, що охоплюють більше октави (т. 1, 2), одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 1), обігрування головного тону дрібними тривалостями (т. 1) **[Нотний приклад № 339]**. Зате, у супроводі композитор застосував елементи фактури з розкладеними акордами (т. 3 – 5).

Вступ та коду обробки народної пісні «Ой у полі криниченька» (том 17, № 9) М. Лисенко побудував на основі повторення останньої фрази вокальної партії. Він використав октавний виклад. В акомпанементі виявлено фортепіанно-бандурні знаки: елементи фактури з розкладеними акордами (т. 8), спрощені каданси з повторенням тоніки у трьох октавах: $Mi_1 - Mi - mi$ (т. 2, 13). Звучання акордів композитор посилив за допомогою фермат. У фортепіанній партії правої руки він поєднав декілька видів подвійного дублювання елементів мелодії: паралельними секстами (т. 4, 10) та терціями (т. 8). Одночасно М. Лисенко наповнив фортепіанну фактуру знаками-іконами: низхідною тиратою (т. 7), подвійними форшлагами двох видів (низхідний у т. 10 і як інтервал терція у т. 8), одинарним поступенно-низхідним форшлагом (т. 9), обігруванням основного тону дрібними тривалостями в одноголосному викладі (т. 7) та терціями (т. 8). **[Нотний приклад № 340]**. Митець переніс їх з прийомів кобзарського виконавства. Ці знаки асоціюються з звуковим образом бандури. Вони використовувалися композитором в обробках ліричних народних пісень. Визначено, що у системі М. Лисенка, вони стали знаками-іконами вираження болю і страждання.

У четвертому способі тембральна інтеграція бандури здійснюється у синтезі різних інструментальних фактур.

На прикладі фортепіанної партії обробки народної пісні «Ой оре Семен, оре» (том 17, № 68) виявлено поєднання трьох типів фактур: бандурної, фортепіанної та органної [Нотний приклад № 341]. На початку вступу композитор застосував органну фактуру: у фортепіанних партіях правої та лівої рук елементи мелодії проводяться в октавному викладі (т. 1, 2). Синтез двох фактур (органної та бандурної) проходить у подальшому музичному розгортанні (т. 3, 4). У фортепіанній партії лівої руки бас дублюється в октаву. В партії правої руки виявлено одноголосний виклад мелодії, який типовий для навмисно спрощеної фортепіанної фактури. У третьому такті, по відношенню до вокальної партії, мелодія подекуди підтримується інтервалами – октавою, секстою, терцією, а в четвертому такті збагачується акордами. Композитор використав спрощені каданси з повторенням домінанти (Соль₁ – Соль – соль) та тоніки у трьох октавах (До – до – до¹). Їх звучання посилюються ферматою (т. 3, 4). М. Лисенко імітував прийом гри на бандурі – «ковзання»: низхідний рух елементу мелодії викладається шістнадцятими тривалостями та позначений штрихом legato (т. 3). Одночасно композитор імплікував у фортепіанну фактуру бандурні знаки-ікони: форшлаг через октаву (т. 1), подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням основного звуку (т. 4). Такий варіант одночасного поєднання пластів фактур визначено як *симбіоз*.

В акомпанементі до вокальної партії композитор застосував акордовий виклад, який властивий для фортепіанного виконавства (т. 5, 6). Впродовж наступних тактів М. Лисенко побудував супровід за допомогою фактури з розкладеними акордами у партії правої руки та акомпануючим басом у партії лівої руки (т. 7 – 9). Такий тип акомпанементу використовувався в побутових піснях-романсах ХІХ століття. У невеликій кодї композитор знову послуговувався акордовим викладом (т. 10). У партії правої руки проходить дублювання мелодії в октаву (ознака органної фактури). М. Лисенко ввів знак-ікону: одинарний поступенно-низхідний форшлаг. Низхідний рух інтервалів у партії лівої руки властивий для фортепіанної фактури. Таким способом проходить симбіоз фактур.

Досліджуючи обробку народної ліричної пісні «Розвивайся ти, дубочку» (том 17, № 49), визначено вищий тип синтезу фортепіанно-бандурних та іманентно бандурних знаків. У вступі та кодї композитор застосував інші варіанти поєднання фактур [**Нотний приклад № 342**].

На початку вступу, у верхньому регістрі фортепіанної партії правої руки, мелодія викладається одноголосно на фоні тонічного тризвуку. В процесі музичного розвитку, на кожній долі такту вона підтримується акордами (т. 1, 2). У третьому такті (на перших двох долях) та у четвертому такті (на другій, третій долі) виявлено зміну фортепіанної фактури. Для підтримки мелодії М. Лисенко використав рух паралельними октавами та дублювання верхнього звуку в терцію. Фрагментарно композитор застосував також і бандурну фактуру: у третьому такті (на третій, четвертій, п'ятій долі) та у четвертому такті (на першій, четвертій, п'ятій долі). Вона проявляє себе через поєднання широких арпеджійованих акордів з дублюванням елементів мелодії в терцію. М. Лисенко використав фактурний контраст. У третьому такті перед арпеджійованим акордом, що охоплює понад три октави, він повторив домінанту через дві октави (мі – мі²). Арпеджійовані акорди, одинарні поступенно-низхідні форшлаги (т. 2, 3, 4) класифіковано як бандурні знаки-ікони.

Аналізуючи фортепіанну партію вступу обробки народної пісні «Розвивайся ти, дубочку», знайдено поєднання двох видів фактур в межах одного такту. Впродовж двох тактів проходить процес проникнення елементів бандурної фактури у фортепіанну (т. 3 і т. 4). Такий вид почергового поєднання різно-інструментальних фактур визначено як *зрощення*.

У фортепіанному супроводі вокальної партії навмисно спрощена фактура простежується у подвоєнні елементів мелодії. По відношенню до вокальної партії композитор застосував два види дублювання: одинарне – на октаву нижче (т. 5) та подвійне – в терцію (т. 7). Штрихом *legato* він позначив елемент фактури з паралельними терціями. Їх низхідний рух наслідує прийом звуковидобування на бандурі – «ковзання» (т. 7).

Інший варіант синтезу фактури М. Лисенко використав у кодї. У фортепіанній партії правої руки бандурна фактура прослідковується у викладї мелодії паралельними терціями та імітації виконавського прийому гри кобзарів – «ковзання» (т. 10). Бас рухається в амбітусі кварта у фортепіанній партії лівої руки. Цим композитор наслідував спосіб гри на кобзі, який полягав у тому, що: « на довгих струнах ... виконавець в міру потреби то знижує, то підвищує звук ... притисканням їх на грифі на тій чи іншій висоті» [122, с. 20]. М. Лисенко застосував фактурний контраст: повторив один звук домінанти у трьох октавах (Мі – мі – мі¹) перед домінантовим секундакордом (т. 10). В одинадцятому такті митець змінив фактуру викладу на підголоскову поліфонію. Мелодія проводиться у партії лівої руки (у верхньому голосі). Ще одна мелодична лінія простежується у партії правої руки (у високому регістрі). Її композитор збагатив бандурними знаками-іконами: арпеджійованим акордом, одинарним поступенно-низхідним форшлагом.

Відтак, досліджуючи фортепіанну партію обробки народної пісні «Розвивайся ти, дубочку» виявлено два способи зрощення фактур. У вступі синтезування фактур проходить безпосередньо в одному такті, а у кодї – почергово прослідковуються ознаки фортепіанної та бандурної фактури в межах свого такту (т. 9 – фортепіанна фактура, т. 10 – бандурна фактура). Такий варіант зрощення фактури (по такту) краще сприймається та відчувається на слух. У кодї композитор використав ще один тип синтезуючої фактури: в межах такту одночасно проходить *симбіоз* двох пластів різних видів фактур (т. 11).

Розглядаючи обробку народної пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10), виокремлено ще один різновид синтезуючої фактури, у якій поєднуються фортепіанно-бандурні та іманентно-бандурні знаки з відтворенням прийомів кобзарського виконавства та характерними особливостями звуковидобування на автентичному інструменті [**Нотний приклад № 343**].

У фортепіанну фактуру вступу М. Лисенко запровадив знаки-ікони: висхідні тирати (т. 1, 3) синкопований пунктир (т. 1), одинарні форшлагги (т. 5,

9), октавний форшлаг (т. 7). Композитор запозичив від кобзарів початковий елемент «заплачки» – інтонацію чистої квати (т. 1). Аналізуючи думи С. Пасюги «Про Марусю Богуславку», «Про удову», І. Кучеренка «Про Олексія Поповича» [Нотні приклади № 344, 345, 188], досліджено, що народні виконавці використовували цей інтервал у вокальній партії. Вигуком «Гей, гей!», побудованому на чистій кватрі, розпочинається рецитація думи «Буря на Чорному морі», яку записав М. Лисенко від О. Сластіона [Нотний приклад № 346]. Чистою квартою та синкопованим пунктиром О. Вересай послуговувався у вокальній партії та у супроводі пісні «Про правду» [Нотний приклад № 347]. На початку вступу обробки народної пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» композитор застосував таке ж поєднання.

Знаки-індекси також прослідковуються у вступі. У фортепіанній партії правої (т. 2) та лівої руки (т. 4, 5) М. Лисенко використав у гармонічному викладі інтервал чисту квінту, що характерний для інструментального супроводу ліри. Рух паралельними квінтами також властивий народному музикуванню. На першій долі восьмого такту композитор підкреслив кульмінацію терцквартакордом ввідного септакорду («акордом жаху»).

У сьомому такті елемент мелодії викладається одноголосно на фоні октавного бурдону. Митець ввів у фортепіанну фактуру октавний форшлаг з затриманням верхнього звуку на цілий такт, що наслідуює звучання струни на бандурі. В нижньому голосі використано імітацію елемента бандурної перегри з думи «Буря на чорному морі» після слів: «кости пошмугляло» [Нотний приклад № 348]. Цю думу композитор записав у 1903 році в Миргороді від О. Сластіона і позначив сегменти «пригриву» (термін М. Лисенка) [199, с. 135] штрихом *legato* і *non legato*. Очевидно, він намагався відтворити характерну особливість звуковидобування на бандурі. Штрих *non legato* вказував на те, що інструмент не має демпфера як фортепіано. При грі на бандурі струна коливається певний час і кожний наступний звук накладається на попередній. Штрих *legato* наслідуює прийом гри кобзарів «ковзання». Проте, у фортепіанній партії обробки народної пісні цей елемент перегри композитор позначив штрихом *staccato* (т. 14, 17).

Хоча М. Лисенко вжив інтонаційний зворот, яким користувалися кобзарі, однак він трансформувався у фортепіанно-бандурний знак, оскільки цей спосіб виконання не характерний для бандури.

В обробці народної пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» композитор використав дві невеликі перегри в одноголосному викладі. Можна провести паралель з думами О. Вересая. Досліджуючи їх, В. Кушпет вказував, що «переграм ... притаманний одноголосний виклад» [117, с. 64]. На фоні чистої квінти, що розташована між I та V ступенями, М. Лисенко записав у партії правої руки першу перегра (т. 14). У неповному тризвуку композитор повторив домінанту через інтервал квінтдециму. Його крайні звуки охоплюють понад три октави: Ля – мі². Митець продовжив звучання акорду за допомогою фермати. У фортепіанній партії він створив імітацію одночасного звучання струн на бандурі до природнього їх стишення. Першу перегра М. Лисенко завершив тонікою, яку повторив у чотирьох октавах (Ля₁ – Ля – ля – ля¹). Композитор застосував фермату. У попередньому підрозділі дисертації (2. 2) визначено, що такий вид завершення музичної побудови належить до фортепіанно-бандурних знаків.

Другу перегра М. Лисенко записав у партії лівої руки (т. 17). У цьому регістрі неможливо було її виконати на кобзі. Обидві перегри композитор позначив штрихом *staccato*, який використовується у фортепіанному виконавстві, але не властивий бандурі. На прикладі двох перегр спостерігаємо приклад синтезуючої фактури. Митець створює алузію кобзарського виконавства. У цьому полягає новаторство М. Лисенка.

З початком другої фрази співпадає кульмінація пісні. Щоб її підкреслити, композитор застосував тонічний тризвук паралельної мажорної тональності (т. 15). У фортепіанну фактуру М. Лисенко ввів арпеджійований акорд. Бандурний знак-ікона поєднався з октавним подвоєнням тоніки у фортепіанній партії лівої руки, що розширило діапазон звучання акорду до чотирьох октав (До – до²). У наступних тактах композитор послуговувався акордовим викладом, який властивий фортепіанному виконавству (т. 16, 18 – 21).

Отже, в процесі аналізу фортепіанних партій обробок народних пісень «Ой оре Семен, оре», «Розвивайся ти, дубочку», «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» виявлено варіанти синтезуючої фактури, що вказує на пошуки композитора у створенні нового сонористичного забарвлення, тембрального збагачення фортепіанної фактури.

ВИСНОВКИ ДО II РОЗДІЛУ

Композитор сприймав бандуру як важливу складову української культури. Він відчував характерне звучання народного інструменту та різними способами відтворював технічні прийоми бандурної гри у фортепіанній фактурі. Завдяки чому у його творах присутній яскравий елемент національної звукової сфери. І. Дзюба підкреслив, що для композитора фольклор – це «безмежне поле творчої діяльності, де шукачеві відкривається нові й нові обрії» [36, с. 8]. Відтворення звукробразу бандури стало основою своєрідного національного стилю композитора. Досліджуючи фортепіанну фактуру обробок народних пісень для голосу з фортепіано, виявлено, що вони стали експериментальною площиною творчості М. Лисенка, зокрема, у втіленні бандурного компонента, включаючи засоби народного виконавства.

В результаті дослідження окреслено новий тип музичних знаків – *бандурні*, які запозичені М. Лисенком з автентичного мистецтва кобзарів, адаптовані та іманентно відображені у фортепіанній фактурі. У такому способі втілення вони виконують функцію *знаків-ікон*, органічно проникаючи у фортепіанну фактуру, у якій легко прослуховуються, сприймаються на слух та впізнаються. З'ясовано, що саме в обробках народних пісень бандурні знаки скристалізувалися та виокремилися у своєрідну систему.

Композитор використав знаки-ікони у різних пісенних жанрах: про жіночу долю, про горе та кохання, про любов та зраду, побутових, родинних, чумацьких, козацьких, бурлацьких, історичних, жартівливих, вуличних, парубочих. М. Лисенко, вживлюючи у фортепіанну фактуру прийоми

кобзарського мистецтва, надав їм нового образного значення. Потрійні поступенно-висхідні форшлагги підкреслюють звитягу козака-воїна, синкопований пунктир виступає знаком-імпульсом тривоги. Потрійні поступенно-низхідні форшлагги у фортепіанній партії обробок ліричних пісень «Ой перепеличка» (том 17, № 90), «Та й за тучами громовими» (том 17, № 76) стали знаком страждання. Їх визначено низхідними тиратами. Елементи низхідного глісандо, обігрування основного тону дрібними тривалостями, арпеджійовані акорди мають спільну семантику. З'ясовано, що у фортепіанній партії обробок народних пісень мелізми отримали знакову функцію. Одинарні (*поступенно-низхідний та висхідний зі стрибком на дециму вгору до основного звуку*) та подвійні форшлагги (*поступенно-висхідний з повторенням початкового звуку, поступенно-низхідний та інтервал терція або октава в гармонічному викладі перед основними звуками*) підкреслюють біль.

Особливості втілення композитором прийомів кобзарського виконавства найяскравіше прослідковуються у фортепіанній фактурі обробки народної пісні-плачі про жіночу долю «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» (том 17, № 10). Для посилення емоційного напруження М. Лисенко використав декілька різних бандурних знаків-ікон. Аналогічне застосування прийомів кобзарського виконавства виявлено у думі С. Пасюги «Про удову». Поєднання низхідних тират з синкопованим пунктиром, подвійними форшлагами, обігруванням головного тону дрібними тривалостями найбільше виражає біль та розчарування вдови.

Проте, залежно від контексту той самий бандурний знак може позначати інші емоції, тому його значення може змінюватись. У фортепіанній партії обробок народних пісень «Ой хмариться, дощ буде» (том 18, № 58), «Під горою деркач дере» (том 18, № 36) композитор застосував *одинарні поступенно-висхідні та одинарні висхідні форшлагги на кварту, квінту, сексту, октаву до основного звуку*.

Форшлагги, арпеджійовані акорди в обробках жартівливих пісень передають веселий настрій та виражають радість. Прикладом такого трактування

цих знаків є фортепіанна партія жартівливої обробки народної пісні «Дощик» (том 17, № 22). Тип фактури, який властивий танцювальній музиці (на сильну частку долі у партії лівої руки припадає бас, а на слабку – акорд у партії правої руки), мелодико-ритмічні формули, що їх застосовували О. Вересай та Г. Гончаренко, знайшли своє відображення у фортепіанній фактурі жартівливих обробок народних пісень «Ой джигуне, джигуне» (том 17, № 24) «Ой ходила дівчина бережком» (том 17, № 42).

Виокремивши типові елементи бандурної фактури, які були поширені у виконавському середовищі кобзарів, М. Лисенко за допомогою різних способів впровадив їх у фортепіанну партію. Композитор усвідомлено створив алюзію супроводу, який був типовий для бандуристів та кобзарів кінця XIX початку XX століття. Такий принцип організації музичної тканини визначено як *навмисно спрощена фортепіанна фактура*. Досліджуючи обробки народних пісень М. Лисенка, виявлено новий вид музичних знаків – *фортепіанно-бандурний*.

У фортепіанній партії правої руки обробок народних пісень композитор застосував дублювання мелодії або її елементів. В акомпанементі, по відношенню до вокальної партії, визначено, що М. Лисенко створив чотири види дублювання та варіанти їх поєднання. Алюзію заповненої просторової фактури композитор здійснив за допомогою різних варіантів дублювання та використання бурдонів, квінтових педалей та органних пунктів. Творчо переосмислюючи способи гри кобзарів, він по-новому трактував у фортепіанній партії особливості тембру бандури.

Дублюванням елементу мелодії у три або чотири октави М. Лисенко досягнув ефекту ансамблевого звучання бандури. У фортепіанних партіях обробки історичних народних пісень «Про Михайла» (том 17, № 101) та «Ой у Києві та на городищі» (том 17, № 106) композитор потрактував органні пункти як нову сонорну фарбу звукової матерії, що походить з імітації прийомів гри на народних інструментах. Щоб створити збагачене обертонами оркестрове звучання М. Лисенко застосував у фортепіанній фактурі обробки народної пісні

«Ох у неділеньку рано-пораненьку» (том 18, № 54) органний пункт на тоніці та на домінанті, що також пов'язується з семантикою ліри.

У фортепіанній партії обробки народної пісні «Вчора була суботонька» (том 18, № 104) за допомогою дублювання елементу мелодії на фоні бурдону композитор наслідував спосіб народного музикування. У фортепіанній партії обробок народних пісень він позначив штрихом *legato* елемент мелодії у низхідному русі для того, щоб відтворити основний прийом звуковидобування кобзарів – «ковзання» зі струни на струну.

Аналізуючи інструментальну партію думи І. Кучеренка «Про Олексія Поповича, визначено, що зміна фактури відокремлює уступи. М. Лисенко створив свої варіанти *спрощених* кадансів. У цьому виявляються пошуки композитора у створенні нових сонористичних барв. Відтворюють іманентність кобзарського виконавства неповні тризвуки з пропущеною терцією або квінтою. Тонічний тризвук без терції, крайні звуки якого охоплюють октаву, виявлено у заключних кадансах обробок народних пісень «Ой у лузі- лузі» (том №17, № 86), «Ой у полі криниченька одна» (том 17, № 87), «А що із-за гори вилітав сокіл» (том 18, № 45). В обробках народних пісень «Ой хмелю ж мій, хмелю» (том 17, № 70), «Ой на горі огонь горить» (том 17, № 98) композитор розмістив квінту внизу неповного тризвуку з пропущеною терцією та повторенням тоніки у трьох октавах. М. Лисенко застосував в обробці історичної народної пісні «Про Нечая» варіант I (том 17, № 98) неповний тонічний тризвук з повторенням прими у трьох октавах, у якому квінта розташована посередині акорду: Фа – фа – до¹ – фа¹.

У серединному кадансі обробки народної пісні «Світи, світи, місяченьку» (том 18, № 76) композитор використав домінантовий тризвук з пропущеною терцією. Дві квінти розміщуються між повторенням домінанти у трьох октавах (ре – ля – ре¹ – ля¹ – ре²). У заключному кадансі обробок народних пісень «Плине качур по Дунаю» (том № 17, № 127), «Ох у неділеньку рано-пораненьку» (том 18, № 54) М. Лисенко послуговувався тонічним тризвуком з пропущеною терцією, у яких дві квінти утворилися між повторенням тоніки у трьох октавах.

В оформленні кадансів М. Лисенко застосовував дублювання тоніки або домінанти у декількох октавах. У такому акорді відстань між крайніми звуками охоплює три або чотири октави. В обробці народної пісні «Ой у полі билиночка колихається» (том 17, № 72), виявлено повторення звуку у чотирьох октавах. Повнозвучні акорди М. Лисенко поєднав з «пустим» звучанням октав. Цей спосіб композитор запозичив від народного музикування. У танці «Циганочка», що його записав М. Лисенко від О. Вересая, серединні кадансах підкреслюються октавою, побудованою на тоніці. Кобзар відділив фрази цим інтервалом, а у заключному кадансі він повторив тоніку у трьох октавах.

В обробках народних пісень «Ой запив козак, та запив бурлак» (том 18, № 59), «Копав же я та криниченьку» варіант I (том 18, № 25), «Да болять ручки-ніжки» (том 17, № 88) при розв'язанні тризвуку сьомого ступеня у натуральному мінорі М. Лисенко використав октаву, побудовану на тоніці. У заключному кадансі обробок народних пісень «Ішов козак дорогою» (том 18, № 15), «Ой ти, дівчино» (том 18, № 89) композитор застосував дублювання тоніки у трьох октавах. Таким способом М. Лисенко сформував розв'язання домінантового тризвуку. Композитор послуговувався октавою, побудованою на тоніці, в обробках народних пісень «Ой з-за гори, з-за крутої (том 17, № 113), «Ой на горі огонь горить» (том 17, № 104). Повторення тоніки у трьох октавах М. Лисенко використав в обробках народних пісень «Ох і я з горя та з печалі» (том 17, № 110), «Ой червона калина» (том 18, № 93). Цим співзвуччям він замінив тонічний тризвук.

Отож, ідентифікація нового виду музичних знаків (*фортепіанно-бандурних*) надала підстави вважати навмисно спрощену фортепіанну фактуру як знак-індекс акомпанементу, який був типовий для кобзарів-бандуристів кінця XIX початку XX століття. Статусу знаків-індексів в обробках народних пісень М. Лисенка набули види акомпанементів, варіанти дублювання елементів мелодії, видозмінені каданси, відтворення іманентних штрихів виконання.

У семантичному аналізі фортепіанної партії обробок народних пісень М. Лисенка застосовано термін *тембральна інтеграція*. Впровадження

композитором у навмисно спрощену фортепіанну фактуру бандурних знаків-ікон обумовило тембральне збагачення та розширення технічно-виконавських прийомів гри на фортепіано.

Отже, визначено чотири способи виявлення тембральної інтеграції бандури у фортепіанній партії, що вказує на оригінальність музичної мови композитора:

- 1) прийоми бандурної гри поєднуються з елементами спрощеного супроводу, типового для побутового романсу XIX століття;
- 2) у навмисно спрощену фортепіанну фактуру М. Лисенко ввів поодинокий бандурний знак-ікону;
- 3) навмисно спрощену фортепіанну фактуру композитор наповнює значною кількістю бандурних знаків-ікон;
- 4) одночасно поєднуються в одному творі різні звукообрази, виражені як тембральне забарвлення фортепіано, бандури та органу. Виявлено три варіанти синтезуючої фактури.

РОЗДІЛ III. ФУНКЦІОНУВАННЯ БАНДУРНИХ ЗНАКІВ У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ЛИСЕНКА З ЦИКЛУ «МУЗИКА ДО "КОБЗАРЯ" Т. ШЕВЧЕНКА»

3.1. Відтворення особливостей кобзарського виконавства у солоспівах М. Лисенка

С. Людкевич вважав М. Лисенка «за найкращого музичного інтерпретатора Шевченкової поезії» [138, с. 355]. Його цикл «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» охоплює різні за жанром та формою твори, серед них 56 солоспівів. М. Лисенко звернувся до творчості Т. Шевченка ще у роки навчання у Лейпцігській консерваторії. Поезія була співзвучна його серцю та знайшла своє переосмислення у музиці видатного композитора. Досліджуючи дві визначні постаті в українській культурі, Л. Корній наголошує, що поезія Т. Шевченка вплинула на «ідейну спрямованість, тематично-образний зміст творчості Лисенка» та звертає увагу на «нову якість національної музичної мови» [108, с. 22], а музикознавець О. Козаренко визначає, що вона «була породжена новою якістю Шевченкової поетичної мови» [93, с. 69].

Кобзарське мистецтво стало найважливішим підґрунтям поетичного універсуму Т. Шевченка. Р. Харчук зазначив, що «до літератури він прийшов як український національний поет кобзар» [208, с. 102]. Героїчні картини козаччини, думи та пісні пробуджували його уяву, закликали до волі, свободи, стали основою значного кола тематики його творчості. М. Білинська підкреслює, що «мандруючи по Україні, поет ніколи не пропускав нагоди послухати ці твори у виконанні кобзарів» [10, с. 10]. Вслухаючись у переспіви сивої давнини, Т. Шевченко ідентифікував себе зі співцями свого народу, які збуджували людську пам'ять. Образ кобзаря знайшов своє відображення у поемах «Гайдамаки», «Тарасова ніч», «Невольник», «Перебендя», «Великий льох», «Катерина». Т. Шевченко використовував слова «дума», «думка», чим

підкреслював зв'язок з національним мистецтвом, бо «в репертуарі кобзарів думи ... посідали центральне місце» [208, с. 102]. Першу збірку віршів поет назвав «Кобзар», тим самим вказуючи на своє уособлення з народними співцями та проводирями українського народу у боротьбі за волю.

Не випадково звернувся Т. Шевченко і М. Лисенко до теми кобзарства, бо як зазначає О. Козаренко: «Шевченка і Лисенка зближує розуміння... кінцевої необхідності витворення нових мистецьких знакових систем для подальшого розвитку культури народу» [93, с. 67]. Вокальні твори з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» стали новою сторінкою у створенні національної музичної мови митця. Тому, справедливо вважав С. Людкевич, що «Музика до "Кобзаря" М. Лисенка «становить найоригінальнішу, а той найвартнішу частину його творчості» [132, с. 255].

У даному підрозділі дисертаційного дослідження розглядаємо солоспіву, у яких відтворено особливості бандурного виконавства. Особливої уваги заслуговує один із шедеврів екзистенційної патріотичної лірики «Мені однаково» з циклу в «Казематі».

Романс складається зі вступу, трьох частин, двох перегр та коди. Перед кожним розділом М. Лисенко використовує фермати. При аналізі «Думи про Хведора безродного», записаної композитором від О. Вересая, виявлено, що їх застосовував кобзар для відокремлення уступів або виділення важливих за змістом слів [**Нотний приклад № 349**]. М. Лисенко вказав, що характерною ознакою кобзарського виконавства є «переривання ферматою кожної музичної побудови» [122, с. 27]. У думі О. Вересая вона стала засобом формотворення. На нашу думку, фермати виступають знаком-індексом, оскільки опосередковано вказують на манеру виконання. Композитор подібно трактував їх у солоспіві «Мені однаково». М. Лисенко використав фермату у третьому розділі після слів: «чи буде той син молитися, чи ні...» (т. 52), перед і після вигуку «Ох» (т. 60) [**Нотні приклади № 350, 358**].

На початку першого розділу М. Лисенко застосував у вокальній партії на словах: «мені однаково» хід на зменшену квінту, а у гармонічному супроводі –

септакорд другого ступеня, що відразу виявляє роздвоєння в почуттях героя (т. 5) **[Нотний приклад № 351]**. Таке поєднання вказує на суперечності між словами та емоційним станом в'язня, що підкреслюється музичним супроводом.

Вперше низхідну тирату композитор використав у вокальній партії на слові «однаковісінько». Це – знак-ікона страждання, болю (т. 13). В процесі музичного розгортання М. Лисенко послуговувався пунктирним ритмом. При аналізі епіко-драматичних романсів «Гетьмани, гетьмани», «Ой Дніпре, мій Дніпре», «Гомоніла Україна», «Молітесь, братія, молітесь!» з поеми «Гайдамаки», визначено його як знак-ікону боротьби за перемогу (див. підрозділ 3. 3). Пунктирний ритм на слові «своїми» у солоспіві «Мені однаково» став підтекстом у виявленні прихованих почуттів героя (т. 18) **[Нотні приклади № 352, 353]**.

М. Лисенко завершив першу перегру романсу септакордом сьомого ступеня (т. 34). У солоспіві трактуємо його як знак-індекс. Одночасно композитор застосував у фортепіанній партії мордент (т. 32) та *одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на терцію до основного звуку* (т. 31). Даний термін введений нами в ході дисертаційного дослідження **[Нотний приклад № 354]**. Згідно проведеного аналізу вокальної партії у думах С. Пасюги «Про Марусю Богуславку», «Про сестру і брата» виявлено морденти та форшлагги такого виду. Кобзар застосував їх на слові «Гей», «прибудь, прилинь до мене, одвідай», тому їх визначено як знаки-ікони глибокого душевного болю **[Нотні приклади № 344, 355]**. У перегрі романсу композитор поєднав два знаки-ікони та знак-індекс, щоб підкреслити протиріччя у сказаних словах. Фортепіанна партія посилює цю двоїстість.

Подвійне дублювання елемента мелодії за допомогою терцій знайдено у супроводі другого розділу на словах: «за Україну його замучили» (т. 40). Цей знак-індекс спрощеної фактури кобзарів є ознакою невидимої його присутності. У вокальну партію композитор впровадив одинарний поступенно-низхідний форшлаг на словах: «замучили» (т. 41). Цей знак-ікона виконує допоміжну роль у передачі змісту та характеру твору.

Імітація бандури проявляється найбільш яскраво у другій перегрі після слів: «за Україну його замучили колись» (т. 42 – 45). М. Лисенко використав чотири низхідні тирати. Початкову тирату він записав з динамічним відтінком *ƒz* на другій долі такту, а інші – на перших долях. Проте, всі вони розміщені на слабкій частині такту. Кожна наступна тирата виконується з поступовим зменшенням сили звучання. Перші дві тирати проводяться на фоні квінтсекстакорду зменшеного ввідного септакорду. Гармонічною основою наступних тират стають домінантові тризвуки. На нашу думку, велику кількість тират у фортепіанній партії можна пояснити намаганням композитора виявити глибину болю героя.

М. Лисенко посилив трагедійність ситуації за допомогою іншого виду мелізму, який, за визначенням Г. Хоткевича, не охоплює секундовий рух, «верхнього або нижнього допоміжного ступеня звукоряду» [209, с. 63]. У солоспіві він вміщує ходи на кварту і квінту (т. 47). Детальне вивчення дум С. Пасюги, П. Древиченка, П. Гончаренка, І. Кучеренка у транскрибуванні Ф. Колесси, дає змогу вважати, що такий вид прикраси не застосовувався у творчості кобзарів. Впровадження композитором цього форшлягу трактуємо як варіант перебору струн на бандурі та як музично-риторичну фігуру розп'ятого Христа, що використовувалася в епоху бароко. Застосовуючи класифікацію Ч. Пірса, визначаємо такий вид знаку як символ.

У фортепіанній фактурі невеликої перегри М. Лисенко поєднав бандурний знак-ікону (низхідну тирату), знаки-індекси (ввідний септакорд, фермату) та знак-символ (форшлаг), щоб підкреслити болючі драматичні переживання в'язня за долю Вітчизни [**Нотний приклад № 356**].

Тему страждання за Україну композитор активно розвинув у третьому розділі, який починається словами: «Мені однаково» (т. 48). Порівнюючи цей фрагмент з початком солоспіву, виявлено зміни у вокальній партії. На слові: «однаково» М. Лисенко вжив хід на сексту та пунктирний ритм (т. 49) [**Нотний приклад № 357**]. У підході до кульмінації композитор застосував пунктирний ритм на словах: «люде» (т. 57), «лукаві» (т. 58), «окраденую» (т. 60), «однаково

мені» (т. 63). Передує емоційному напруженню поєднання у фортепіанній партії лівої руки двох знаків-ікон – форшлагу через октаву та пунктирного ритму на словах: «лукавії» (т. 58).

Почуття болю за свою «окрадену» батьківщину посилюється у кульмінації романсу драматичним вибухом на словах «і в огні її, окраденую, збудять...» (т. 59). М. Лисенко використав стрибок мелодії на зменшену квінту вгору та заповнив його низхідним рухом по звукам домінантсептакорду. Цей хід дублюється в унісон у фортепіанній партії лівої руки. В партії правої руки елемент мелодії проводиться в октаву (т. 59). На словах «в огні її» кожен звук акцентується. М. Лисенко використав низхідну тирату у вокальній партії. Вона одночасно повторюється в акомпанементі з дублюванням на октаву вгору (про види дублювання як знаки-індекси див. підрозділ 2. 2) **[Нотний приклад № 358]**.

Здійснений порівняльний аналіз дум С. Пасюги «Про удову», «Про сестру і брата» встановив, що кобзар не застосовував дублювання тирати в інструментальних партіях. Однак, у романсі М. Лисенко трансформував прийом кобзарського виконавства та використав у партії правої руки дублювання низхідної тирати, яка виступає одночасно як знак-ікона та знак-індекс. Композитор поєднав у заключному плачі-зітханні «Ох, не однаково мені» три знаки-ікони: пунктирний ритм, одинарний поступенно- низхідний форшлаг та форшлаг через октаву (т. 62, 63). М. Лисенко використав у фортепіанній коді три низхідні тирати-ридання, що розміщуються на слабкій частці третьої долі такту (т. 64 – 66), ввідний зменшений септакорд (т. 66) та одинарний висхідний форшлаг на чисту квінту (т. 68) **[Нотні приклади № 359, 22, 360]**.

Драматичний монолог «Ще як були ми козаками» з поезії «Полякам» містить вступ, три розділи з наскрізним розвитком музичного матеріалу, дві перегри та коду. У фортепіанному вступі композитор впровадив бандурні знаки-ікони, які не належать до однієї семантичної групи (т. 5). Поєднання в одному такті арпеджійованих акордів, секстолі та пунктирного ритму створює більшу експресію **[Нотний приклад № 361]**.

Згідно з проведеним аналізом думи «Про сестру і брата» С. Пасюги, виявлено, що у супроводі кобзар одночасно вжив секстолі з синкопованим пунктиром на словах: «на чужині», «хуртовині» [Нотний приклад № 362]. Для того, щоб підкреслити важливі за змістом слова «і то не дробна пташка в саду», він поєднав у акомпанементі низхідне глісандо та синкопований пунктир. Ці знаки-ікони належать до різних семантичних груп [Нотний приклад № 76]. У попередньому розділі дисертації (див підрозділ 2. 1) визначено семантику низхідного глісандо та синкопованого пунктиру.

В акомпанементі першого розділу солоспіву виявлено лише знаки-індекси. М. Лисенко застосував фрагмент фактури з розкладеними акордами (т. 7) та два види дублювання елементів мелодії. Спрощена фактура вказує на імітацію супроводу кобзарів. При одинарному дублюванні у фортепіанній партії правої руки мелодія повторюється без змін (т. 10, 18 – 20). Композитор епізодично використовував подвійне дублювання. У партії лівої руки елемент мелодії проводиться в унісон, а в партії правої руки він дублюється на октаву вгору (т. 6). В іншому варіанті М. Лисенко епізодично послуговувався дублюванням останніх долей такту за допомогою проведення мелодії октавами у партії правої руки (т. 12 – 15) [Нотні приклади № 361, 363].

На першій кульмінації, яка припадає на слово «кохалися» (т. 17), композитор ввів у фортепіанну партію правої руки подвійне дублювання мелодії. Визначено таке інтервальне співвідношення між вокальною партією та акомпанементом: квінтдецима та октава. М. Лисенко запозичив такий прийом від кобзарів, зокрема, виявлено його у Г. Гончаренка (див. підрозділ 2.2.). При подвійному дублюванні у партії правої руки композитор вжив пунктирний ритм. Відповідно, одночасно поєднуються два знаки – ікона та індекс. На другій кульмінації першого розділу, яка припадає на слова: «синами вольними», М. Лисенко використав знаки-ікони лише у вокальній партії – елемент низхідного глісандо і пунктирний ритм (т. 23) [Нотний приклад № 364].

Отже, у цьому розділі романсу знайдено два варіанти виділення композитором моментів найвищого емоційного напруження. У першій

кульмінації митець поєднав два види знаків у фортепіанній фактурі (т. 17). Другу кульмінацію він підкреслив за допомогою використання у вокальній партії двох знаків-ікон з різних семантичних груп (т. 23).

Перша перегра завершує музичний розвиток цього розділу. Композитор повторив у фортепіанній партії правої руки елемент низхідного глісандо та пунктирний ритм у незмінному вигляді (т. 26). У другому розділі присутні знаки-ікони тільки у вокальній партії. На словах: «росли сини» М. Лисенко використав пунктирний ритм (т. 28), а на слові «розп'яли» — одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 42). В акомпанементі виявлено знаки-індекси: одинарне (на слові «аж поки» т. 31) та подвійне дублювання елементів мелодії в терцію (на слові «крові» т. 39). Кульмінацію другого розділу, яка припадає на слова: «а сирот іменем Христовим замордували» композитор підкреслив за допомогою подвійного дублювання в октаву (т. 40, 41) [**Нотні приклади № 365, 366**].

Композитор збагатив фактуру другої фортепіанної перегри солоспіву двома знаками-іконами, які належать до інших семантичних груп. Він запровадив низхідну тирату (т. 44) у фортепіанну партію правої руки і у вокальну партію третього розділу на слові «стоптана» (т. 48). М. Лисенко використав остинатне повторення пунктирного ритму на тоніці впродовж трьох тактів у партії лівої руки (т. 43 – 45). Зміна композитором типу фортепіанної фактури орієнтує слухача на психологічний підтекст слів «замордували, розп'яли...» (ними закінчився перший розділ) [**Нотний приклад № 367**].

Вважаємо, що поєднання двох різних ритмічних пластів впродовж трьох тактів перегри виступає ознакою двох часових проміжків. Теперішній момент, що асоціюється в Т. Шевченка із страшною картиною сліз, крові, страждань українського народу, композитор передав за допомогою акордового викладу з бандурним знаком – низхідною тиратою, яка допомагає виявити безвихідь ситуації. Остинатне повторення пунктирного ритму на тоніці – це інший фактурний пласт. Він нагадує про славне минуле предків-козаків, що не може безслідно канути в забуття, хоча і жевріє слабким спомином.

Аналіз супроводу думи І. Кучеренка «Про смерть козака-бандурника» виявив остинатне повторення пунктирного ритму на домінанті після слова «порубаний». Зміна фактури викладу нагнітає тривогу та підкреслює бойову славу козака **[Нотний приклад № 368]**. Ймовірно, композитор запозичив цей прийом у І. Кучеренка, однак, у солоспіві визначено інше його трактування. Для того, щоб передати трагічну долю славної колись козаччини, М. Лисенко одночасно поєднав низхідну тирату, яка виступає знаком плачу, страждання та остинатне повторення пунктирного ритму, який служить вираженням ідеї поступу, перемоги.

Знаки-ікони – низхідну тирату (т. 48), пунктирний ритм – композитор використав у вокальній партії третього розділу (т. 52). Виявлено знаки-індекси у фортепіанній фактурі на словах: «Поникли голови козачі, неначе стоптана» (т. 46 – 48). М. Лисенко застосував октавний органний пункт на тоніці (т. 46), елемент подвійного дублювання мелодії в октаву у партіях правої та лівої рук (т. 47, 48) **[Нотний приклад № 369]**. Навмисно спрощену фортепіанну фактуру композитор поєднав з низхідною тиратою, яку помістив у вокальну партію на слові «стоптана» (т. 48). М. Лисенко одночасно застосував пунктирний ритм у вокальній та фортепіанній партіях при підході до кульмінації на словах: «кат», «ксьонз» (т. 54, 55) **[Нотний приклад № 370]**. На нашу думку, таке використання знаку-ікони спрямоване на загострення конфлікту, оскільки звертає увагу на вектор боротьби. Саму кульмінацію композитор підкреслив акордовим викладом фактури без бандурних знаків.

В кодї відбувається поєднання двох часових вимірів, що вказує на алюзії славного козацького минулого та періоду, в якому жив і творив Т. Шевченко (т. 59 – 61). Подібно, як і в другій переґрі (див. вище т. 43 – 45), М. Лисенко застосував нашарування двох ритмічних пластів **[Нотні приклади № 371, 367]**. Композитор розділив їх та надав другому часовому проміжку панівну роль. За допомогою акцентування кожної долі такту М. Лисенко відзначив щось зловісне, вороже, що неможливо уникнути. Кода твору не містить низхідної тирати. Інший пласт – славне минуле – за допомогою контрасту з акцентованими акордами в

партії правої руки, виходить на другий план. Як давно забута згадка предків розчинилася під впливом часу.

У вступі та кодї солоспіву «Над Дніпровою сагою» М. Лисенко послуговувався прийомами кобзарської гри, яким надав звукозображальну функцію. Короткі арпеджію, трелі, арпеджійовані акорди імітують хвилі Дніпра. Із-за технічної недосконалості інструмента не можливо було виконати пасаж, що охоплює понад дві октави та викладений тридцять другими тривалостями (т. 7) **[Нотний приклад № 372]**. Їх визначено як знаки-індекси, оскільки вони наслідують гру на бандурі.

М. Лисенко використав знаки-ікони у вокальній партії пісні-баладі «Ой крикнули сірі гуси» (жанрове визначення Т. Булат) [17, с. 172]. В даному випадку вони посилюють почуття гіркоти та зневаги. Композитор запровадив велику кількість одинарних поступенно-низхідних форшлагів (т. 3, 4, 6 – 8, 15, 27, 28, 31, 37), підкреслюючи глибину нещасливої долі та важкого життя удови. Синкопований пунктир та низхідна тирата на словах: «не марно пішла» (т. 17) виявляють безталанність вдови. М. Лисенко за допомогою групування у вокальній партії виділив низхідні тирати на словах: «до школи» (т. 25), «його» (т. 27), «сідельце» (т. 31), «вишивала» (т. 33), «дорогий» (т. 37), «вздовж» (т. 42), щоб показати важкі роки навчання та виховання сина. Спровадивши його до війська, вдова пішла у монастир. Важливе для неї рішення композитор підкреслив пунктирним ритмом, знаком-іконою, що виражає цілеспрямованість її вчинку (т. 46) **[Нотні приклади № 373 – 375]**.

Знаки-ікони виявлено у фортепіанному супроводі. Арпеджійовані акорди, які охоплюють понад три октави (т. 7, 8) виявляють глибокий біль. Цим бандурним знаком, динамічним відтінком *f* та акцентом у вокальній партії композитор підкреслив велику руйнівну роль поговору та поганої слави для вдови. Одинарні висхідні форшлагги (т. 12, 13) виражають веселість, безтурботність, а одинарні поступенно-низхідні форшлагги (т. 15) – передчуття осуду. В акомпанементі на словах: «не минула слава тая» композитор використав тремоландо (т. 16). У вокальній партії цей фрагмент він позначив ремаркою *a*

piena voce з динамічним відтінком *f* та акцентом. Це поєднання показує, що оточена вселюдським осудом і ганьбою вдова приймає долю нещасливої жінки, яка народила дитину не у шлюбі [Нотні приклади № 373, 375].

М. Лисенко застосував декілька знаків-індексів. Фермати композитор розмістив в кінці розділів (т. 10, 22), коди (т. 51), всередині такту (т. 41), між фразами (т. 44). В акомпанементі М. Лисенко використав два види дублювання. У фортепіанній партії правої руки мелодія повторюються в унісон (т. 23 – 25, 31, 35). При подвійному дублюванні у партії правої руки мелодія проводиться в унісон, а у партії лівої руки – на октаву вище (т. 3, 12, 15, 32, 42) [Нотні приклади № 373, 374].

Солоспів «Ой крикнули сірі гуси» складається зі вступу (два такти), трьох частин, коротких перегр та коди. Перший і другий розділи написані у формі періоду, які охоплюють вісім тактів. Їх основна тональність – ре мінор [Таблиця № 13]. Принцип варіантного розвитку тематичного матеріалу, який властивий фольклору, яскравіше виявляється у третьому розділі. Він складається з чотирьох періодів (двадцять п'ять тактів) [Таблиця № 14]. У ньому повністю змінюється тематичний матеріал. У трьох періодах тональність фа-дієз мінор, у четвертому – повертається у ре мінор. Варіантний розвиток музичного матеріалу надає солоспіву рис епічності.

Підкреслюючи зв'язок солоспіву «Чого мені тяжко» з особливостями кобзарського виконавства думного епосу, М. Лисенко визначив його жанр – «думка». Фортепіанний вступ виконує роль «заплачки». С. Грица зазначила, що дума складається з «конструктивних елементів» та підкреслила, що «в кобзарській лексиці збереглися ... характерні для них назви, а саме: "заплачка" – початок думи» [30, с. 34]. Вступ солоспіву-роздуму «Чого мені тяжко» невеликий за розміром, він охоплює п'ять тактів. У ньому присутні знаки-ікони (арпеджійовані акорди, пунктирні ритми) та знаки-індекси (фермати, висхідні арпеджіо в діапазоні понад двох октав) [Нотний приклад № 376]. Гармонічний мінор з підвищеним четвертим ступенем, що за визначенням

О. Вересая «додає жалощі» [122, ст. 23], визначено як знак-ікону. Таку «хроматизацію ладу» (термін Ф. Колесси) [97, с. 37] застосовували кобзарі.

Вокальний твір складається зі вступу та двох частин, між якими є невелика однотактова перегра. У першому розділі переважає декламаційний тип мелодики, який продиктований змістом вірша. Фортепіанна партія «доповнює» запитання, що щораз настирливо повторюються. В акомпанементі композитор використав пунктирний ритм, знак-ікону боротьби та перемоги (т. 7, 8, 12). Хоча автор задає важкі запитання, на які не може знайти відповіді, однак, у його роздумах немає відчаю, бо герой шукає вихід з складного становища. Композитор змінив розмір та виклад фортепіанної фактури у переграді. Остинатний рух тріолей в партії правої руки підкреслює неспокій.

Переміну фактури, як важливого виразового засобу, застосував С. Пасюга у думі «Про Марусю Богуславку». У «пригравках до співу» [97, с. 61] постійно повторюються синкоповані пунктирні ритми, до них подекуди додаються низхідна тирата або низхідний подвійний форшлаг. Натомість, кобзар послуговувався восьмими тривалостями та тріолями у супроводі думи. Щоб загострити увагу слухачів на найважливіших моментах розповіді, він додав тріолі перед синкопованими пунктирами після слів: «Сімсот бідних невольників страдає», «Гей, козаки, бідні невольники!», «Тее зачували» та перед словами: «До їх слова промовляє» **[Нотні приклади № 377 – 379]**.

На відміну від С. Пасюги, у фортепіанній фактурі другого розділу солоспіву, М. Лисенко поєднав два пласти. На тлі остинатного руху тріолей (в партії лівої руки) розгортається нова тема, що викладається октавами. Синкопи в партії правої руки на словах: «чи пити», «чи спатоньки» посилюють трагічний стан героя (т. 15, 16). У фортепіанну партію композитор впровадив пунктирний ритм на слові «засни» (т. 18). Цей знак-ікону М. Лисенко застосував і у вокальній партії на словах: «розбите» (т. 19), «очі» (т. 22). Внутрішня боротьба героя загострюється, виникає протиріччя між зовнішнім світом та його переживаннями. Для того, щоб показати його відстороненість від середовища, в якому він живе, композитор використав фермату (т. 19).

В подальшому музичному розгортанні М. Лисенко знову змінив фактурний виклад у партії правої руки. Він використав одинарне дублювання вокальної мелодії в унісон на словах: «а люд навісний нехай скаженіє» (т. 20, 21). Знак-індекс спрощеної фактури допомагає показати контраст між жорстоким світом та самотнім героєм. Його відчай та самотність підкреслює низхідне хроматичне глісандо, яке композитор застосував у партії лівої руки на останніх словах монологу: «очі, закрый!» (т. 23). Оскільки, такий прийом гри неможливо виконати на бандурі кінця XIX – початку XX століття, то в даному випадку, він виступає знаком-індексом. Низхідне хроматичне глісандо водночас визначено як знак-ікона глибокого болю і страждання та знак-індекс, бо наслідуює за визначенням Г. Хоткевича «особливий прийом гри на бандурі» [209, с. 69].

У структурі солоспіву «У неділю вранці-рано» з поеми «Невольник» виявлено подібність до думи. Невеликий вступ, що складається з трьох тактів, виконує роль «заплачки». В основі солоспіву автор використав думу з поеми «Сліпий», котру виконував осліплений невольник, щоправда, з деякими текстовими скороченнями. М. Лисенко назвав свій твір думою, а Т. Булат вказала, що композитор «першим подає зразок оригінальної жанрово-композиційної форми – *солоспіву-думи* (виділення автора), що сприймається як розгорнута вокально-інструментальна картина» [17, с. 141]. Поруч з тим, музикологиня зазначила, що композиція «У неділю вранці-рано» постає і «романсом-думою». Таке судження Т. Булат пропонує у зв'язку з намаганням митця синтезувати різні жанри або їхні характеристики. До окреслення жанру твору композитора звертається і Л. Корній, яка зазначає, що «...1872 року М. Лисенко створив новий національний жанровий тип – *романс-думу...*» (виділення автора) [106, с. 313]. Авторка наголошує, що митець втілює стилістичні характеристики та образність народної думи і вдало поєднує її з прийомами, що най той час були типові для композиторської практики композитора.

Розглянемо думи І. Кучеренка «Про Олексія Поповича», О. Сластіона «Буря на Чорному морі» та С. Пасюги «Про Марусю Богуславку». В основі

«заплачки» І. Кучеренка один елемент мелодії, який викладається паралельними терціями та охоплює діапазон ля² – до³. О. Сластіон використав у вступі два сегменти. В першому повторюється один звук у трьох октавах. Другий сегмент побудований на основі руху мелодії по домінантовому та тонічному тризвуку. С. Пасюга послуговувався у вступі трьома елементами. В першому кобзар використав домінантовий тризвук, який відокремлюється паузою. У другому – акорди, що записані різними тривалостями: четвертними та синкопованим ритмом. Другий елемент також відмежований паузою. Третій сегмент розширений за рахунок введення низхідної тирати та більшої кількості акордів. «Заплачка» закінчується ферматою [**Нотні приклади № 188, 380, 381**].

Подібно до С. Пасюги, М. Лисенко використав у вступі до солоспіву «У неділю вранці-рано» три елементи. Мелодичний малюнок першого сегменту охоплює поступеневий рух двох звуків та висхідного стрибка на кварту (т. 1). Композитор записав його ритмічною групою: дві шістнадцяті та восьма. Міжтактовою ферматою композитор відмежував наступний елемент вступу. Це – низхідний пасаж з хвилеподібною мелодичною лінією в діапазоні від до² – до Ля (т. 2, 3). У третьому сегменті повторюється ритмічний малюнок першого елементу вступу, але змінюється рух мелодії. Цей зворот наскрізно проходить у всіх розділах солоспіву (т. 5, 6, 33, 62, 63, 66, 83 – 86) [**Нотні приклади № 382, 409, 392, 412**].

Проаналізуємо ще фрагмент супроводу думи Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича». У ньому в межах квінти чергуються два звуки, що записані однаковими ритмічними тривалостями (шістнадцятими або пунктирним ритмом) [**Нотний приклад № 383**]. На основі здійсненого порівняльного аналізу супроводу дум виявлено, що у солоспіві М. Лисенко не цитував фольклорного матеріалу. Тому ритмо-інтонаційні формули не вважаємо бандурними знаками. Композитор використав цей елемент супроводу з думи Г. Гончаренка, але з іншими варіантами ритмічних малюнків: восьма і шістнадцята (т. 25, 26); восьма тривалість, шістнадцята пауза, шістнадцята тривалість (т. 38, 39, 49); дві тридцятьдругі та шістнадцята тривалості (т. 80 – 82) [**Нотні приклади № 384 –**

387]. Імітуючи «заплачки» кобзарів, М. Лисенко написав вступний розділ, що поєднує в собі звукозображальність усіх складових елементів.

З семи вокальних розділів формується будова даного солоспіву. Їх умовно можна порівняти з уступами, котрі фігурують в думах. Розділи створені з нерівномірних за будовою елементів [**Таблиця № 15**].

Твір закінчується короткою кодою. С. Грица звернула увагу на одну з властивостей думи, а саме наявність своєрідного епілогу, що, на думку мисткині, «...з'єднував часи героїв епосу та слухачів». Авторка думки називає заключний розділ «славословієм» та вважає, що саме в цьому розділі твору «...проголошувалась слава героям ... та благословення слухачам» [30, с. 34]. Поруч з тим, необхідно зазначити, що солоспів відрізняється від думи, як такої, саме відсутністю «славословія». Таку специфіку будови можна пояснити і основним характером поеми Т. Шевченка – вона має трагічний зміст.

Між вокальними розділами композитор розмістив невеликі «пригравки» (згідно термінології Ф. Колесси) [97, с. 61], що побудовані на відмінному тематичному матеріалі. У таблиці подані зразки перегри та бандурних знаків, використаних композитором [**Таблиця № 16**].

В ході дисертаційного дослідження було проаналізовано різнотипні перегри, що дозволило виділити в них впроваджені М. Лисенком виконавські кобзарські прийоми. Слід зацентувати, що у перших двох зразках (**a**, **b**), у фортепіанній фактурі можна розпізнати наявність ідентичних бандурних знаків. Третю та четверту перегра (**c**, **d**) митець наділяє висхідним та низхідним глісандо. Для останніх ж двох (**e**, **f**) характерне поєднання нових знаків-ікон з використаними композитором у попередніх «пригравках».

Даний аналіз дозволяє свідчити, що М. Лисенко зумів відтворити тип мислення, притаманний кобзарям, хоча, до прямих фольклорних цитат він не звертався. Цей процес відбувався за допомогою активного синтезу бандурних знаків та їх варіабельному застосуванню.

У цьому аспекті розглянемо початкові уступи думи «Про Хмельницького та Барабаша», яку записав М. Лисенко від П. Братиці. Композитор створив до неї

свою фортепіанну партію і намагався додержуватися «у фактурі прийомів по можливості близьких до гармонізації й фігурації у кобзарів» [200, с. 791]. М. Лисенко побудував вступ на основі двох елементів. Він використав тему, яка проводиться в діапазоні квінти та в одноголосному викладі. За мелодичним контуром, вона схожа до першої перегри «Думи про Хведора безродного», яку записав композитор від О. Вересая [Нотні приклади № 393, 394]. М. Лисенко не цитував народну мелодію. Він розширив діапазон теми, ускладнив ритмічний малюнок та збагатив її бандурними знаками: низхідними тиратами та низхідним глісандо, репетиціями, форшлагом. У другому елементі вступу думи «Про Хмельницького та Барабаша» композитор застосував іншу ритмічну групу (дві шістнадцяті та восьма тривалості) та новий інтонаційний зворот. Внаслідок проведеного аналізу дум С. Пасюги, Г. Гончаренка, І. Кучеренка, з'ясовано, що ця фігурація не використовувалася бандуристами. Її повторення у думі «Про Хмельницького та Барабаша» імітує фактурну формулу з кобзарського супроводу. У такий спосіб М. Лисенко створив свою «заплачку», яка стилістично наближена до автентичної.

Залежно від отриманої виконавської школи, кожен кобзар використовував у своїй практиці певні прийоми та методи. До прикладу, Ф. Колесса особливої уваги надає вокальному та інструментальному виконавству Г. Гончаренка. Цікаво, що фольклорист визнає його кращим кобзарем плеяди харківської традиції, представники котрої в цей період вважалися висококласними музикантами. Про даний факт свідчить партія акомпанементу думи «Про Олексія Поповича». До харківської школи слід віднести П. Древченка, С. Пасюгу та І. Кучеренка, і саме у їхній інтерпретації Ф. Колесса записує рецитації з вище зазначеної думи. Розглянемо існуючі варіанти перегри у виконанні цих кобзарів.

До прикладу, у «пригривах до співу» І. Кучеренком було використано лаконічний епізод, у складі котрого три сусідні ступені обігруються терціями. Сам термін «пригрив до співу» – це лисенківське поняття, котре композитор вперше використовує задля позначення перегри в зразку однієї з дум – «Буря на Чорному морі» [199, с. 135]. Цей короткий епізод мотивного типу займає лише

одну долю в контексті першої перегри і розміщений після слів: «по Чорному морі». Завдяки тому, що першопочатковий епізод отримує незначні ритмо-інтонаційні варіанти – перегри розширюються під час його розгортання. Другий «пригрив» уже охопив дві долі. Кобзар застосував перегру одразу за словами «на камені білому». В її межах відбувається певне розширення завдяки варіації початкового мотиву та наявній пунктирній ритміці. Третю перегру І. Кучеренко розташував після слова «поглядає». У трьох сегментах яскраво відчувається варіантна зміна ритміки та інтонації. Кобзар ввів абсолютно новий музичний епізод у вигляді низхідного звороту [**Нотні приклади № 188, 304**].

Різниця у використанні перегри П. Древиченком полягає у їх більшому об'ємі. Ще один цікавий термін, що застосовуємо в контексті дисертаційного дослідження, згідно визначення Ф. Колесси – це «пригравки між періодами» [97, с. 61]. Інтерпретація цим кобзарем думи «Про Олексія Поповича» містить три перегри. У складі першої, після «покривляє» – пасажі висхідного та низхідного типу, tremolando, репетиції на одному звуці та одинарний поступенно-висхідний форшлаг. У складі другої, опісля слова «починає» – також використана пунктирна ритміка, tremolando та пасажі низхідного типу. Після слова «розбиває» композитор розмістив третю перегру, що містить різнотипні пасажі, аналогічний форшлаг та tremolando [**Нотний приклад № 395**].

Аналіз «пригравків» між уступами у думі «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка дозволяє виявити певну закономірність. Музикант використовує спільний формотворчий елемент – чисту квінту. Її можна виявити в чергуванні з чистою прямою одразу за словами «Чорному морю». У квінті залучені перший та четвертий ступені ладу, а прима побудована на четвертому. Шістнадцяті тривалості складають ритмічну остинатну структуру. Друга перегра розміщена після слова «починає». Кобзар повторює квінту, яка побудована на п'ятому та другому ступенях та поєднує її з повторенням верхнього та нижнього звуків інтервалу октави. Ця перегра викладена шістнадцятими тривалостями [**Нотні приклади № 383, 396**].

В «одиграші» після другого уступу (термін М. Лисенка) [119, с. 417], після слова «розбиває», спостерігаємо домінантовий тризвук, що повторюється восьмими та шістнадцятими тривалостями. Пунктирною ритмікою викладається тоніка у чергуванні верхнього та нижнього звуку октави. Після слова «занесло» виявлено репетиції четвертого та першого ступенів зі зміною ритмічної групи. Кобзар використовує восьмі тривалості та формує їх у тріольну ритміку. Дана перегра також демонструє наявність двох нових елементів: репетиції шістнадцятими тривалостями та чергування з тонікою четвертого або п'ятого ступенів з новими ритмічними малюнками (восьма – дві шістнадцяті, пунктирний ритм). В перегрі перед четвертим уступом, виявлено домінантовий тризвук, що зафіксований восьмими тривалостями. Він поєднується з почерговим повторенням першого і п'ятого ступенів. У цьому звороті використовуються шістнадцяті тривалості [**Нотний приклад № 397**].

Одиграш перед п'ятим уступом побудований на повторенні домінантового тризвуку, записаного восьмими тривалостями. У чергуванні першого та п'ятого ступенів кобзар застосовує пунктирний ритм та шістнадцяті тривалості. Він додає низхідне глісандо, яке зафіксоване шістнадцятими та тридцять другими тривалостями [**Нотний приклад № 398**]. У приграві до шостого уступу Г. Гончаренко застосував прийоми, які виконують звукозображальну роль. Висхідні та низхідні пасажі чергуються з остинатними фігурами, що викладені восьмими тривалостями в амбітусі квінти та повторенням прими через октаву. Сьомому уступу передують домінантові тризвуки, дублювання звуку через октаву, пасажі у низхідному русі [**Нотні приклади № 399, 400**]. Для створення нагнітання тривоги кобзар використав у перегрі до восьмого уступу репетиції одного звуку (домінанти).

«Переігриш» перед дев'ятим уступом (термін Ф. Колесси) [97, с. 61] побудований на основі повторення першого та п'ятого ступеня у гармонічному та мелодичному викладі. Музикант застосовує різноманітні тривалості: шістнадцяті, восьмі, тріолі. Оригінальна ритміка використана і між двома наступними уступами. У вигляді ритмічного остинато кобзар розташував

тризвуки доміантової функції та тоніко-доміантові чергування, що викладаються шістнадцятими тривалостями. Інтервал квінта у гармонічному викладі записаний тріолями. Г. Гончаренко закінчив одинадцятий уступ короткою перегрою, у якій багато разів повторив квінту, яку побудував на п'ятому та другому ступенях. Вона записана шістнадцятими та восьмими тривалостями [Нотні приклади № 401, 402].

Пригравки трьох до трьох останніх уступів музикант насичує двошаровістю: у партії лівої руки чергується тоніка з доміантою, у той час, як у правій – четвертий та третій ступені. При розгляді гармонічної вертикалі чітко прослідковується септима і децима, а загальний дисонанс посилює слова «гріх спіткав», «безневинно проливав», «кляли, проклинали». Задля акценту на трагічній ситуації кобзар застосував у закінченнях тринадцятого та чотирнадцятого уступів – перед дисонансами – багаторазові повторення доміантового тризвуку, а у п'ятнадцятому уступі інтервал квінту. Тризвук записаний восьмими тривалостями та тріолями, квінта – шістнадцятими [Нотні приклади № 403 – 405].

Отож, результатом аналізу інструментальних партії думи «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка, І. Кучеренка та П. Древченка, які транскрибував Ф. Колесса, стало виявлення індивідуального імпровізаційного мислення окремого кобзаря. В контексті інтерпретації думи, кожен з музикантів, застосовуючи доступну йому виконавську техніку та прийоми, формував варіабельність експонування. Відповідно, усі перегри у наступному своєму представленні, отримують нове амплуа завдяки постійному музичному оновленню. Перш за все, матеріал отримувал видозміни ритміки та мелодики, типової до автентичного кобзарського мистецтва. Такий різновид перегри визначено як *варіантний*, оскільки у даній характеристиці якнайкраще описує конкретну перегру. Цікаво, що він є типовим і для твору «У неділю вранці-рано» з поеми «Невольник».

У першій перегрі думи «Про Хмельницького та Барабаша» М. Лисенко вжив бандурні знаки: висхідний форшлаг, низхідну тирату, фермату та повторив

інтонаційно-ритмічну групу зі вступу. Низхідну тирату, трель, фермату та новий ритмо-інтонаційний шаблон, в якому чергуються перший та п'ятий ступені з однаковими тривалостями, він застосував у другій перегрі [**Нотний приклад № 406**]. Такий тип супроводу властивий для дум. В. Кушпет охарактеризував його, як тримання «кварто-квінтової педалі» [117, с. 65]. Композитор поєднав яскраві знаки-ікони зі знаками-індексами. Одноголосний виклад перегрі виявлено у «Думі про Хведора безродного» О. Вересая, тому трактуємо таку фактуру як знак-індекс [**Нотний приклад № 394**].

Квінтовий бурдон М. Лисенко використав у фортепіанному акомпанементі думи «Про Хмельницького та Барабаша». Він типовий для лірницького супроводу. Його також визначено як знак-індекс. При розв'язанні домінантового тризвуку композитор застосував три варіанти спрощених кадансів. На слові «посилали» він замінив октавою повнозвучний акорд. У другому варіанті композитор повторив тоніку у трьох октавах (Ля – ля – ля¹) на слові «настановляє». Домінантовий тризвук М. Лисенко розв'язав у неповний тонічний тризвук з пропущеною терцією на слові «військовим». Дві квінти утворилися між повторенням тоніки у трьох октавах (Ля – мі – ля – мі¹ – ля¹). Ознаки навмисно спрощеної фортепіанної фактури виявилися у застосуванні композитором двох видів дублювання: одинарного (в унісон) та подвійного (в октаву). Це знаки-індекси, що створюють алюзію супроводу, який використовували кобзарі у піснях.

На основі дослідження інструментальних партій дум О. Гончаренка, С. Пасюги, І. Кучеренка не виявлено дублювання елементів мелодії. Проте, М. Лисенко обрав такий вид супроводу у думі «Про Хмельницького та Барабаша». Ймовірно, що дублювання фортепіанної партії пов'язане з особливостями цього епічного твору. Композитор звернув увагу на характерні риси думи «Про Хмельницького та Барабаша» та підкреслив, що вона наближується «до типу історичних пісень козацьких і навіть чумацьких» [200, с. 791].

Очевидно, що «синтез жанрових ознак» (термін Т. Булат) [17, с. 172] відбувся через використання принципу навмисного спрощення фортепіанної фактури. М. Лисенко створив свій цілком новий акомпанемент, не подібний на автентичні супроводи кобзарів, поєднавши стилістичні особливості пісні та думи. В контекст фортепіанної фактури він подекуди вкраплював знаки-ікони, прийоми бандурного виконавства: низхідну тирату, тремоландо, форшлаги, трель, репетиції, елементи низхідного глісандо [**Нотні приклади № 393, 406**]. Такий підхід при створенні супроводу виявлено у «творчій лабораторії» М. Лисенка – обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано.

Аналогічно композитор застосував принцип навмисно спрощеної фортепіанної фактури у солоспіві-думі «У неділю вранці-рано». Він обрав одинарне дублювання мелодії у партії правої руки – знак-індекс, що відображує найпростіший спосіб створення кобзарями інструментального супроводу у піснях. Детальніше розглянемо використання композитором бандурної семантики у кожному розділі.

Виявлено одинарне дублювання вокальної мелодії в унісон (т. 5 – 7, 9, 12) у партії правої руки першого розділу (А). П'ятий та сьомий такти М. Лисенко побудував на однаковому тематичному матеріалі, але відрізняється фортепіанна партія. Застосовуючи одинарне дублювання мелодії, композитор одночасно поєднав в одному такті знаки-ікони: репетиції, тризвучний арпеджійований акорд, що охоплює в діапазоні дециму (т. 7). Низхідний форшлаг та тремоландо він ввів у фортепіанну фактуру у дванадцятому такті. Фрагментарно М. Лисенко впровадив подвійне дублювання мелодії: в унісон (у партії правої руки) та в октаву (у партії лівої руки) (т. 8, 11). Для підкреслення звертання «отамане» композитор вжив елемент потрійного дублювання (т. 10) [**Нотні приклади № 382, 407**]. У фортепіанній партії правої руки мелодія викладається октавами. В ній проходить подвійне дублювання (у верхньому голосі – в унісон, а в нижньому – в октаву). Фортепіанна партія лівої руки повторює елемент мелодії на дві октави нижче.

За тематичним матеріалом початок першої фрази вокальної партії другого розділу (В) однаковий з п'ятим та сьомим тактами. Однак, виявлено інший варіант супроводу (т. 16). В цьому уступі переважає подвійне дублювання мелодії (т. 16, 17, 20, 22). Композитор фрагментарно поєднав його з одинарним дублюванням. У вокальну партію він запровадив низхідний форшлаг, тирату, подвійний форшлаг. В акомпанементі М. Лисенко використав тремоландо. Цей прийом гри відтворює велику битву (т. 16 – 19, 23, 24) **[Нотний приклад № 408]**. У фортепіанній партії солоспіву, з другого по шостий розділи, він виконує роль домінуючого знаку-ікони.

Інший варіант акомпанементу М. Лисенко створив у третьому розділі (С). Поряд з одинарним дублюванням мелодії в унісон він послуговувався у партії лівої руки чергування двох звуків в межах квінти або октави (т. 29, 30). Такий прийом гри застосував Г. Гончаренко у супроводі думи «Про Олексія Поповича». Тому визначено його знаком-індексом, що відображає автентичність кобзарського виконавства. Композитор використав у фортепіанному супроводі один знак-ікону – тремоландо (т. 31 – 35) **[Нотний приклад № 409]**. Він пов'язується із змістом уступу та підкреслює трагедійне становище курінного отамана Степана – після бурі загинули всі його побратими, а він потрапив у неволю. Поряд з тим у вокальній партії виявлено низхідні тирати на словах: «втопило», «прибило» (т. 32, 35).

На початку четвертого розділу (D) композитор змінив фортепіанну фактуру. У партії лівої руки він застосував тремоландо, а у партії правої руки – нову ритмічну групу. Чергування першого та п'ятого ступенів виявляє спільність з прийомом гри кобзарів. Ритмічний малюнок записаний шістнадцятою тривалістю, тридцятьдругою паузою та тридцятьдругою тривалістю (т. 39) **[Нотний приклад № 385]**. Оскільки, він занадто складний для виконання на автентичному інструменті, тому визначено, що композитор створив свою ритмічну групу, а не запозичив її з творчості кобзарів. Впродовж розділу у фортепіанній партії М. Лисенко використав низхідну тирату та два види дублювання елементів мелодії.

Експресивним вигуком на словах: «Ой Спасе наш Межигорський» розпочався п'ятий розділ (Е). Композитор підкреслив його новими знаками-іконами – оспівуванням основного тону дрібними тривалостями, пунктирним ритмом, *одинарним висхідним форшлагом на сексту (термін наш)*. Змінилася фортепіанна фактура, що супроводжує ці слова. На фоні тремоландо композитор застосував у партії правої руки подвійне дублювання мелодії, яка проводиться в октавному викладі (т. 47) [**Нотний приклад № 386**].

Кульмінацію уступу М. Лисенко посилив за допомогою прийому, яким у думах користувались кобзарі в моментах найбільшого емоційного напруження. У співі, «щоб посилити жалощі» (термін М. Лисенка) [122, с. 24] вони послуговувалися несподіваним стрибком вгору на широкий інтервал. Композитор використав у вокальній партії романсу висхідний стрибок на дециму перед словами «як собаки» (т. 59). Такий прийом виконавства окреслено як знак-індекс. Одночасно виявлено знаки-ікони: низхідний форшлаг, низхідну тирату, пунктирний ритм (т. 59 – 61) [**Нотний приклад № 410**]. Одинарне дублювання мелодії проходить у фортепіанній партії. М. Лисенко застосував репетиції, синкопований пунктир у закінченні кульмінаційної зони (т. 61). Їх класифіковано як знаки-ікони імпульсу тривоги. Міжтактова фермата відмежовує уступ від перегри і виступає знаком-індексом кобзарського виконавства.

Подвійне дублювання переважає у шостому розділі (F). На фоні тремоландо проводиться мелодія в октавному викладі у фортепіанній партії правої руки (т. 67, 68, 70, 73). Важливі за змістом слова: «плаче, ридає, до Бога руки здіймає», «утікає» М. Лисенко підкреслив зміною фактури (т. 75, 76, 78) [**Нотний приклад № 411**]. Він використав потрійне дублювання мелодії. В партії правої руки вона проводиться в октавному викладі. Верхній голос повторює мелодію на октаву вище, у другому голосі вона дублюється в унісон. Партія лівої руки проводить її на октаву нижче. У фортепіанному супроводі уступу композитор послуговувався знаками-іконами: арпеджійованими акордами (т. 69, 78), одинарним поступенно-низхідним форшлагом (т. 69) та подвійним висхідним форшлагом, що охоплює терцію, але повертається на

ступінь вниз (т. 72). Композитор створив ще один варіант подвійного форшлагу, у якому використав *інтервал квінту у гармонічному викладі перед основними звуками (термін наш)* (т. 74). Визначено його як знак-індекс. Аналізуючи думу «Про сестру і брата» С. Пасюги, знайдено подібний форшлаг, але кобзар застосував інтервал терцію у гармонічному викладі перед основними звуками **[Нотний приклад № 89]**.

Одинарне дублювання мелодії на тлі багаторазового повторення ритмічної групи зі вступу солоспіву, що записана тривалостями: дві шістнадцяті та восьма проходить у фортепіанній партії правої руки сьомого розділу (G). Композитор використав знаки-ікони: репетиції, низхідну тирату (т. 83, 86) **[Нотний приклад № 412]**. Тематичний матеріал та супровід на початку розділу однаковий з п'ятим тактом.

М. Лисенко застосував у першому, другому, четвертому розділах солоспіву «У неділю вранці-рано» гармонічну основу – I, IV, V ступені. Аналіз дум С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка дає підстави вважати, що така послідовність властива для супроводу кобзарів. В інших розділах М. Лисенко збагатив гармонічну мову за рахунок введення ладів народної музики. Композитор застосував двічі гармонічний мінор у третьому розділі (т. 31), а у п'ятому – фрігійський (т. 48, 51, 52) **[Нотні приклади № 409, 386, 413]**. У шостому розділі проходить зміна тональності у Соль мажор, з короткочасним відхиленням у мі мінор, а потім в межах розділу повертається в попередню тональність – соль мінор. М. Лисенко використав у цій тональності двічі гармонічний мінор (т. 75) та гуцульський лад (т. 78) **[Нотний приклад № 411]**. Лади народної музики – дорійський (т. 85) та гуцульський (т. 86) – також присутні у сьомому розділі. У вокальній рецитації чергуються натуральний та підвищений четвертий ступінь (т. 84 – 87). Акорд жаху (секундакорд ввідного септакорду) композитор вжив на слові: «виймали» **[Нотний приклад № 412]**.

Збагачення гармонічної мови солоспіву за допомогою ладів народної музики, на нашу думку, виступає знаком-індексом. При дослідженні супроводів дум не знайдено ладів народної музики, що пояснюється технічними

недосконалостями та особливістю побудови інструментів. Однак, у вокальних рецитаціях кобзарі вживали хроматизацію окремих ступенів, на що вказували М. Лисенко та Ф. Колесса.

На основі семантичного аналізу солоспіву «У неділю вранці-рано» з'ясовано, що тембральна інтеграція виявилася у застосуванні композитором великої кількості бандурних знаків. Особливості формотворення, які притаманні думам, імпровізаційність вплинули на структуру романсу. М. Лисенко відобразив прийоми виконавства кобзарів та фактуру супроводу.

Солоспів «Понад полем іде» з циклу «В казематі» став «новим для українського мистецтва різновидом романсу» [17, с. 172]. Т. Булат визначає його як «траурний марш-балада». Вірш Т. Шевченка складається з п'яти строф. Аналогічно композитор також поділив солоспів на п'ять розділів: А – А¹ – В – С – D [Нотний приклад № 414]. Вони розмежовуються невеликими переграми. Кожний куплет охоплює вісім тактів. В останньому та перших трьох розділах М. Лисенко застосував акордовий виклад фортепіанної фактури, який властивий маршовій музиці. Композитор впровадив у перший розділ арпеджійовані акорди, що складаються з п'яти звуків та позначив їх штрихом *staccato* (т. 3 – 5). Вважаємо, що такий штрих виконання на фортепіанно іманентно не відображає прийом гри на бандурі. Він поєднує особливість знаку-ікони (імітує прийом гри) та знаку-індексу (фактура типова для бандури і фортепіано).

Знаки-ікони митець використав у п'ятому розділі солоспіву. М. Лисенко ввів у вокальну партію одинарний поступенно-низхідний форшлаг та пунктирний ритм (т. 44). В акомпанементі він поєднав подвійний поступенно-низхідний форшлаг з треллю, пунктирним ритмом (т. 42), а в останньому такті – трель з пунктирним ритмом (т. 45). У фортепіанній партії лівої руки на словах: «і хреста ніхто» виявлено імітацію музично-риторичної фігури епохи бароко, що пов'язана з символом хреста (т. 42). Тут проходить насичення фактури знаками-іконами та знаком-символом. У фрагменті на словах: «хреста ніхто, ніхто не поставить і не пом'яне» М. Лисенко використав знаки-ікони, які належать до різних семантичних груп: пунктирний ритм означає боротьбу, трель – очікування

радості, а одинарний та подвійний поступенно-низхідні форшлагги пов'язані з болем і плачем (т. 42 – 45).

Вважаємо, що композитор, поєднуючи різні знаки, намагався розкрити душевний стан героя, який хоч і переживає тягар ув'язнення, проте зовсім не зважає на зовнішні обставини. Він страждає, але сповнений сильною волею та незламний духом. Ця внутрішня боротьба триває впродовж цілого твору. Митець позначив її пунктирним ритмом та надав йому панівного значення. Цей знак-ікона пронизує весь солоспів. М. Лисенко запровадив пунктирний ритм у вокальну та фортепіанну партії (т. 3 – 10, 12 – 19, 21, 23, 25 – 28, 34, 36, 39, 40, 42 – 45). У закінченні солоспіву бринить нотка надії: хоч немає кому поставити хрест, проте пам'ять про нього буде жити. І знак-ікона (трель) у фортепіанній партії посилює цю надію.

Композитор змінив фактуру викладу у четвертому розділі. Виявлено знак-індекс – дрібний перебір струнами у партії правої руки. Цю фігурацію М. Лисенко записав тридцять другими тривалостями (т. 29). Вважаємо, що це фортепіано-бандурний знак, оскільки, композитор створив свій варіант фігурацій, в основі якого бандурне виконавство. Дрібний перебір струн композитор поєднав з елементами шаблонів, що використовувалися кобзарями у танцювальній музиці, а саме: гамоподібні пасажі, перенесення вгору на октаву одного звуку або невеликого мотиву, що охоплює два сусідні звуки. Створюючи шумовий фон, фігурація виконує ще звукозображальну функцію – смерть невидимо іде по світі і нікого не шкодує. Знаки-ікони: пунктирний ритм (т. 34, 36) та арпеджійовані акорди (т. 30 – 32) митець застосував у фортепіанній партії лівої руки.

Бандурне виконання кінця XIX століття було обмежене невеликим діапазоном інструментів. Переважно неможливо було водночас поєднати два прийоми гри, бо як вказував Г. Хоткевич: «Ми дістали в спадщину інструмент не стабілізований, діатонічний» [209, с. 22]. Ансамбль щипкових інструментів не був популярний у час життя М. Лисенка, оскільки існувала традиція сольного співу з супроводом бандури. Згідно правил навчання учня і вимогами закінчення

школи, випускник, щоб отримати «ліцензію», повинен був зробити інструмент для себе з врахуванням діапазону голосу [52]. І тому «бандури були настроєні в різних тональностях, відповідно до голосу виконавця» [209, с. 18]. Підтвердженням є думка Ф. Колесси: що «стрій інструменту в кобзарів буває дуже різномірний, як на це вказують значні різниці у числі струн і підструнків» [97, с. 61]. Відтак, поєднуючи одночасно декілька видів бандурної фактури в невеликому фрагменті солоспіву, М. Лисенко асоціативно створив збірний образ співця епосу.

Кобзарі відрізнялися не тільки будовою інструментів, але й створенням перегр. Вище проаналізовані пригрови до співу у думах «Про Олексія Поповича» у транскрибуванні Ф. Колесси, що їх «схопив на фонограф» О. Сластіон від І. Кучеренка, П. Древченка, Г. Гончаренка.

Інший тип перегр знайдено у думі «Про Марусю Богуславку», С. Пасюги в транскрибуванні Ф. Колесси. Після слів: «морі», «камені», «темниця», «темниці», «страдає», «приходжає», «примовляє», «невольники», «тепер», «зачували», «не видали», «пізнавали», «узнавати» кобзар обрав акордовий виклад з гармонічною опорою на тоніці та домінанті. Він використовував синкопований пунктир, низхідну тирату або подвійний форшлаг. Пригрови контрастні до бандурного супроводу вокальної речитації [**Нотні приклади № 21, 377 – 379, 415 – 418**]. Подібний спосіб побудови пригрову до співу помічено у думах С. Пасюги «Про удову», «Про сестру і брата». Таку перегру визначено як *статична*. Щоразу її повторення дозволяє кобзареві зосередити увагу на вокальній епічній декламації, яка за визначенням С. Грици є «сутнісна в епосі» [30, с. 74].

В результаті проведеного аналізу солоспіву «Понад полем іде», досліджено, що М. Лисенко використав *статичний* тип перегри, який полягає у її беззмінності при повторенні після першого та другого розділів. Знову-таки, даний різновид визначено у дисертаційній роботі, що буде слугувати чітким орієнтиром для потенційних подальших досліджень лисенківських солоспівів. Композитор застосував концентрацію бандурних знаків: трель, пунктирний

ритм, висхідне глісандо, висхідну тирату, які належать до однієї семантичної групи. Третя перегра поділяється на дві різні за музичним матеріалом частини. У першій М. Лисенко застосував знаки-ікони, які використовувалися в попередніх переграх. Друга частина перегри сприймається як вступ до четвертого розділу. Вона має інший фактурний виклад – дрібний перебір струнами. Її класифіковано як знак-індекс. П'ятий розділ немає своєї перегри. Її замінив останній такт четвертого розділу.

Дещо інші ознаки кобзарського виконавства трансформує композитор в драматичному вокальному монолозі «Ой чого ти почорніло, зелене поле». Композитор використав будову думи. Солоспів складається зі вступу, трьох перегр, у яких відсутнє наслідування бандурних прийомів гри, та інструментальної коди, що не сприймається як заключна частина думи, оскільки немає «славословія» [Таблиця № 17]. У вступі присутній знак-індекс – фермати, що поділяють його на три фрази [Таблиця № 18]. Виявлено два різні знаки-ікони: висхідну тирату (у першій фразі) та арпеджійований акорд, що охоплює понад дві октави (у другій фразі). На підставі аналізу солоспіву, помічено невеликі перегри, що охоплюють декілька долей такту (т. 14, 24, 28, 32, 42). Їх охарактеризовано як знаки-індекси кобзарського виконавства [Нотні приклади № 419 – 423].

Досліджуючи інструментальні супроводи кобзарів та лірників, А. Іваницький звернув увагу на таку закономірність: «інструментальна партія заповнює паузи між тирадами, рядками» [60, с. 144]. Як приклад розглянемо думу «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка. Поряд з більшими за розміром пригривами до співу кобзар застосовував перегри, які охоплювали одну або дві долі. Вони виконують роль цезури в межах уступу та потрібні для того, щоб при співі взяти дихання. Такі перегри знайдено у кожному уступі. Використовуючи основні прийоми бандурного виконавства, Г. Гончаренко створював щораз новий одиграш, для якого характерні ритмо-інтонаційні зміни та варіантність викладу. Такий вид перегр визначено як *мікро-перегри*. Схематично подані уступи та слова, після яких вони застосовуються [Таблиця № 19].

Трагедійний зміст романсу «Ой чого ти почорніло, зеленє поле» підкреслюється доволі скупими засобами. Композитор ввів у вокальну партію на слові «волю» одинарний поступеневий низхідний форшлаг, пунктирний ритм, а у фортепіанну партію – імітацію низхідного глісандо (т. 42) **[Нотний приклад № 423]**. Знаки-ікони виражають сум за великими людськими втратами, пролитотою кров'ю, та біль, що ця жертва була даремна, бо воля не здобута.

У фортепіанній партії першого розділу М. Лисенко одночасно поєднав в одному такті висхідну та низхідну тирати, терцквартакорд ввідного септакорду (акорду жаху) (т. 16). Композитор використав протилежні знаки-ікони. На нашу думку, їх сукупність вказує на згадку про козацьку славу, що минула та виринає в пам'яті кривавими сценами побоїщ. Низхідну тирату і стрибок на септиму вгору митець вжив у вокальній партії (т. 16) **[Нотний приклад № 420]**. Експресіоністичний характер передачі образів глухої ночі, чорного поля, вкритого гайворонням підкреслюється драматичним вигуком. М. Лисенко запозичив цей прийом у кобзарів, коли вони «для вираження дикої, пекучої скорботи» застосовували «крик, зойк» [122, с. 24]. Подібне використання стрибка на септиму вгору виявлено у думі Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича» перед вигуками: «Ой козаки, панове молодці!», «ой самого мене в Чорне море іспустіте!» **[Нотні приклади № 430, 401]**. Ф. Колесса вказав на таку особливість виконавства кобзарів, коли «мелодія в рецитації найчастіше підносилася вгору раптовими скоками..., а вниз лагідно спадає секундами» [97, с. 39].

Композитор послуговувався цим принципом в кульмінації другого розділу солоспіву. Виявлено стрибок на октаву вгору у вокальній партії перед словами «кляють очі» (т. 33). Проте, М. Лисенко по-іншому інтерпретував цей кобзарський прийом. На словах «кляють очі» композитор змінив плавний хід мелодії вниз стрибком на зменшену квінту (т. 33). В наступному такті, на словах «козацькії» (т. 34) він вжив низхідну тирату, що викладена восьмими тривалостями та поступеневий низхідний рух **[Нотний приклад № 422]**. Щоб підкреслити кульмінацію у четвертому розділі, М. Лисенко запровадив у

вокальну партію на словах: «та, орючи» стрибок на септиму вгору та плавний поступеневий хід вниз (т. 58). Цей виконавський прийом визначено як знак-індекс, бо характеризує об'єкт і, згідно тлумачення Ч. Пірса, він може без нього втрачати усю свою цінність [274, с. 14].

Вважаємо, що об'єктом виступає образ кобзаря-бандуриста. Цей зв'язок виявляється опосередковано, тому що знак використовувався цими виконавцями у співі. А у фортепіанній партії М. Лисенко застосував знак-індекс – фактуру з розкладеними акордами (т. 53, 54) [**Нотний приклад № 440**].

Досліджуючи солоспіви з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка», встановлено що М. Лисенко послуговувався конкретними інтонаційними моделями, які характерні для бандурного виконавства його сучасників. Вони стали складовою його національного стилю.

3. 2. Застосування алюзій бандурних знаків у солоспівах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»

У різножанровій палітрі вокальної музики на слова Т. Шевченка семантика бандури постає в новому світлі. Виявлено, що композитор більш диференційовано і винахідливо застосовує бандурні знаки. Загальне ціле фортепіанної фактури приймає в себе інший знак (бандури), залишаючись на панівних засадах. Такий спосіб впровадження бандурних знаків визначено як *алюзійний*. Він полягає у тому, що в драматургічну канву твору М. Лисенко вводив окремі знаки-ікони, знаки-індекси, розраховуючи на слухові асоціації, пов'язані з кобзарським виконавством. З'ясовано, що алюзії композитор використовував у експериментальній площині своєї творчості – в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано.

При аналізі солоспівів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка», визначено, що у більшості вокальних творів М. Лисенко застосовував алюзійний спосіб імплантації бандурних знаків. Залежно від змісту інформації, яку вони передають, виокремлено декілька варіантів їх впровадження. У цій групі

романсів митець не вдавався до цитування фольклору, проте, використовуючи бандурні знаки, імітував прийоми кобзарського виконавства.

Найбільш поширеними з них виявилися різні види форшлагів, які М. Лисенко, згідно свого задуму, застосував у вокальних та фортепіанних партіях. Досліджуючи творчість композитора, О. Козаренко вказував, що «форшлагги ... втрачають у музичній мові Лисенка характер прикрас чи засобів стилізації – як у європейській музиці» та підкреслив їх призначення «у специфічно-національному сенсі – для вияву перебільшеного емоційного тону висловлювання» [93, с. 87]. На основі аналізу дум О. Пасюги, Г. Гончаренка, І. Кучеренка у транскрибуванні Ф. Колесси з'ясовано семантичне навантаження форшлагів в обробках українських народних піснях для голосу з фортепіано, у яких вони знайшли своє іманентне відображення. Їх визначено як знаки-ікони. У попередньому розділі дисертації (див. вище підрозділ 2. 1) розглянуто три види форшлагів, які створив М. Лисенко. Досліджуючи солоспіви, виявлено, що алузії кобзарського виконавства стали імпульсом у пошуках ще інших форшлагів, що застосовувалися композитором у вокальній та фортепіанній партіях.

Розглянемо солоспіви, у яких знаки-індекси розкриваються як алузії, що опосередковано пов'язуються з інструментальною фактурою кобзарів. Знаками-іконами М. Лисенко збагачує вокальну партію. У супровадах композитор фрагментарно послуговувався навмисно спрощеною фортепіанною фактурою. Її ознаками у пісні «Материн жаль» («Ой сяду я під хатою») стали два види дублювання елементів мелодії: одинарне – на фоні одного звуку (т. 6, 9, 10, 11, 15, 16, 29, 30) та подвійне – в октаву (т. 23) **[Нотний приклад № 441]**. Одинарним поступенно-низхідним форшлагом у вокальній партії композитор виділив зітхання матері: «голубки немає» (т. 25).

У романсі «Вітер в гаї не гуляє» (з балади «Утоплена»), М. Лисенко використав подвійне дублювання мелодії в октаву (т. 29) та міжтактову фермату (т. 30) після слів: «хто се, хто се?», щоб виділити запитання, поставлене за четвертим разом. В даному випадку вона виконує роль цезури. Аналогічно

композитор трактував фермати у драматичному солоспіві «Стоїть в селі Суботові» (з містерії «Великий льох»). Він розмістив їх після перегр (т. 17, 27, 35, 51), у фортепіанному закінченні (т. 91), між частинами солоспіву (т. 25, 42) [Нотні приклади № 442, 443]. М. Лисенко ввів у фактуру супроводу тризвучні арпеджійовані акорди (т. 13, 47) як виявлення болю від вчинку Б. Хмельницького, що призвело до руйнування України.

Кульмінацію романсу «Чи ми ще зійдемося знову» (з циклу «В казематі») композитор підкреслив за допомогою подвійного дублювання елементів мелодії в октаву на словах: «в остатню, тяжкую» (т. 34, 35) та драматичним вигуком у вокальній партії. М. Лисенко позначив його ремаркою: *espressivo colla voce* [Нотний приклад № 444]. Алюзія виконання кобзарями експресивної мелодекламації, коли, за визначенням М. Кравченка, голос піднімається «до справжнього плачу» [97, с. 38], сприймається як далекий символ-відгомін України.

У солоспіві «Полюбилася я» композитор фрагментарно використав фактуру, що властива побутовій пісні-романсу та танцювальній музиці, яку виконували кобзарі. На сильну частку долі припадає бас, а на слабшу – акорд (т. 3, 4, 11, 12). Фактура як знак-індекс отримала подвійне значення: характеризує сподівання молодої жінки («полюбилася я, одружилася я») та її середовище, яке є причиною її горя («люди гордії, злії розрізнили, взяли»). Вона розповідає про свою долю: її чоловіка «отдали в москалі». Жінка їде на чужину. Відірвана від родичів та рідної землі, самотня та нещасна, доживає свого віку. Для посилення її розпачу, М. Лисенко вжив елементи одинарного та подвійного дублювання елементів мелодії в терцію в партії правої руки (т. 19) та в дециму в партії лівої руки у супроводі слів: «і московкою я старіюся в чужій хаті» (т. 21). Запровадження алюзій знаків-індексів опосередковано вказує на особливо важливі моменти жінки, її трагедії. Зовнішнім виявом нарікання на свою долю є знак-ікона, одинарний поступенно-низхідний форшлаг, що його композитор запровадив у вокальну партію після фермати на словах: «така доля моя» (т. 7, 23) та слові «гордії» (т. 11) [Нотний приклад № 445].

Знаком-індексом виступає фермата, що відділяє вступ, першу перегру, закінчення другого розділу у солоспіві «На вгороді коло броду». Щоб підкреслити трагедію молодої дівчини, композитор ввів один раз у вокальну партію знак-ікону – одинарний поступенно-низхідний форшлаг на слові «чорноброва» (т. 30) [Нотний приклад № 446]. Аналогічно композитор застосував фермату в закінченні вступу та пісні «Ой маю, маю я оченята». Одинарний поступенно-низхідний форшлаг на словах: «та нікого» підкреслює скаргу дівчина на самотність (т. 9) [Нотний приклад № 447].

У поєднанні знаків-індексів з поодинокими знаками-іконами виявлено інші варіанти імплікування алюзій, пов'язаних з кобзарським виконавством.

Елементи навмисно спрощеної фактури М. Лисенко застосував у пісні про нещасливе кохання «Ой пішла я у яр за водою». За допомогою дублювання елементів мелодії у фортепіанній партії композитор підкреслив ненависть дівчини до багатой молодой вдови-розлучниці та Івана, який її зрадив. Своє почуття головна героїня романсу приховує від людей, бо не хоче бути об'єктом насмішок. В партії правої руки знайдено одинарне дублювання елементів мелодії на фоні бурдону на словах: «гуляє» (т. 8), «вдова» (т. 12), «сусідонька вдова молодая» (т. 20, 21), «на наглий дорозі» (т. 28), а у партії лівої руки – одинарне дублювання на октаву нижче від мелодії на словах: «мій, Іване» (т. 25). М. Лисенко послуговувався подвійним дублюванням в октаву на словах: «сила Божа» (т. 27) та в сексту – на словах: «з другою» (т. 8). Двома міжтактовими ферматами композитор відмежував перегру, у якій сповільнив темп, для того щоб показати зміну стану закоханості на люту ненависть, аж до прокльонів (т. 24) [Нотний приклад № 448]. Ферматою М. Лисенко закінчив вступ та солоспів.

Поодинокі вкраплення знаків-ікон виявлено у вокальній партії. Одинарний поступенно-низхідний форшлаг композитор застосував на слові «водою» (т. 6). Низхідну тирату на слові: «плоскінь» (т.16) він одночасно впровадив у вокальну та у фортепіанну партії. М. Лисенко повторив низхідну тирату ще раз у супроводі (т.18). Своєю сукупністю знаки-ікони створюють загальний образ нещасливої долі дівчини. Стрибок мелодії на септиму вгору (т.

28) визначено як алюзію. Композитор позначив ремаркою *irato colla voce* виконання мотиву на словах «на наглій дорозі». Такий спосіб творення експресивної мелодекламації помічено у вокальній партії «Думи про Хведора безродного» О. Вересая, яку записав М. Лисенко [Нотний приклад № 449].

У лірико-психологічному романсі «Якби зустрілися ми знову» М. Лисенко використав знаки-індекси: фактуру з розкладеними акордами (т. 10) та подвійне дублювання елементів мелодії в октаву (т. 22, 23) [Нотні приклади № 560, 561]. Подвійні поступенно-висхідні форшлаг з повторенням початкового звуку (т. 2, 3) (термін наш) знайдено у вступі. Вони показують прихований біль героя [Нотний приклад № 562]. Такий вид форшлагу застосував С. Пасюга в інструментальних переграх думи «Про сестру і брата» [Нотний приклад № 89]. Його визначено як знак-ікону, що іманентно відтворений композитором в фортепіанній фактурі солоспіву.

Фермати відмежовують вступ, першу перегра у солоспіві «Ой по горі роман цвіте». Одинарний поступенно-низхідний форшлаг М. Лисенко запровадив у вступ (т. 5) та у вокальну партію на словах: «захована в новій скрині» (т. 31, 32) [Нотні приклади № 453, 454]. Поодинокі краплі знаку-ікони на початку та в кінці романсу створює алюзію схлипування, плачу та скарги бідного хлопця на свою безталанну долю.

Подібне трактування композитором одинарних поступенно-низхідних форшлагів у пісні «Не вернувся із походу». Він вжив їх у вступі (т. 1, 2, 5), фортепіанному закінченні (т. 33) та у вокальній партії (т. 30, 31) [Нотні приклади № 455, 456]. В останньому такті арпеджійований акорд відображає біль жінки. Знаками-індексами виступають фермати. Вони виконують роль цезури. М. Лисенко завершив вступ ферматою та використав її у закінченні першої частини вокального твору. Щоб посилити запитання дівчини композитор використав фермату в автентичній каденції (т. 20).

Наслідуючи акомпанемент побутової пісні-романсу XIX століття, М. Лисенко застосував виклад, у якому поєднуються в партії лівої руки бас, а в партії правої руки – акорди (т. 23). Композитор ввів у супровід солоспіву

фрагменти фактури, що була типова для кобзарського виконавства. У партії правої руки присутні одинарне (т. 7 – 9, 24) та подвійне дублювання елементів мелодії в октаву (т. 18). При розв'язанні субдомінантового тризвуку в серединному кадансі М. Лисенко повторив домінанту у трьох октавах: Мі – мі – мі¹ (т. 26). Такий спрощений каданс на слові «не беруть» виконує роль цезури, підкреслюючи душевну пустоту молодої жінки, у якої загинув у поході «гусарин москаль». Її ніхто не бере заміж, а молодість проходить у насміханні дівчат **[Нотні приклади № 457, 458]**.

Знаками-індексами виступають фермати, які закінчують вступ і кожний розділ пісні «Не тополю високою». Композитор фрагментарно застосував у фортепіанній партії правої руки фактуру з розкладеними акордами, що наслідує супроводи побутових романсів ХІХ століття (т. 2, 3) **[Нотний приклад № 459]**. Імітуючи народне музикування, М. Лисенко повторив на фоні бурдону елемент мелодії на октаву нижче від вокальної партії (т. 15). Т. Шевченко порівняв самотню дівчину з тополею. Її біль композитор відтворив за допомогою вживлення у вокальну партію одинарних поступенно-низхідних форшлагів (т. 2, 7, 10, 20) та низхідної тирати (т. 19). Форшлаг через дециму М. Лисенко використав тільки один раз у супроводі (т. 5). У такий спосіб знаки-ікони виокремлюють слова: «тополю» (т. 2), «долю» (т. 5), «тобі» (т. 7), «полюбитись» (т. 10), «дівувати» (т. 19), «не кохатись» (т. 20). Створюючи емоційний фон, вони стали допоміжним виразовим засобом у розкритті страждання дівчини **[Нотний приклад № 460]**.

Подібно ми трактуємо вкраплення бандурних знаків у солоспіві «Не женися на багатій». Створюючи алузію супроводу побутового романсу, М. Лисенко застосував фрагменти фактури з розкладеними акордами (т. 9 – 11, 27) **[Нотні приклади № 461, 462]**. Подвійне дублювання мелодії в октаву (т. 19) та повторення її елементів на фоні бурдону наслідує типовий для кобзарів виклад (т. 32). Низхідний рух мелодії, позначений композитором штрихом *legato*, іманентно відтворює прийом звуковидобування кобзарів «ковзання» (т. 32).

Вокальну партію М. Лисенко збагатив низхідними тиратами (т. 11, 24, 35), одинарними поступенно-низхідними форшлагами (т. 15, 28, 40).

Для того, щоб звернути увагу слухача на важливість рішення в житті юнака, композитор використав тільки один раз у супроводі слова «оженись» (т. 15) арпеджійований акорд, що складається з шести звуків. М. Лисенко позначив його штрихом *staccato*, який посилює іронію, оскільки, такий вибір однозначно не може підійти кожному молодому хлопцеві, що планує своє подальше життя. Знаками-іконами митець виділив слова: «не женися», «не докучає», «де болить», «не потурай», «не бачить», тим самим підкреслюючи головну думку поезії – не зважаючи ні на що, воля найцінніша. Впровадження композитором елементів навмисно спрощеної фортепіанної фактури створює алюзію постаті кобзаря, який, мандруючи по Україні, обрав волю та свою долю.

У фортепіанну фактуру вступу пісні «І багата я, і вродлива я» М. Лисенко ввів одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 3). Молода багата дівчина полюбила хлопця-сироту, але змушена проти своєї волі пов'язати своє життя з старим нелюбом. Для показу її найбільшого болю та розчарування композитор використав у вокальній партії обігрування головного тону дрібними тривалостями (т. 7, 18, 27). Щоб посилити емоції дівчини, її самотність, М. Лисенко вжив цей знак-ікону спочатку у вокальній, а потім у фортепіанній партії на словах: «собі пари, безталанна я» (т. 8). Одинарний поступенно-низхідний форшлаг виявляє гірке зізнання дівчини. Композитор використав фрагмент фактури, що характерна для танцювальної музики: бас на сильну частку долі, акорд на слабку (т. 7), супроводжуючи слова: «та не маю собі пари» Такий контраст ще більше відтворює безрадісне становище дівчини. Аби передати її розпач М. Лисенко застосував у партії правої руки одинарне дублювання елементів мелодії на фоні бурдону (т. 22) **[Нотні приклади № 463, 464]**.

Знаки-індекси у солоспіві «Якби мені черевики» виконують подвійну функцію. Вони імітують супровід кобзарів та допомагають показати драму бідної дівчини. В наймах проходить її молодість, бо не має за що купити

черевиків, тому не може піти на «музики» та вибрати собі пару. Т. Шевченко поєднав два контрастні емоційні стани: прагнення дівчини піти на танці та її скарги на безталанну долю. М. Лисенко відобразив недосяжні її мрії, використовуючи у вступі, перегрі, фортепіанному закінченні та в супроводі слів: «а музика, грає, грає» (т. 16, 17) ритмічні малюнки, що притаманні танцювальній музиці [**Нотний приклад № 465**]. Ритмічна група – дві шістнадцяті, восьма – вкраплюється у вокальну та фортепіанну партії впродовж цілого твору. Її визначено знаком-індексом, що створює алюзію танців. Такі ритмічні малюнки помічено в інструментальних партіях «Горлиці» (т. 1), «Козачка» № 3 (т. 2, 4) бандуриста Г. Гончаренка [**Нотні приклади № 466, 467**].

Натомість, за допомогою фрагментів навмисно спрощеної фортепіанної фактури, М. Лисенко показав стан самотності та підкреслив страждання дівчини. Композитор застосував у фортепіанній партії правої руки два варіанти дублювання елементів мелодії. За допомогою одинарного дублювання М. Лисенко виділив слово «черевиках» (т. 38). На фоні бурдону, на словах: «на музики» (т. 8), «горенько моє! « (т. 10, 11), «доленько моя!» (т. 24, 26), «без любові» (т. 42) композитор повторив елементи вокальної партії. Подвійне дублювання в терцію він використав на словах: «зношу свої» (т. 43), «черевиків немає» (т. 14), в октаву – «я світом нужу» (т. 39). Оскільки, у супроводі відсутні знаки-ікони, то функцію яскравого виявлення драми молодої дівчини отримали знаки-індекси. Дублювання елементів мелодії виокремлює важливі слова. За допомогою цього розкривається її душевний біль та прихований зміст вірша: причина нарікань – відсутність дорогих червоних черевиків, на які потрібно заробляти тривалий час у наймах. Тому знайти свою щасливу долю стало її недосяжною мрією [**Нотний приклад № 468**].

У вокальній партії солоспіву знайдено знаки-ікони. Композитор послуговувався одинарними поступенно-низхідними форшлагами на словах: «черевиків» (т. 13), «зношу» (т. 43). На слові «дівчаточка» він застосував одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на терцію до основного звуку (т. 35) [**Нотні приклади № 467, 468**]. Неодноразове використання такого виду

форшлагу помічено у рецитації думи «Про удову» Г. Гончаренка [**Нотний приклад № 469**]. В солоспіві він став знаком-іконою, що відображає раптовий біль, пов'язаний з розпачем. Подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку М. Лисенко ввів у фортепіанну переграу (т. 34). Вкраплення знаків-ікон у музичну тканину солоспіву посилює нарікання молодій дівчини на свою долю та стають віддаленими асоціаціями плачу.

Знаки-індекси переважають у солоспіві «По діброві вітер виє» (з поеми «Тополя»). Композитор використав фермати, які відокремлюють частини музичної побудови (т. 8, 16, 25, 34) [**Нотний приклад № 470**]. У супроводі М. Лисенко застосував елементи подвійного дублювання в октаву (т. 11, 23, 26). Він повторив мелодію на октаву вище від вокальної партії на фоні органного пункту (т. 30 – 32). Митець вжив два варіанти спрощених кадансів. М. Лисенко розв'язав субдомінантовий тризвук у домінанту, яку повторив у трьох октавах $Mi - mi - mi^1$ (т. 8, 16). У серединному кадансі знайдено дублювання домінанти у трьох октавах (т. 20). Імітуючи супроводи кобзарів, композитор послуговувався двома видами неповного тонічного тризвуку в автентичних каденціях. М. Лисенко використав чотиризвучний акорд з пропущеною терцією, у якому повторив тоніку у трьох октавах: $ля - mi^1 - ля^1 - ля^2$ (т. 34). У заключному кадансі він застосував п'ятизвучний акорд з пропущеною терцією: $ля - mi^1 - ля^1 - mi^2 - ля^2$ (т. 42).

У невеликому інструментальному епізоді, що знаходиться перед третім розділом вокального твору, відсутній поділ на такти. Композитор ввів у фортепіанну фактуру дрібну мелізматіку, форшлагі. Впровадження імітації гри на сопілці пов'язане зі змістом вірша. Арпеджійований акорд у супроводі посилює звукові асоціації з бандурним виконавством. Через використання М. Лисенком знаків-індексів виникає алюзія присутності кобзаря, хоча у поезії Т. Шевченка цей образ відсутній. Композитор послуговувався поодинокими знаками-іконами. Одинарні поступенно-низхідні форшлагі композитор використав у фортепіанній партії на словах: «виє» (т.10), «билини» (т. 38), а форшлаг через октаву на слові «одна» (т. 39). За допомогою знаків-ікон

М. Лисенко розкрив підтекст вірша. В образі тополі передано самотність дівчини на чужині.

Композитор застосував фермати у закінченні вступу, першої та другої перегри пісні «Ой умер старий батько». В середині першої частини він розмістив міжтактову фермату, яка після запитання: «Чи дома журитись?» виконує роль цезури (т. 20). У фортепіанній партії правої руки композитор послуговувався двома видами дублювання. В одинарному – на слові «хазяїнувати» повторюється елемент мелодії в одноголосному викладі (т. 32). Подвійне дублювання вокальної партії інтервалом секстою знайдено на словах: «доленьку» (т. 36). Знаки-ікони (арпеджійовані акорди, одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на чисту кварту) М. Лисенко використав тільки у вступі. Вони стали епіграфом нещасливої долі сироти [**Нотні приклади № 471, 472, 473**]. Таку ж функцію виконують арпеджійовані акорди (т. 1, 4) у Пісні сіроми «Доле моя, доле» (з поезії «У неділю не гуляла»). Шестизвучний арпеджійований акорд, що його ввів композитор у вступі при спаді кульмінації, розкриває глибокий внутрішній біль (т. 4). Знак-індекс, фермату, М. Лисенко застосував у закінченні вступу та вокального твору [**Нотний приклад № 474**].

Аналогічно композитор використав арпеджійовані акорди у патетичному, сповненому високого емоційного піднесення, монолозі «Доля» («Ти не лукавила зі мною»). Їх М. Лисенко впровадив у вступ (затакт, т. 2) та в акомпанемент (т. 6). У фортепіанну фактуру композитор імплікував знаки-індекси. Подвійне дублювання елементів мелодії в октаву він застосував на словах: «доленько моя» (т. 16), «не лукавий» (т. 33 – 34, 37 – 38) [**Нотні приклади № 475, 476**].

Композитор трансформував виконавський прийом Г. Гончаренка, виявлений у думі «Про Олексія Поповича». Кобзар в інструментальній партії послуговувався репетиціями одного, двох, трьох звуків дрібними тривалостями. Зміна фактури створювала нагнітання тривоги та драматизувала розповідь [**Нотні приклади № 396, 397, 401, 477**]. Щоб надати солоспіву більшої експресії, М. Лисенко застосував репетиції двох, трьох звуків, які викладені тріоллю восьмими тривалостями, у супроводі слів: «Ти взяла мене, маленького, за руку і

в школу хлопця одвела до п'яного дяка в науку» (т. 9 – 14) **[Нотний приклад № 479]**. Аналізуючи вокальні твори з поеми «Гайдамаки», класифіковано репетиції як знаки-ікони (див. 3. 3). Доречно буде згадати слова Ч. Морріса, що «...один і той же знаковий спосіб може виконувати функцію двох знаків» [266, с. 51]. У думі Г. Гончаренка репетиції позначають десигнат знаку, а в солоспіві «Доля» вони вказують на денотат. Оскільки, у фортепіанній партії відсутнє іманентне відображення кобзарського виконавського прийому, а тільки його алюзія, тому їх класифіковано як знак-індекс.

Кульмінаційну зону солоспіву, яка припадає на словах: «дальше слава, а слава – заповідь моя», М. Лисенко підкреслив акордовим викладом у фортепіанній партії лівої руки та подвійним дублюванням елементів мелодії в октаву у партії правої руки (т. 41 – 44). Отож, виявлено одночасне поєднання двох знаків-індексів **[Нотний приклад № 589]**.

Фортепіанна фактура стала основним виразовим засобом у філософському за змістом романсі «Минають дні». Акордова пульсація супроводжує вокальну партію впродовж цілого твору, ймовірно, відтворюючи шелест пожовклого листя, асоціюється з днями, які проминають. У вокальній партії композитор застосував знаки-ікони: низхідну тирату (т. 34), одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на терцію до основного звуку (т. 6) та поступенно-низхідні форшлагги (т. 24, 50, 75). М. Лисенко ввів одинарні поступенно-низхідні форшлагги також у фортепіанну партію (т. 5, 24, 67) **[Нотні приклади № 480 – 483]**. Сукупність знаків-ікон посилює вираження емоційного стану героя та підкреслює його словами: «минають», «не плачу й не сміюсь...», «світ», «чи загинув», «злої».

Поставлене поетом подвійне запитання: «Доле, де ти? Доле, де ти?» композитор виділив ритмічним та фактурним остинато. Відчай героя, пов'язаний з його роздумами над вибором – чи вмирати у кайданах та неволі, чи прожити життя у байдужості та остиглості – композитор передав за допомогою акордової пульсації, що записана тріоллю восьмими тривалостями (т. 27 – 29, 69 – 72) **[Нотні приклади № 481, 482,]**. Підкреслює стан психологічного заглиблення

також чиста квінта. Її використав М. Лисенко на фоні остинатного повторення акордів (т. 52 – 54) **[Нотний приклад № 483]**.

Композитор застосував у фортепіанній партії правої руки подвійне дублювання в октаву елементів мелодії, яке проводиться на тлі акордового викладу у партії лівої руки, щоб підкреслити мрію поета: «А дай жити, серцем жити», (т. 44 – 45). У кульмінаційній зоні ритмічне та фактурне остинато створює надзвичайне емоційне напруження у поставленому питанні: «Доле, де ти? Доле де ти?» та відповіді на нього: «немає ніякої» (т. 69 – 72). Для висловлення свого докору: «доброї жаль, Боже» митець використав елемент подвійного дублювання елементів мелодії в октаву (т. 73 – 74) **[Нотні приклади № 484, 482]**.

М. Лисенко глибоко проникнувся задумом поета. В автобіографічних віршах Т. Шевченко уособлював себе з образом кобзаря. Це зумовило запровадження алюзій кобзарського виконавства у драматичних монологів «Доля», «Минають дні». У даних солоспівах знаки-індекси виділяють моменти найвищого емоційного напруження. Акордова пульсація, подвійне дублювання елементів мелодії у фортепіанній партії «скеровують увагу» (визначення Ч. Морріса) [266, с. 37] на присутній у музичному тексті художній образ кобзаря, проводиря свого народу.

У філософському монологі «Єсть на світі доля» (з поеми «Катерина») М. Лисенко послуговувався одинарним дублюванням фрагментів мелодії, щоб підкреслити важливі за змістом слова: «доля» (т. 5), «воля» (т. 9), «єсть люди на світі» (т. 13, 14), «жупан надівають» (т. 24). Подвійне дублювання елементів мелодії в сексту вирізняє слова: «срібло-злото» (т. 27, 28) **[Нотні приклади № 485, 486]**.

Важливість для поета вибору своєї долі М. Лисенко підкреслив зміною фактури. Він застосував репетиції одного звуку (т. 34), пульсацію інтервалами (т. 35, 40) та акордами (т. 36 – 39) на словах: «затоплю недолю дрібними сльозами, затопчу неволю босими ногами». Вкраплення висхідної тирати у фортепіанну партію солоспіву створює алюзію боротьби за щастя (т. 36). Композитор обрав одинарні поступенно-низхідні форшлаги, щоб передати

прихований від усіх плач за своєю долею. Він використав їх у вступі (т. 2) та у вокальній партії (т. 15, 37, 45). Закінчується солоспів у одноіменній мажорній тональності (ля мажор). М. Лисенко вжив знак-ікону – арпеджійований акорд на слові «я» (т. 43) [Нотні приклади № 485, 487]. Цим знаком, що виявляє глибокий біль, митець підкреслив контраст недосяжної мрії поета та реальності його життя.

Внаслідок проведеного аналізу філософського за змістом романсу «Учіться, брати мої» (з послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм»), знайдено знаки-ікони – арпеджійовані акорди (т. 2, 4), трель (т. 2), пунктирний ритм (т. 1, 3). Вони зосереджені у вступі та виявляють основну тонідею – любити Україну і боротися за її єдність. В процесі музичного розвитку композитор застосував поодинокі знаки-ікони: в акомпанементі – пунктирний ритм (т. 5), обігрування головного тону дрібними тривалостями (т.11), у перегрі – низхідну тирату (т. 29), а у вокальній партії – низхідну тирату (т. 25), одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 46) [Нотні приклади № 488 – 490]. Таким способом у супроводі композитор створив звукообраз бандури.

При наближенні до кульмінації на словах: «України. І світ ясний, невечірній, тихо засіє... Обніміться ж, брати» М. Лисенко впровадив у фортепіанну партію лівої руки ритмічне остинато. Воно записане синкопою – восьма, дві четвертних, восьма. Цей ритмічний малюнок проводиться спочатку на п'ятому ступені тональності до мінор (т. 54 – 55), а пізніше – на першому (т. 56 – 60). На основі аналізу інструментальної партії думи Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича» виявлено, що ритмічне остинато кобзар використовував у моментах найбільшої напруги. У романсі «Учіться, брати мої» рівномірне биття подібне до ударів дзвону-набату. Застосування композитором двох видів знаків дає можливість вважати це поєднання як художній символ важливості боротьби за єдність у здобутті волі.

На фоні цієї пульсації у вокальній партії композитор послуговувався іншими знаками-іконами, які властиві кобзарському виконавству: одинарним поступенно-низхідним форшлагом (т. 55) та обігруванням головного тону

дрібними тривалостями (т. 59). На кульмінації солоспіву (*Largamente*) на слові «обніміться» композитор використав знаки-ікони та знак-індекс. Подвійне дублювання в октаву елементів мелодії у фортепіанній партії правої руки він поєднав з арпеджійованим акордом (т. 63). У другому звертанні «брати» М. Лисенко застосував низхідну тирату (т. 64) та пунктирний ритм [**Нотний приклад № 490**]. На нашу думку, композитор трактував кульмінаційну зону як коду солоспіву, у якій підкреслюється основна ідея твору. Тому М. Лисенко використав у ній бандурні знаки, що вказують на присутність кобзаря, який закликає устами поета до боротьби за єдність народу.

Низхідні тирати у фортепіанному вступі (т. 3), у третій переґрі (т. 50), фортепіанному закінченні (т. 63) романсу «Туман, туман долиною» допомагають відтворити розчарування молодої дівчини [**Нотні приклади № 491, 492**]. Вона мріє про щасливе подружнє життя, нарешті знаходить пару, проте її сподівання не виправдалися, тому відчуває біль. Її трагічна доля окреслена композитором у вступі. Тут низхідна тирата отримала значення епіґрафу. У першій переґрі М. Лисенко використав два варіанти ритмічного малюнку – дві шістнадцяті, восьма та восьма, дві шістнадцяті (т. 25, 26). Оскільки, такі ритмічні групи застосовувалися у танцювальній музиці кобзарів, тому їх визначено як знаки-індекси. На основі цих формул композитор побудував середній розділ солоспіву та другу переґру. Подекуди М. Лисенко використав їх у вокальній партії третього розділу. Танцювальні ритмоформули допомагають передати радісні сподівання дівчини. Поодинокі одинарні поступенно-низхідні форшлагги, що їх ввів композитор у фортепіанну фактуру першої та другої переґр, суперечать веселому настрою романсу. Вважаємо, що для виявлення прихованого підтексту вірша, М. Лисенко вжив цей знак-ікону і у вокальній партії (т. 37, 48). З цією метою у середньому розділі солоспіву він застосував у фортепіанній партії лівої руки форшлаг через октаву (т. 27) та одинарне дублювання елементів мелодії на дециму вниз (т. 27, 33).

В останньому розділі романсу М. Лисенко змінив фортепіанну фактуру супроводу. Щоб підкреслити жаль та розчарування жінки у шлюбі, композитор

послуговувався на слові «одружилась» подвійним дублюванням елементів мелодії в октаву (т. 43). Заміжжя стало причиною її подальшого невдоволення. Одинарний поступенно-низхідний форшлаг у вокальній партії підкреслив кульмінацію нарікань та звинувачень жінки (т. 48). Для створення ще більшого контрасту композитор поєднав два варіанти ритмічного малюнку, що характерні для танцювальної музики. Вкраплення низхідної тирати у третій перегрі посилює її біль та скарги на свою долю (т. 50).

Третя перегра поділила останній розділ на дві частини. Після фермати М. Лисенко використав дзеркальну репризу. При незначній зміні фактури супроводу, композитор повторив тематичний матеріал початку першого розділу та вступу, щоб показати постійне незадоволення та розчарування жінки своїм життям. Низхідна тирата стала емоційним виявленням її страждання.

М. Лисенко застосував два варіанти спрощеного кадансу. У закінченні вступу (т. 6) субдомінантовий тризвук композитор розв'язав у тоніку, яку повторив у трьох октавах (Re – re – re¹), а у заключному кадансі солоспіву (т. 66) – в октаву, що побудована на тоніці (re – re¹). Ферматами композитор закінчив вступ, першу, другу, третю перегри та солоспів. Ними М. Лисенко послуговувався всередині такту у другій перегрі, між тактами (перед фортепіанною кодою). Фермати виконують роль цезури.

У романсі «Буває, іноді старий» композитор використав два види дублювання елементів мелодії: одинарне (т. 6), подвійне – в октаву (т. 3, 5, 7, 46), фактуру з розкладеними акордами (т. 12) [Нотний приклад № 493]. Фермата завершує вступ та вокальний твір. Солоспів складається з чотирьох розділів, що відділяються переграми, та коди. Після запитання: «А що ж, зробіть?» М. Лисенко вжив фермату. Вона поділяє вокальний твір на дві частини. Перша – викладається в до мінорі, друга – в до мажорі. Композитор застосував знаки-ікони – арпеджійовані тризвучні акорди у супроводі на словах: «як уміє» (т. 10). Вони виконуються штрихом legato у партії правої руки. У коді арпеджійовані акорди композитор позначив штрихом non legato (т. 48, 49), які отримали інше значення: показують радість від наміру зробити добро. Водночас, одинарні

поступенно-низхідні форшлагги на словах: «іноді» (т. 4) та «зелена» (т. 46) у вокальній партії передають сум старого чоловіка за молодими роками [**Нотний приклад № 494**].

В акомпанементі пісні «Хустиночка» (з поезії «У неділю не гуляла») два арпеджійовані акорди, що складаються з шести звуків, стають знаком радості зарученої дівчини (т. 3, 8) [**Нотний приклад № 495**]. Таке ж семантично-образне навантаження вони отримали у танцювальній композиції «Ой стрічечка до стрічечки». Арпеджійовані акорди М. Лисенко запровадив у вступ (т. 1, 3), перегру (т. 17, 19) та у супроводі другого куплету (т. 23). Посилює веселий настрій дівчини одинарний поступенно-низхідний форшлаг, що його ввів композитор у фортепіанну фактуру на слові «лицяйтеся» (т. 24). Одночасно М. Лисенко застосував знак-індекс – одинарне дублювання елементів мелодії (т. 9, 23, 25) [**Нотні приклади № 496 – 498**].

Згідно проведеного аналізу жартівливої пісні «Утоптала стежечку» виявлено фрагменти навмисного спрощення фортепіанної фактури, які опосередковано пов'язуються з особливостями кобзарського виконавства. Композитор використав такі знаки-індекси: одинарне дублювання елементу мелодії в унісон (т. 13), органний пункт на V, I ступенях (т. 24, 25 і т. 29, 30) та тонічний подвійний октавний органний пункт (т. 26 – 28), неповні акорди з пропущеною терцією, крайні звуки якого охоплюють октаву (т. 38 – 43) [**Нотні приклади № 499 – 501**]. Почерговий рух басу у фортепіанній партії лівої руки, що охоплює II – IV, II – V – I ступені у соль мажорі, наслідує гру кобзарів на бунтах (т. 22 – 25) [**Нотний приклад № 500**]. Досліджуючи інструмент О. Вересая, М. Лисенко подав його стрій та розташування шістьох басових струн. Виокремлення саме цих ступенів у фортепіанній партії лівої руки солоспіву вказує на запозичення цього ходу від кобзарів.

Арпеджійовані акорди виступають знаками-іконами бандурного виконавства (т. 19, 35, 44). Однак, змінюється їх семантика. Вони передають веселий настрій та стають фактурним елементом, що застосовувався також у танцювальній музиці. Для імітації гри «дудника» композитор ввів у фортепіанну

фактуру два варіанти форшлагів: одинарні висхідні та записані через октаву перед основним звуком (т. 9, 10, 13, 38). Натомість, у вокальній партії подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням основного звуку (т. 30) та одинарні поступенно-низхідні форшлагги, передають скритий жаль дівчини (т. 10, 14, 27, 43, 45, 53) [**Нотні приклади № 499 – 501**].

Фортепіанна фактура у серенаді «У гаю, гаю вітру немає» (спів Яреми з поеми «Гайдамаки») виконує звукозображальну роль. Арпеджійовані акорди імітують плескіт хвиль. Водночас, їх використання зумовлене особливістю жанру серенади та імітацією гри на гітарі. Проте, в кульмінаційній зоні (cadenza) на словах: «Ох, тяжко, важко!» для посилення експресії М. Лисенко вжив бандурні знаки – в супроводі арпеджійовані акорди (т. 58, 59), а у вокальній партії – подвійний висхідний форшлаг, що охоплює терцію, але повертається до початкового звуку [**Нотний приклад № 502**].

У вступі до пісні «Княжна» (з прологу поеми «Княжна») визначено синтетичний тип фактури. Тут поєднуються імітації сопілкових награвань з арпеджійованими акордами, що виконують звукозображальну роль (т. 1 – 6). Композитор використав одинарне дублювання елементів мелодії у фортепіанній партії правої руки (т. 10, 76) [**Нотні приклади № 503, 504**].

Розглянемо солоспіви, в яких виявлено синтез знаків-індексів та декількох знаків-ікон.

Два плани розповіді – мрії про любов та жорстока реальність – пов'язуються у пісні про нещасливу наймитську дівочу долю «Якби мені, мамо, намисто». Біль молоді дівчини висловлена у вигуках: «Безталанна я!» (т. 30, 31, 80 – 83) [**Нотний приклад № 505**]. Проходить калейдоскоп різних образів: троїсті музики як елемент щасливого дівочтва, відсутність намиста, черевиків підкреслює бідність дівчини, «чорні брови полиняють» – усвідомлення швидкоплинності молодості та краси, що безцільно проходить у наймах.

Образ троїстих музик переданий у вступі, інструментальних переграх (т. 19 – 21, 25, 32 – 34, 47, 48). Композитор імітував народне виконавство за допомогою одинарного форшлагу через октаву (т. 1) та подвійного висхідного

поступенно-висхідного форшлагу з повторенням початкового звуку (т. 33). М. Лисенко послуговувався ще одним варіантом форшлагу – одинарним висхідним на чисту кварту (т. 32). Такий форшлаг не знайдено у думках С. Пасюги, Г. Гончаренка, І. Кучеренка, П. Дривченка. Композитор використав у вокальній партії солоспіву «Як би мені, мамо, намисто» одинарні поступенно-низхідні форшлаг, які мають інший контекст (т. 17, 40). Вони позначають радість та веселий настрій. Подібне їх трактування виявлено у фортепіанній партії обробок українських народних жартівливих та танцювальних пісень. Ритмічні групи – дві шістнадцяті, восьма; восьма, дві шістнадцяті – визначено у солоспіві як знаки-індекси троїстих музик. Композитор використав у супроводі елементи фактури, що властива танцювальній музиці, а саме: на сильну частку долі – бас, а на слабшу припадає акорд (т.13, 16).

М. Лисенко застосував новий тематичний матеріал у трьох інструментальних переграх. Він «вкладається» в тритактову фразу, яка ламає типову для танцю квадратну побудову. Вигуки у вокальній партії: «Безталанна я!» імітують ридання. Ними композитор підкреслив трагізм ситуації. У першому вигуку М. Лисенко послуговувався септоллю, у якій присутнє коливання сьомого підвищеного і пониженого ступеня (т. 30), а у другому – низхідну тирату (т. 82). В такий спосіб, танцювальна музика стала одним із подразників страждання дівчини.

У другому розділі *Poco meno mosso* композитор змінив темп і тональність на однойменну мінорну. М. Лисенко поєднав у невеликій перегрі одинарний поступенно-низхідний форшлаг, арпеджійовані акорди зі знаком-індексом троїстих музик (дві шістнадцятих, восьма) (т. 59, 60). В даному фрагменті виявлено двозначність бандурних знаків. У першому розділі солоспіву форшлаг, ритмічні групи виступали алюзією радості та щастя, а у цій перегрі вони позначають біль та розчарування. Стан пустоти, розпачу композитор доповнив вкрапленням чистих квінт, що побудовані на ступенях тоніки та доміанти. Після слів «Доленько моя!», бандурна семантика сприймається як символ безталанної України. В інструментальній постлюді композитор

застосував лірницьку квінту, що підкреслює душевну пустоту, спустошеність і глибину відчаю, неспроможність змінити свою злидарську, нещасливу долю (т. 84 – 86).

Пісня «Ой я свого чоловіка в дорогу послала» складається зі вступу та чотирьох, нерівномірних за розмірами, розділів та трьох перегр [Нотний приклад № 506]. У вокальному творі М. Лисенко поєднав знаки-індекси та знаки-ікони. Міжтактова фермата поділила вступ на дві нерівномірні частини. У першій – композитор використав тематичний матеріал другої фрази вокальної партії, яка побудована на ритмічних малюнках, що зустрічаються в українських танцях Г. Гончаренка «Козачок» № 1 (т. 3), «Горлиця» (т. 3, 4) [Нотні приклади № 507, 508]. Це – восьма, дві шістнадцяті, дві восьмі та восьма, дві шістнадцяті, дві шістнадцяті, восьма. У другій частині вступу композитор повторив тоніко-домінантовий хід. Такий рух басу виявлено в процесі дослідження танців «Дудочка» (Козачок) (т. 1 – 9, 15 – 17) Г. Гончаренка та «Козак-валець» (т. 5 – 7) О. Вересая [Нотні приклади № 509 – 511]. Оскільки, ці ритмо-інтонаційні формули притаманні фактурі танцювальної музики, то у солоспіві «Ой я свого чоловіка в дорогу послала» їх визначено як знаки-індекси. Впродовж вокального твору М. Лисенко по чергово повторював їх у варіантних змінах. Використання даних знаків-індексів створює «алюзійне повідомлення» (термін Х. Петрини) [157, с.184] про життя жінки чумака, що у веселоцях та розвагах проводить весь час у корчмі та не дбає за дітей.

В акомпанементі першого вокального розділу композитор застосував знаки-ікони – форшлагги, які мають різне значення. Висхідний форшлаг зі стрибком на кварту до основного звуку, у фортепіанній партії лівої руки, став допоміжним знаком для створення алюзії танцювальної музики (т. 7 – 10). Поєднуючи остинатне проведення видозміненої ритмо-інтонаційної формули у супроводі з одинарним поступенно-низхідним форшлагом у вокальній партії (т. 12), М. Лисенко прагнув показати гіркоту драми в сім'ї – мама п'яниця, а батько тяжко працює. Тому композитор виділив за допомогою одинарного поступенно-низхідного форшлагоу слово «до шинку» (т. 12). Перша та друга перегри

побудовані на ритмо-інтонаційних формулах танцювальної музики (т. 23 – 26, 37 – 42).

В завершенні першого розділу, першої та другої перегри М. Лисенко використав спрощені каданси: при розв'язанні субдомінантового (т. 22) або домінантового тризвуків проходить дублювання тоніки у трьох октавах (т. 26, 42). Композитор послуговувався знаками-індексами, щоб показати важке життя в цій сім'ї – чумака втратив все майно, ледь живий вернувся до дому, а жінка гуляє у шинку та не дбає про дітей. На початку третього вокального розділу М. Лисенко змінив фортепіанну фактуру на акордовий виклад. У фортепіанній партії лівої руки виявлено «квінтовий бурдон» (термін А. Іваницького) [62, с. 453] на словах: «А із Криму чоловік ледве ноги приволік» (т. 43 – 45). Конкретизують важке становище чумаків знаки-ікони, які композитор імплікував у вокальну партію: синкопований пунктир на слові «вози» (т. 49), одинарний поступенно-низхідний форшлаг на слові «воли» (47).

Наступний танцювальний фрагмент сприймається як сарказм. Щоб підкреслити іронію долі, яка зіграла з чумаком злий жарт, М. Лисенко ввів у фортепіанну партію арпеджійований акорд та записав його штрихом *staccato*. Він складається з п'яти звуків та вміщує в собі дві квінти: МІ – сі – мі – сі – мі¹ (т. 54). Розглядаючи обробки ліричних народних пісень у попередньому розділі дисертації (див. 2. 1), визначено семантику арпеджійованих акордів. Для виявлення глибокого душевного болю композитор використовував на кульмінації арпеджійований акорд, що складався з п'яти або шести звуків та позначав його штрихом *legato*. Натомість, у танцювальних та жартівливих піснях М. Лисенко записав арпеджійований акорд штрихом *staccato*. В такому викладі змінилося його значення на протилежне. У пісні «Ой я свого чоловіка в дорогу послала» цей знак став допоміжним в розкритті фатальності ситуації, що склалася. В один момент чумака, що подолав тяжкий шлях, втратив все.

М. Лисенко ввів ритмо-інтонаційні формули танцювальної музики та синкопований пунктир у вокальну партію на слові «голоднії» (т. 65). Він виконує функцію знаку-уточнення. Композитор поєднав його з розкладеними акордами у

фортепіанній партії (т. 63 – 65). В акомпанементі четвертого вокального розділу переважають знаки-індекси. На словах: «а де ваша діти мати?» композитор послуговувався потрійним дублюванням (т. 69, 70). У фортепіанній партії правої руки мелодія проводиться в октавному викладі. Одночасно вона повторюється в інтервал дециму в партії лівої руки. Одинарне дублювання мелодії М. Лисенко застосував на фоні одного звуку на словах: «сердешний питає» (т. 71). За допомогою навмисно спрощеної фортепіанної фактури супроводу композитор показав душевний біль чумака, пов'язаний з втратою майна та повне розчарування з тим, що він побачив вдома.

Внаслідок проведеного аналізу солоспіву «Ой я свого чоловіка в дорогу послала», виявлено, що використання знаків-ікон та знаків-індексів, як алюзій, дає змогу їм функціонувати певний час в системі інших означників. Задум композитора доповнив зміст поезії Т. Шевченка: горе однієї сім'ї переростає в типове соціальне явище життя селян.

В пісні «Нащо мені чорні брови» композитор змалював образ дівчини-сироти, яку покинув хлопець, Вона нарікає на свою долю та на «літа, що марно пропадають». У вступ М. Лисенко ввів знаки-ікони: одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 3), низхідну тирату (т. 3) та *подвійний поступенно-низхідний форшлаг (термін наш)* (т. 1). Такий варіант подвійного форшлагоу визначено як знак-ікону, оскільки його використовував С. Пасюга у думі «Про удову» [**Нотні приклади № 82, 512**]. Низхідна тирата у вокальній партії солоспіву на слові «лютеє» (т. 97) доповнює розчарування та сум дівчини [**Нотні приклади № 513, 515**].

Особливого значення М. Лисенко надав форшлагам. Для того, щоб передати схлипування та плач сироти він ввів у фортепіанну партію одинарні поступенно-низхідні (т. 34, 72, 81) та подвійні поступенно-низхідні форшлагів (т. 1, 32) [**Нотний приклад № 514**].

В результаті проведених досліджень вокальних та інструментальних партій дум, записаних М. Лисенком від кобзарів О. Вересая, П. Братиці, О. Сластіона та дум С. Пасюги, Г. Гончаренка, П. Дривченка, І. Кучеренка в

транскрибуванні Ф. Колесси, не знайдено подвійного поступенно-низхідного форшлагу зі стрибком на чисту кварту до основного звуку. Проте, у вокальній партії думи С. Пасюги «Про удову» присутній одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на чисту кварту до основного звуку на словах: «хлібом», «із домівки». Цей знак виражає найбільший біль у серці матері, коли діти зневажливо виганяють її з рідної хати та шкодують їй шматок хліба [**Нотні приклади № 96, 97**].

Композитор видозмінив «зовнішню форму» знаку, але залишив його «внутрішню форму» (терміни О Козаренка) [93, с. 84]. У солоспіві «Нащо мені чорні брови» М. Лисенко створив свій вид подвійного *поступенно-низхідного форшлагу зі стрибком на чисту кварту до основного звуку (термін наш)*. Композитор використав його у вокальній партії на словах: «літа» (т. 13), «пропадають» (т. 15) та «голосніше» (т. 86) та у першій перегрі (т. 24). Цей вид форшлагу визначено фортепіано-бандурним знаком, оскільки він наслідує виконавство кобзарів, але не присутній у автентичних записах. Митець перемінив «зовнішню форму» ще одного бандурного знаку – обігрування головного тону дрібними тривалостями, який також вказує на смуток дівчини (т. 100). Знаками-індексами виступають фермати (т. 4, 36, 39, 101), які використав композитор у другій перегрі, у закінченні вступу та вокального твору. Подвійне дублювання елементів мелодії в терцію на словах: «серце в'яне» М. Лисенко застосував у фортепіанній партії (т. 25).

Для посилення жалю дівчини за її молодими літами, що провела їх без пари, композитор ввів у фортепіанну фактуру пісні «Закувала зозуленька» шестизвучний арпеджійований акорд на словах: «дружини немає» (т. 11) [**Нотний приклад № 516**]. М. Лисенко застосував знаки-індекси. Він повторив елемент мелодії в унісон у партії правої руки на слові «заплакала» (т. 9). Подвійне дублювання в сексту використав на словах: «а дівочі молодії» (т. 14, 15). При супроводі слів: «за водою пливуть з сього світа», а потім у фортепіанному закінченні, композитор обрав фактуру, де простежується повторення двічі кожного звуку при низхідному поступеному русі мелодії, що

дублюється октавами (т. 19 –23). Такий виклад фактури зображує плинність молодих літ дівчини.

М. Лисенко збагатив вокальну та фортепіанну партії різними видами форшлагів. У вокальній партії на словах: «зозуленька» (т. 6), «дівочі» (т. 14) він використав одинарні поступенно-низхідні форшлагги, одинарний висхідний на терцію до основного звуку на слові «заплакала» (т. 9), подвійний поступенно-низхідний форшлаг зі стрибком вгору на чисту кварту до основного звуку (т. 7), подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку на слові «веселії» (т. 16). Композитор ввів у фортепіанну партію одинарний висхідний форшлаг на терцію до основного звуку (т. 9), подвійний поступенно-висхідний форшлаг з поверненням до основного звуку (т. 3). М. Лисенко використав на слові «за водою» в партії вокалу *подвійний висхідний форшлаг, що охоплює терцію, але повертається на ступінь вниз (термін наш)* (т. 19). Він виявлений також у вокальній партії на словах: «ісходжає», «зачуває», «яниченьки» думи О. Сластіона «Буря на Чорному морі» **[Нотний приклад № 517]**. Його класифіковано як знак-ікону.

Ще один вид форшлагу – одинарний висхідний на кварту до основного звуку – помічено у супроводі пісні (т. 23). Ним послуговувалися кобзарі П. Древиченко, Г. Гончаренко у вокальній партії думи «Про удову» **[Нотні приклади № 518, 519]**. Його визначено як знак-ікону автентичного виконавства. Композитор створив новий вид форшлагу – *подвійний висхідний зі стрибком на кварту, але повертається до основного звуку (термін наш)* (т. 20, 21, 23). Застосування різних видів мелізмів допомагає М. Лисенкові розкрити емоційний стан дівчини, її тугу, смуток, жаль за літами.

Форшлагги пронизують фортепіанну фактуру пісні про долю сироти «Ой одна я, одна, як билиночка в полі». У вступі композитор використав знак-ікону – поступенно-низхідний форшлаг (т. 3) **[Нотний приклад № 520]**. Його додавали кобзарі для «посилення жалощів» (термін М. Лисенка) [122, с. 23]. Митець створив нові види форшлагів – одинарний висхідний на сексту до основного звуку (т. 1, 44) та подвійний висхідний, що складається з квінти та охоплює в

діапазоні дециму або квінтдециму (т. 1, 2, 44, 45). Вони також пов'язуються з інтонаемами плачу та підкреслюють самотність молоді дівчини.

М. Лисенко надав особливу роль низхідній тираті. На основі аналізу бандурних партій дум «Про Марусю Богуславку», «Про удову» С. Пасюги та фортепіанних партій обробок українських пісень для голосу з фортепіано визначено її семантику. В солоспіві «Ой одна я, одна, як билиночка в полі» низхідні тирати стали домінуючим знаком-іконою, що виявляють переживання дівчини-сироти та її розпач. Цей знак М. Лисенко поєднав з акордами, що їх використовували композитори-романтики XIX століття. Три групи акордів виділяємо у гармонічному супроводі [Таблиця № 20]. У фортепіанному вступі одночасно з низхідною тиратою композитор застосував «акорд жаху», який посилює дію знаку-ікони: $DVII_7$ фа мажору М. Лисенко розв'язав у тонічний тризвук одноіменної мажорної тональності (ля мажор) (т. 6). Низхідні тирати у вступі та у фортепіанному закінченні композитор побудував на D_7 ля мінору (т. 8, 47). Впродовж солоспіву проходить чергування тональностей: а, А, а, d, а, С, f, С, F, а, d, а, f, С, F, d, С, а. За допомогою гармонічного забарвлення виявляються різні градації плачу. Низхідні тирати, форшлаг створюють багатогранний музичний образ нещасної, обділеної долею сироти, передають її біль.

При семантичному аналізі пісні-колискової «Ой люлі, люлі» виявлено тільки знаки-ікони. М. Лисенко застосував низхідний форшлаг у вокальній партії на слові «мій» (т. 13), а у другій переґрі – подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням початкового звуку (т. 39). Низхідну тирату композитор обрав головним знаком-іконою. Він запровадив її у вокальну партію на слові «сину» (т. 17) та у першу переґру (т. 23, 24). За допомогою використання у гармонічній мові «акорду жаху» ($DVII_7$) композитор виявив глибину страждання молоді покритки (т. 17) [Нотний приклад № 521].

М. Лисенко поєднав у кульмінації солоспіву на словах: «то не дивись» два знаки-ікони – одинарний поступенно-низхідний форшлаг та низхідні тирати (т. 46, 47). Посилує експресію напружена гармонічна мова: $SII^4_3, K^6_4, D_7 \rightarrow VI^5_3, s_6, DDVII_6^4_3, K^6_4, D_7, t^5_3$. [Нотний приклад № 522]. Вкраплюючи знаки однієї

семантичної групи у фортепіанну партію, композитор створив емоційне тло оплакування та нарікання на нещасливу долю. М. Лисенко відобразив картину гіпертрагедії матері, що відцуралася своєї дитини та покинула її в гаю. За допомогою фрагментарного застосування бандурних знаків композитор, «репрезентуючи закодоване автором повідомлення» [157, с. 184], разом з поетом створив алюзію важкої долі українських дівчат.

Отож, у розглянутих солоспівах, виявлено новий рівень осмислення композитором семантики бандури. В результаті проведеного аналізу, з'ясовано, що прийоми виконавства, які охарактеризовані як знаки-ікони та знаки-індекси, стали знаками-символами у новому контексті. Перенесені з кобзарського виконавства у близькій до автентичної форми або по-новому переосмислені М. Лисенком, вони набули іншого трактування у його романсах. Х. Петрина назвала такий вид алюзій як «експліцитні, що не вимагають зусиль для розпізнавання» [157, с. 57], оскільки, розраховані на свідомі та підсвідомі, слухові та віддалені образні асоціації.

3. 3. Вплив кобзарського виконавства на тембральну інтеграцію бандури в епіко-драматичних солоспівах з поеми «Гайдамаки»

Т. Г. Шевченка

У поемі «Гайдамаки» Т. Шевченко висвітлює події народного повстання Коліївщини під проводом М. Залізняка та І. Гонти крізь призму світосприйняття поета-романтика. Однак, І. Дзюба підкреслює, що митець «творить поетичну візію великої історичної драми, вписуючи її в масштабні історіософські та світоглядні рефлексії» [37, с. 146]. І як зазначає В. Яременко «одним із мотивів вибору теми міг бути Шевченків біль за спотворений образ України» [240, с. 3].

Впродовж двадцяти років (1872 – 1892) М. Лисенко, як вказувала Т. Булат, працюючи над інтерпретацією поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», прагнув створити однойменну оперу [17]. Дослідниця творчості композитора Л. Корній вважала, що «М. Лисенко збагачував романси рисами оперного мистецтва» [106,

с. 299]. Однак, в епіко-драматичних солоспівах М. Лисенка також своєрідно відобразилися і особливості бандурного виконавства. Т. Булат звернула увагу на фактуру інструментальної інтродукції (*In modo d'un recitativo*) романсу «Гетьмани, гетьмани» та підкреслила, що вона «містить елементи кобзарських перегр і типово думних мелодико-речитативних зворотів» [15, с. 12].

Фортепіанний вступ солоспіву «Гетьмани, гетьмани» складається з трьох частин. Він скомпонований за принципом імпровізаційності. Наслідуючи кобзарську манеру виконання, композитор відділив ферматами кожний його фрагмент (т. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12). Розпочинається вступ арпеджійованим акордом в діапазоні п'ять октав ($\text{Фа}_1 - \text{фа}^2$). М. Лисенко використав неповний тонічний тризвук фа мінору з пропущеною терцією та шостим підвищеним ступенем (т. 1) **[Нотний приклад № 523]**.

У підручнику «Бандура та її можливості» Г. Хоткевич вказував, що лише на бандурі харківського типу, яка побутувала на початку ХХ століття, можна було виконати п'яти-шестизвучні акорди [209, с. 48, 59]. Порівнюючи автентичні прийоми гри кобзарів ХІХ століття, виявлено, що на народних інструментах через особливості побудови, не можливо було виконати арпеджійований акорд, що охоплює одинадцять звуків. У солоспіві його класифіковано як знак-індекс. Проте, у фортепіанній фактурі, за допомогою педалі та фермати, композитор відтворив ефект накладання обертонів та збагаченого звучання арпеджійованого акорду на бандурі.

Наступним елементом вступу є невелика мелодична рецитація (т. 2, 3). Внаслідок дослідження інструментальних партій дум С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка, у цьому звороті не виявлено цитування композитором фольклорного матеріалу. Початковий одинарний висхідний форшлаг на чисту кварту до основного звуку, використання морденту, дрібних ритмічних тривалостей вказують на творче переосмислення М. Лисенком елементів кобзарського виконавства.

Композитор використав *дрібний перебір струнами* (термін наш) у четвертому такті. Подібний елемент знайдено в думках: «Про удову» кобзаря

П. Древченка та «Про сестру і брата» кобзаря Степана Пасюги [Нотні приклади № 524, 525]. У романсі М. Лисенко трансформував цей сегмент та створив алюзію кобзарського прийому, тому його визначено знаком-індексом. Композитор використав чотири секстолі, які викладаються тридцять другими тривалостями. При кожному повторенні цього звороту верхній звук залишається незмінним. Фігурація поступенно опускається вниз (до¹ – фа). Композитор закінчив дрібний перебір струнами форшлагом на тоніці та повторив її ще раз, але застосовав дублювання в октаву. Відстань між крайніми звуками охоплює три октави: Фа₁ – Фа – фа.

М. Лисенко побудував другу фазу вступу на основі повторення всіх попередніх елементів: арпеджійованого акорду (т. 5), мелодичної рецитації, яка дублюється в октаву (т. 6, 7). Цю фразу композитор модифікував та надав їй героїко-драматичного звучання: в октавному викладі вона має ознаки драматичного монологу. Він застосував форшлаг через октаву. У побудові фрази митець використав елемент (чисту кварту) з другого мотиву рецитації (т. 3) та додав бандурні знаки-ікони. З'ясовано, що у семіотичній системі М. Лисенка синкопований пунктир виступає як знак-імпульс тривоги, а елемент низхідного глісандо – як знак-страждання (див. підрозділ 2. 1). Неповний домінантовий тризвук з пропущеною терцією та повторення прими акорду у трьох октавах (Мі – мі – мі¹) визначено як знак-індекс навмисно-спрощеної фортепіанної фактури.

Композитор використав і дрібний перебір струнами. У цьому повторенні мотив проводиться в амбітусі октави (ля бемоль¹ – ля бемоль). М. Лисенко закінчив його форшлагом на тоніці паралельного мажору. У фортепіанній партії знайдено дублювання тоніки у трьох октавах (т. 8). Такий прийом застосовували кобзарі, щоб розширити рамку просторової фактури. Композитор послуговувався цим варіантом спрощеного кадансу та надав йому функцію цезури. У солоспіві він отримав статус знаку-індексу навмисно спрощеної фортепіанної фактури (див. підрозділ 2. 2). Водночас повторення октави та затримання її на ферматі імітує звучання дзвону (т. 4, 8).

В останню частину інструментального вступу митець ввів бандурні знаки-ікони: висхідну тирату, елементи низхідного глісандо (т. 9 – 11), що належать до різних семантичних груп. Висхідна тирата – це знак звитяги, образ хороброго козака-воїна, а низхідне глісандо позначає страждання. Їх поєднання вказує на згадку про звитяжне минуле великих, славних гетьманів, які боролися за волю, світле майбутнє для нащадків, та повне розчарування у сьогоденні.

М. Лисенко застосував два види форшлагів: у партії правої руки – через октаву, в партії лівої руки форшлагом виступає акорд, який складається з п'яти звуків (т. 12). Г. Хоткевич розглянув способи виконання, коли «форшлаг можна брати не тільки окремими нотами, а й акордами» [209, с. 66]. Він навів приклади форшлагів, які складаються з тризвучних акордів. Аналізуючи думу «Про сестру і брата» С. Пасюги, такий форшлаг помічено в інструментальній партії на слові «безплеменну» [**Нотний приклад № 89**]. У поєднанні з синкопованим пунктиром він виражає найбільший біль вдови, яка «осиротіла з маленькими дітьми» на чужині. М. Лисенко завершив вступ солоспіву акордом, у якому використав два види форшлагів, які належать до однієї семантичної групи.

Композитор поєднав два фактурні пласти у фортепіанному супроводі на словах «Гетьмани, гетьмани!» (т. 13). У першому – він застосував подвійне дублювання вокальної мелодії: в унісон (у партії лівої руки) та на октаву вище (у партії правої руки). Досліджено, що це знак-індекс спрощеної фактури. Другий пласт імітує звучання дзвону. Повторення акордів на другій та четвертій долі такту визначено як знак-ікону дзвону. Пунктирний ритм у вокальній та фортепіанних партіях виступає знаком-іконою перемоги. Ферматою М. Лисенко відділив важливі за змістом та емоційним напруженням слова. Отже, в цьому такті одночасно поєднуються знаки-ікони та знаки-індекси. Композитор збагатив ними фортепіанну фактуру, щоб як найповніше передати героїчний образ козацтва.

Складається враження, ніби автор прагне відтворити сцену, у якій кобзар виконує думу. Завдяки розгорнутій драматургічній композиції М. Лисенко відмежовує розділ за допомогою інструментальної перегри. М. Лисенко

визначив їх роль: «для більш характерного відокремлення одного музичного періоду від іншого» [122, с. 16]. У романсі перша перегра охоплює п'ять тактів і є своєрідним «зїтханням» після слів: «Заплакали б тяжко» (т. 23 – 27) [**Нотний приклад № 526**]. Для того щоб створити збірний образ кількох кобзарів, композитор змінив фактуру викладу та застосував підголоскову поліфонію. До фортепіанної партії М. Лисенко вводить елементи низхідного глісандо (т. 24, 25), пунктирні ритми (т. 24, 25) та спрощений каданс (т. 26) – розв'язав домінантовий тризвук в октаву, яку побудував на тоніці. В цій перегрі поєдналися знаки-ікони та знак-індекс.

Бандурні знаки виявлено у вокальній партії на словах: «Заплакали б тяжко, бо ви б не пізнали козацької слави убогих руїн» (т. 19 – 22) [**Нотний приклад № 527**]. Одинарний поступенно-низхідний форшлаг, подвійні форшлагги, обігрування головного тону дрібними тривалостями, елемент низхідного глісандо – це яскраві знаки-ікони, що належать до однієї семантичної групи. В акомпанементі у партії правої руки композитор застосував декілька варіантів навмисно спрощеної фортепіанної фактури. Дублювання елемента мелодії (т. 19), розкладені акорди (т. 20), проведення мелодії паралельними секстами (т. 20) класифіковано як знаки-індекси.

Описуючи спосіб виконання дум О. Вересая, М. Лисенко вказував: «іноді ж, щоб надати більшої характерності описуваному... голос співака переноситься у високий регістр» [122, с. 24]. В думі «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренко застосував стрибок на септиму на словах: «судна козацькії», «ой козаки», «ой самого», «ой то молодії» в моменти найвищого емоційного напруження [**Нотні приклади № 477, 430, 404**]. Як «засіб вищої експресії» (термін М. Лисенка) [122, с. 24] у вокальній партії солоспіву, для більшого виділення змістової кульмінації, композитор використав один раз стрибок на дециму на слові «заплакали». Його визначено бандурним знаком-індексом.

Наступна частина твору – *Con moto* – драматургічний центр солоспіву. Фортепіанна партія цього розділу демонструє імітацію бандурного виконавства за найбільш типовим у народному виконавстві супроводом. М. Лисенко обрав

фігурацію, що записана тріоллю, а мелодія рухається по розкладених тризвуках. Митець використав агогічну дуоль, яка виконує роль цезури (т. 32).

Композитор застосував репетиції у фортепіанній партії на словах: «а ясновельможний на воронім коні» (т. 33, 34) **[Нотний приклад № 528]**. На основі проведеного аналізу думи «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка, виявлено цей прийом в інструментальному супроводі після слів: «Гетьман, запорожець», «погубляти» **[Нотні приклади № 477, 529]**. Кобзар послуговувався ним для посилення емоційного напруження. Його визначено знаком-іконою, що відображає нагнітання тривоги. Г. Гончаренко використав репетиції і записав їх шістнадцятими тривалостями. М. Лисенко позначив остинатне повторення іншою ритмоформулою: восьма, дві шістнадцяті, восьма. У солоспіві такий варіант репетицій виконує звукозображальну роль: імітує тупіт коня.

«Море закипить... (т. 38 – 53) дану фразу та її продовження композитор втілює з неабияким апофеозом, використовуючи ремарку, типову Л. Бетховену: *con fuoco*. **[Нотний приклад № 530]**. Кульмінаційну зону він підкреслив насиченою акордовою фактурою. До кульмінації твору митець підводить і за допомогою метро-ритмічних змін: розмір стає 6/8 з попереднього 4/4, тобто, тридольну пульсацію змінює дуольна. Також композитор використовує в солоспіві акцентуацію, котрою підкреслює висхідний октавний рух у партії лівої руки. Щодо загального хронотропу, необхідно відзначити, що пульсуюча восьмими тривалостями ритміка поступово змінюється на більш довгі тривалості – четвертні, половинні, цілі. (т. 38 – 53). У гармонічній мові сповнена чергуються тональності: As – Es – As – F – Des – f – Ges – b – As – Des – C – f.

Композитор вносить зміни і у фактуру викладу. По відношенню до вокальної партії виявлено одинарне дублювання: елемент мелодії у партії правої руки проводиться на терцію вище (т. 44). Поступово зменшується динаміка, а окремі фрази «та що й казати?», «минулося...? – звучать як пряма мова від кобзаря-виконавця.

До коди твору, Adagio, митець пише власну ремарку: *sostenuto a piacere*. Цю заключну частину солоспіву (т. 54 – 61) можна назвати «славословієм», традиційно до функції фінальних частин дум. Поруч з тим, необхідно відзначити, що М. Лисенко дещо по-іншому трактує це закінчення: він надає йому трагічних, глибоко інтимних нот. В акомпанементі на словах: «не згадуйте пани-брати!» композитор обрав варіант навмисно спрощеної фортепіанної фактури (т. 56). Він застосував подвійний вид дублювання елемента мелодії у партії правої руки. Тема проводиться паралельними секстами. У фортепіанній партії лівої руки бас на домінанті створює гармонічну основу для проведення теми. Такий вид фактури визначено як знак-індекс.

В заключному епізоді коди виявляються звукозображальні елементи. Автор використав у партії лівої руки остинатну фігуру, яку записав тріоллю та позначив штрихом *staccato*. Ймовірно, такий фактурний шаблон створює імітацію швидкого бігу коней, що віддаляються у далину та одночасно сприймається як відгомін колишньої слави козаків. В процесі дослідження думи О. Сластіона «Невольницький плач. Буря на Чорному морі», що її записав М. Лисенко у 1903 році, у Миргороді [**Нотний приклад № 531**] знайдено елементи звукозображальності. «Пригрив до співу», згідно авторської термінології, митець насичує мелодичною фігурацією у вигляді секстолей, що демонструє хвилеподібні рухи основними ступенями тризвуку. У кодї композитор застосував інший тип фігурацій.

За «жанрово-структурними ознаками» солоспів «Ой Дніпре мій, Дніпре» близький до романсу-арії [17, с. 148]. За музичним матеріалом у вокальній партії перші два куплети майже ідентичні, лише змінюється фактура супроводу [**Нотний приклад № 532**]. Між ними є перегра, що охоплює два такти. Третій куплет має ознаки динамізованої репризи тричастинної форми, в якій композитор повністю змінив вокальну партію, фортепіанну фактуру та впровадив нові бандурні знаки. Структура солоспіву схематично зображена у таблиці [**Таблиця № 21**].

У вступі Largo. Grave композитор застосував висхідні та низхідні тріолі, які викладаються восьмими тривалостями у фортепіанній партії лівої руки та наслідують розширені тирати (т. 6 – 10). Вони виконуються штрихом staccato. Г. Хоткевич описав цей прийом гри і назвав його «глушення струни» [209, с. 56 – 58]. В даному фрагменті виконання тріолей штрихом staccato в повільному темпі імітує спосіб звуковидобування на щипковому інструменті. У фортепіанному вступі композитор застосував імітацію двох видів тират (т. 6 – 10), які мають протилежне значення: висхідні є знаком звитяги і слави воїна, а низхідні виступають знаком страждання та болю. М. Лисенко використав пунктирний ритм, що є знаком перемоги, у кульмінації вступу (т. 12) та в першій переґрі (т. 23).

Композитор підкреслив синкопованим пунктиром слова: «широкий та дужий!» (т. 16), «пекельнеє свято» (т. 26) у вокальній та фортепіанній партіях солоспіву. В результаті аналізу «Пісні про смерть козака» С. Пасюги, цю ритмічну групу помічено на словах «на могилі», «козак», «убитий», «прикритий», «Україні» та на інструментальних переґрах перед словами «на широкій», «лежить козак», «китайкою» [Нотний приклад № 214]. У думі Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича», у партії бандури синкопований пунктир попереджує слова «судна козацькїї» [Нотний приклад № 425].

Знайдено почвірне дублювання елементів мелодії у фортепіанному супроводі романсу на словах: «широкий та дужий» (т. 16). М. Лисенко також застосував його в акомпанементі обробки народної пісні «Голівонька моя бідная» I варіант (том 18, № 6) (т. 4) (див. підрозділ 2. 2) [Нотний приклад № 244]. Проте, в солоспіві, по відношенню до вокальної партії, визначено інший варіант почвірного дублювання, у якому різні інтервальні поєднання: в партії правої руки верхній звук октави повторюється в інтервал квінтдециму, нижній – в октаву, верхній звук октави у партії лівої руки – в унісон, а нижній звук – в октаву. За допомогою навмисно спрощеної фортепіанної фактури М. Лисенко створив ефект ансамблевого звучання бандури. Він застосував принцип навмисного спрощення фактури. Почвірне дублювання елементу мелодії

визначено як знак-індекс супроводу кобзарів, а синкопований пунктир – як знак-ікона.

Розглядаючи думи кобзарів у транскрибуванні Ф. Колесси, помічено прийоми гри тремоло та тремоландо. Г. Хоткевич у праці «Бандура та її можливості» використав один термін «тремоло» [209, с. 50 – 56], але описав варіанти двох прийомів гри – тремоло і тремоландо. Вони однаково позначаються (/), проте спосіб звуковидобуття є різний: тремоло виконується за допомогою одного або двох пальців, нігті яких служать при грі медіатором. Тремоландо містить багаторазове повторення різними пальцями одного або багатьох звуків за допомогою щипка. Враховуючи кількість струн, які беруть участь у цьому прийомі гри, диференційовано два терміни, для кращого опису бандурних знаків, бо кобзарі використовували і тремоло, і тремоландо. Оскільки, немає якісного звукового запису автентичної гри кобзарів, тому неможливо дати точного визначення, яким саме прийомом вони послуговувалися в кожному творі. П. Древиченко застосовував у думі «Про Олексія Поповича», тремоло на одному звуці, як його описав Г. Хоткевич [**Нотний приклад № 395**]. Тремоландо використовували С. Пасюга у «Пісні про смерть козака» (т. 3, 13, 20, 26) на словах «Гей», «прикритий» та після слова «Україні», І. Кучеренко у думі «Про смерть козака-бандурника» на словах «козацькій», «проквіляють», «чорнокрильці», «співає», «шаблів» та після слова «остав» [**Нотні приклади № 214, 533 – 536**]. Визначено, що у цих думках тремоло та тремоландо мають ідентичну семантику і виступають знаками жаху, що відтворюють велику битву, різанину та смерть на полі бою. М. Лисенко ввів у фортепіанну фактуру солоспіву тремоландо на словах: «а сю ніч уп'єшся» з тим самим семантичним навантаженням (т. 25). Композитор творчо переосмислив два виконавські прийоми кобзарів. Проте, послуговувався лише одним з них – тремоландо. Це зумовлено особливістю звуковидобування на фортепіано.

На основі порівняльного аналізу дум С. Пасюги та Г. Гончаренка досліджено, що кобзарі послуговувалися одночасно декількома прийомами виконання. С. Пасюга у думках «Про Марусю Богуславку», «Про удову»

одночасно застосовував низхідну тирату та синкопований пунктир [**Нотні приклади № 21, 22, 379, 417, 418, 537**]. Г. Гончаренко в думі «Про Олексія Поповича» – елемент низхідного глісандо та репетиції [**Нотні приклади № 397, 425**]. Очевидно, сукупність двох прийомів гри використовувалися бандуристами для найбільшого вираження певних емоцій. Наслідуючи С. Пасюгу та Г. Гончаренка, М. Лисенко, сумістив у фортепіанній партії солоспіву на словах «шляхетської крові» два бандурні знаки-ікони: висхідну тирату та репетиції (т. 31).

У наступних тактах романсу композитор ввів у фортепіанну партію ще один варіант репетицій. Він записав їх шістнадцятими тривалостями, але перший звук у цій групі звучить вище на октаву. Акцентовані на сильну долю в партії правої руки, вони поєднуються з розкладеними арпеджійованими акордами у партії лівої руки, що складаються з трьох звуків (т. 33, 34). Крайні звуки акорду охоплюють дециму. В обробках жартівливих народних піснях репетиції є знаками-іконами, які передають радість. В солоспіві вони виступають знаком нагнітання тривоги, а арпеджійовані акорди – позначають радість. Ймовірно, їх синтез можна пояснити як нетерпеливе очікуванням радісної події.

Аналізуючи фортепіанну фактуру романсу, виявлено, що у створенні образу воскресіння гетьманської слави, в кульмінаційній зоні М. Лисенко застосував акордовий виклад у поєднанні з пунктирним ритмом (т. 37 – 41). Ця ритмоформула використовувалася в обробках історичних народних пісень «Про Перебийноса» (том 18, № 152) (т. 5, 7), «Про Гонту» (том 18, № 151) (т. 5, 8, 10) [**Нотні приклади № 538, 539**]. Вона пронизує інструментальну партію думи Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича» [**Нотні приклади № 75, 383, 425**]. У солоспіві «Ой Дніпре мій, Дніпре» композитор обрав знак-ікону – пунктирний ритм, для того щоб передати радість перемоги. М. Лисенко використав його впродовж цілого твору у вокальній та фортепіанній партіях (т. 12, 23, 37 – 45). Водночас у фортепіанній партії виявлено знаки-індекси – дублювання тоніки в чотирьох октавах (До – до – до¹ – до²) на слові «булава» (т. 41). В завершенні

солоспіву композитор повторив тоніку в шістьох октавах (До¹ – До – до – до¹ – до² – до³) (т. 48).

Для підкреслення урочистого характеру М. Лисенко застосував висхідне глісандо у дублюванні в октаву. В інструментальних партіях дум Г. Гончаренка, С. Пасюги, І. Кучеренка у транскрибуванні Ф. Колесси, цей прийом гри не зафіксований. Найчастіше кобзарі послуговувалися елементами низхідного глісандо, що було пов'язано з особливостями гри на інструменті. Г. Хоткевич навів приклади виконання висхідного глісандо, яке виконувалося першим або другим пальцями [209, с. 71]. Тому визначено його як бандурний знак. У фортепіанній партії обробок народних пісень він не використовувався, а солоспіві виступає як знак-ікона ейфорії перемоги.

Апофеотична кода виконує роль останньої частини думи – урочистого «славословія». Ідея поступу, слави втілюється за допомогою використання знаку-ікони – пунктирного ритму (т. 44, 45). Інше призначення тріолей. Вони наслідують хвилі могутнього Дніпра (т. 46, 47).

Композитор послуговувався низхідними тиратами у фортепіанному вступі епіко-драматичного солоспіву «Гомоніла Україна» [**Нотний приклад № 540**]. Їх використовував С. Пасюга в інструментальній партії дум «Про Марусю Богуславку», «Про удову», «Про сестру і брата» як потрійний форшлаг [**Нотні приклади № 381, 345, 22, 537**]. Проте, в першому і другому тактах вокального твору М. Лисенко записав тирату як тріоль, що викладена шістьнадцятими тривалостями. На основі порівняльного аналізу епіко-драматичних романсів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» та обробок народних пісень для голосу з фортепіано визначено, що у композитора висхідна тирата – це знак-ікона миттєвого удару шаблею козаків, їх звитяги та перемоги, а низхідна тирата отримала іншу семантику. Поруч з тим, в романсі «Гомоніла Україна» виявлено інше трактування цієї тирати. Вона виступає як знак-ікона у більш глобалізованому значенні, оскільки митець репрезентує не індивідуальні, одноосібні страждання, а зображує муки цілої країни. Уже сам вступ до твору містить «зерно» цих колосальних масштабних страждань. Відчувається

величезна емпатія самого автора до змісту твору, що отримує яскраве вираження у фортепіанній фактурі, сповненій великої кількості тират. Найбільш імпульсна демонстрація – виклад паралельних октав. У такий спосіб композитор формує новий зразок експонування тират в партії супроводу і застосовує їх для найефектнішого показу емоції зневіри.

Одночасно у вступі композитор поєднав низхідні тирати з арпеджійованими акордами, які складаються з п'яти, шести звуків та охоплюють понад три октави. В процесі семантичного аналізу ліричних обробок народних пісень, визначено, що композитор послуговувався ними у кульмінації для виявлення глибокого душевного болю. У солоспіві арпеджійовані акорди виступають з аналогічним значенням. Їх М. Лисенко записав з динамічним відтінком *sf* та позначив штрих виконання – *staccato*.

М. Лисенко використовує таке наслідування бандурного виконавства, котре, свого часу, Г. Хоткевич назвав «глушенням струн» [209, с. 56]. У цьому романсі ми вбачаємо вищеназваний бандурний прийом та позиціонуємо його як бандурний знак. Виконавська специфіка полягає в тому, що бандурна струна припиняє коливатися після того, коли здійснюється її щипок одним пальцем, або, навіть, цілою рукою. Поруч з тим, в практиці кобзарів він не знаходить активного застосування, хіба, у завершальних акордах. Перший та другий такти фортепіанної партії вступу солоспіву містять поєднання бандурного знаку у вигляді арпеджійованого акорду та прийому його виконання, названого «глушенням струн». На фортепіано цього можна досягти за допомогою механічної зупинки звучання струни, а це відбувається при автоматичному опусканні демпфера після молоточкового удару.

Композитор позначив виконання низхідних тират штрихом *legato*, а арпеджійованих акордів – *staccato*. В даному контексті, таке поєднання штрихів відображає іманентне відтворення бандурних знаків-ікон у фортепіанній фактурі.

М. Лисенко створив ефект нашарування і збагачення обертонами звукової палітри. Композитор позначив штрихом *legato* кожен звук арпеджійованого

акорду (т. 3). Саме таким способом автор уособлює типowo бандурне виконавство: звучання кожного наступного звуку нашаровується на попередній і, за певний часовий проміжок, можна почути звучання кількох щойно відтворених інтервалів. Задля максимально точного наслідування такого бандурного виконавства на фортепіано, М. Лисенко використовує і фермату. Вона дозволила зімітувати коливання бандурних струн в момент щипка і таке ж, цілком природне затихання струни. Коли ж на фортепіано відтворюється даний прийом, то здається, ніби виконавець нечисто використав педаль.

У романсі поєднуються ознаки куплетної та динамізованої репризної тричастинної форми [Таблиця № 22]. У першому куплеті на словах: «Гомоніла Україна, довго гомоніла, довго, довго кров степами текла, червоніла», у фортепіанній партії лівої руки спостерігаємо на слабкій долі такту постійне повторення октави (т. 4 – 9). Визначено, що це знак-ікона дзвону. На словах: «текла, текла та й висохла» композитор підкреслив жахливу трагедію синкопованим пунктирним ритмом, який припадає на чотири долі п'ятидольного такту (т. 10) [Нотний приклад № 541]. При цьому відбувається акцентуація кожної зміщеної долі. Інструментальний супровід твору композитор насичує типовими особливостями кобзарської інтерпретації експресивних мелодекламацій. В кульмінаційній зоні, що має трагічний характер, автор використав у супроводі вокальної партії октавне дублювання її елементів. Також, композитор вжив ремарку *colla voce*. Такий спосіб виконання визначено як знак-індекс, що застосовувалися кобзарями в кульмінації «для вираження дикої, пекучої скорботи» [122, с. 24].

Синкопований пунктир виступає як знак-імпульс тривоги, а навмисно спрощена фортепіанна фактура як знак-індекс характерного для кобзарів акомпанементу. М. Лисенко застосував подвійне дублювання елементу мелодії у фортепіанній партії. По відношенню до вокальної партії мелодія дублюється в унісон (в партії правої руки) та в інтервал октаву (в партії лівої руки). Одночасно композитор використав ще один варіант одинарного виду дублювання. Октавний бурдон, що розміщений на тоніці, нами трактується як імітація народного

музикування. Знаком-індексом виступає неповний тонічний тризвук з пропущеною терцією (т. 10). У ньому є дві квінти, які розміщуються між повторенням тоніки у трьох октавах: Соль – ре – соль – ре¹ – соль¹. Звучання цього акорду М. Лисенко подовжив за допомогою фермати. Композитор використав подвійне дублювання елементів мелодії на словах: «Та що з того, що високі?»: в партії правої руки – в унісон, а в партії лівої руки – в октаву (т. 18). Автор застосував спрощений каданс. При розв'язанні домінантового тризвуку композитор повторив тоніку у трьох октавах: Ре – ре – ре¹.

У першій переґрі М. Лисенко послуговувався низхідними тиратами в октавному викладі (т. 22) [**Нотний приклад № 542**]. Другий куплет за змістом поділяється на дві нерівномірні частини. Першу частину композитор написав у мі мінорі, а другу – в соль мінорі. Низхідною тиратою в октавному викладі він розмежував дві частини (т. 35). Вона виконує роль цезури [**Нотний приклад № 543**]. Впроваджуючи цей бандурний знак у фортепіанну фактуру, митець підкреслив біль та розчарування Т. Шевченка байдужістю наступного покоління до слави, втрат та героїзму їхніх предків – славетних гетьманів. Міжтактова фермата (т. 41 – 42) розділила фразу. Її продовження: «Тяжко! Важко!» сприймається як зітхання. Такий принцип розмежування застосовував О. Вересай у «Думі про Хведора безродного» для підкреслення важливих за змістом слів. Композитор використав подвійне дублювання (т. 38) в акомпанементі на слові: «праведного». По відношенню до вокальної партії мелодія повторюється в унісон (в партії правої руки) та в октаву (в партії лівої руки).

Другу переґру М. Лисенко збагатив великою кількістю знаків-ікон: низхідними тиратами в октавному викладі, арпеджійованими акордами, що складаються з шести звуків та виконуються з динамічним відтінком *sf* та висхідним арпеджіо (т. 43 – 45). Однак, спостерігаємо не ідентичне їх відтворення. Композитор змінив спосіб виконання знаків-ікон. Низхідні тирати він записав тридцять другими тривалостями, а не шістнадцятими, як у вступі. В кожному такті М. Лисенко використав по дві тирати. Він змінив штрих

виконання арпеджійованих акордів. Насичуючи фактуру фортепіанної перегри цими бандурними знаками, композитор підготував слухача до кульмінаційного розділу вокальної поеми.

У третьому куплеті митець повторив без змін вокальну партію першого розділу на словах «Гомоніла Україна, довго гомоніла, довго-довго кров степами текла червоніла» (т. 46 – 51). В контекст фортепіанної фактури автор ввів низхідні тирати, які проводяться в октавному викладі. Завдяки використанню чергувань контрастів *p* та *f* композитор досягає алюзії дзвонів.

М. Лисенко застосував почвірне дублювання, що є знаком-індексом, у фортепіанній партії на словах: «і день, і ніч» (т. 52). Низхідні тирати композитор ввів в акомпанемент на слові «земля» (т. 53) та на кульмінації, яка припадає на слова «серце усміхнеться» (т. 55). У підході до кульмінації М. Лисенко використав елементи репетицій – ікону-знак, що відображає нагнітання тривоги (т. 54) [**Нотний приклад № 543**].

На основі семантичного аналізу виявлено, що у фортепіанну фактуру солоспіву композитор найактивніше впроваджував знаки-ікони. Натомість, у вокальній партії він використовував їх помірно. М. Лисенко обрав подвійний висхідний форшлаг, що охоплює терцію, але повертається на ступінь вниз (т. 13), два види одинарних форшлагів – поступенно-низхідний (т. 17, 48, 51), висхідний зі стрибком на терцію до основного звуку (т. 9, 21) та пунктирний ритм (т. 16). Завдяки тембральній інтеграції бандури у фортепіанній партії композитор формує образ кобзаря, свідка історичних подій, який кличе до боротьби з ворогом та перемоги. Він співчуває долі свого народу. У даному випадку кобзар і бандура стають денотатами та обов'язковою символікою в ідейній боротьбі кожного українця у його свободолюбності.

Розглянемо епіко-драматичний солоспів «Моліться, братія, моліться!» в аспекті семантичного аналізу [**Нотний приклад № 544**]. У фортепіанному вступі (т. 1 – 16), в другій перегрі (т. 75 – 80), кодї солоспіву (т. 134 – 143) М. Лисенко використав семантику бандури, дзвонів та ліри. Цей синтез обумовлений змістом та емоційним наповненням вокального твору.

Композитор творчо переосмислив особливості бандурного виконавства. У фортепіанній партії правої руки вступу він застосував імітацію прийому гри, який визначено як *перебір струнами*. Досліджуючи «Думу про Хведора безродного», яку записав М. Лисенко від О. Вересая, виявлено у першій перегрі почергове повторення декілька разів двох сусідніх звуків [Нотний приклад № 394]. Композитор створив свій варіант мотиву, використавши лише цей зворот з перегри кобзаря. М. Лисенко записав його секстолями, що викладаються восьмими тривалостями. Він розширив діапазон мотиву перебору струн та додав до нього ще два звуки (на початку такту – квінту, від основного мотиву, а в кінці такту – кварту). Ця модифікована імітація кобзарського виконання виступає як знак-індекс, що опосередковано визначає зв'язок з денотатом.

Водночас у фортепіанній фактурі вступу помічено нашарування декількох пластів та функціонування різних знаків. Наслідуює звучання дзвону остинатне проведення мелодико-ритмічної фігурації. Вона охоплює інтервал секунду у верхньому голосі партії правої руки. У нижньому – знайдено мелодичний зворот, в амбітусі чистої кварта (соль дієз¹ – ре дієз¹ – фа дієз¹), що має сталу ритмічну формулу – половинна тривалість і дві четвертні. Його дублювання впродовж дванадцяти тактів імітує передзвін. Композитор використав неповний тонічний тризвук з пропущеною терцією у фортепіанній партії лівої руки. Чиста квінта постійно повторюється на другій долі такту (т. 3 – 12). Її також визначено як знак-ікону дзвону. Іманентне звучання дзвону відображає педаль у фортепіанній партії, яка змінюється на початку вступу один раз на два такти, а потім частіше. Відтак, виявлено декілька знаків-ікон дзвону. Довготривала педаль допомагає створити ефект накладання обертонів двох чистих квінт, що утворилися з неповного тонічного та домінантового тризвуків. В останній частині вступу М. Лисенко використав педаль, яка витримується впродовж чотирьох тактів (т. 12 – 16). Завершує вступ арпеджійований акорд, що складається з шести звуків: до дієз – соль дієз – ре дієз¹ – фа дієз¹ – до дієз² – фа дієз². Його звучання подовжує фермата. У будові акорду поєдналися три квінти, які утворилися від трьох неповних тризвуків: тонічного, субдомінантового та домінантового. Пошуки

композитора у створенні особливого сонористичного звучання акорду обумовлені впливом кобзарського виконавства. Розглядаючи структуру і виражальну природу нової акордики, М. Скорик вказував, що акорди нетерцевої будови «зустрічаються в музиці ХХ століття» [179, с. 73].

«Квінтовий бурдон» (термін А. Іваницького) [62, с. 453] у цих тактах окреслено як фрагмент супроводу лірників. М. Лисенко вказував, що «в репертуар кобзаря входили переважно історичні думи, увесь репертуар лірника та ще п'єси танцювального характеру» [122; 16]. Такий елемент фактури визначено як знак-індекс, бо він властивий лірницькому виконавству.

Одночасно у верхньому голосі партії лівої руки солоспіву прослідковується чергування двох ступенів: V та II (т. 3, 4, 12 – 15). Аналізуючи думу Г. Гончаренка «Про Олексія Поповича», виявлено, що для супроводу кобзарів властиве чергування тоніки та доміанти, що обумовлювалося конструктивними особливостями інструмента [**Нотний приклад № 383**]. Такий прийом виконання В. Кушпет назвав як «одноманітне звучання кварто-квінтової педалі» [117, с. 57]. У солоспіві М. Лисенко, наслідуючи кобзарів, використав чергування інших ступенів: V і II. Його визначено знаком-індексом. Таким способом композитор синтезував у фортепіанній фактурі вступу солоспіву елементи супроводу, що характерні для кобзи-бандури та ліри. Вони відіграють роль знаків-індексів. Наслідування передзвону стають яскравими знаками-іконами пробудження національної свідомості та надії на Бога.

Синтезуюча фактура першої частини, у якій поєдналися знаки бандури, ліри, дзвонів, стала фоном для нової теми в середній частині вступу. Сповнена драматизму та героїчного пафосу, вона викладається у партії лівої руки (т. 5 – 12). Композитор використав два одинарні поступенно-низхідні форшлаги, які виступають знаком плачу і болю. Ця тема уособлює узагальнений образ бандуриста, що впродовж століть висловлював погляди і прагнення українського народу, закликав до боротьби на захист Батьківщини. Функціонування двох провідних знаків (бандури та дзвонів) в музичному семіозисі дозволяє

композиторові втілити намір Т. Шевченка – показати роль кобзаря в процесі боротьби за національну ідентичність.

На основі дослідження фортепіанної фактури солоспіву, у верхньому голосі партії лівої руки знайдено чисту квінту (т. 3, 4, 12 – 15, 133, 134). Її визначено як елемент супроводу народних музикантів – знаком-індексом, що передає «одноманітне звучання кварто-квінтової педалі». Одночасно її можна трактувати як знак-ікону передзвону. Така біфункційність характерна і для квінтового бурдону в партії лівої руки (т. 3 – 12, 75, 77, 78, 133 – 135). Його класифіковано як знак-індекс супроводу ліри та знак-ікона дзвону. У цих випадках проявляється їх імплікативність та, за влучним визначенням Ч. Морріса, здатність, знакового засобу «...виконувати роль не одного, а двох знаків...» [266, с. 51].

У другій переґрі (т. 75 – 85) М. Лисенко оформив фортепіанну фактуру за тим самим принципом що і у вступі. Синтезуюча фактура поєднала знаки бандури, ліри та дзвону. Однак, визначено превалюючу роль дзвону. Композитор ввів новий мотив у партію лівої руки, в якому постійно повторюється ритмічна формула – половинна і дві четвртні, а мелодія рухається в діапазоні малої терції (до дієз – мі – ре дієз) та викладається секстами (т. 76 – 78). На сильних долях тоніка дублюється в чотирьох октавах, що створює нашарування обертонів. Такий зворот також визначено як знак-ікона дзвону. У закінченні переґри цей мотив проводиться у низькому реґстрі у дублюванні в октаву. Тут поєднуються два знаки-ікони дзвону (т. 81 – 83). В останніх тактах переґри у фортепіанній фактурі М. Лисенко використав бандурні знаки: пунктирний ритм, розширену низхідну тирату, яку записав як тріоль, що викладається восьмими тривалостями, та одинарний поступенно-низхідний форшлаг (т. 84, 85). Такий синтез знаків дозволяє розкрити зміст: у процесі боротьби за національне визволення та ідентифікацію можливі втрати і біль.

В інструментальній коді композитор застосував тип фактури-симбіозу, яка характерна для вступу та для другої переґри (т. 133 – 142). Проте, виявлено зміни. Квінтовий бурдон композитор помістив на першу долю, зменшив обсяг

теми з чергуванням V і II ступенів (т. 133, 134). На фоні остинатного проведення мелодичного звороту (знак-ікону дзвону), М. Лисенко використав новий бандурний знак – тремоландо (т. 138 – 142). Отож, у даному контексті, нашарування двох знаків-ікон вказує, що у великій битві неминучі втрати і смерть.

Такий синтез знаків виявлено у першій перегрі солоспіву (т. 65 – 67), яка закінчує попередній розділ. У вокальній партії на словах: «Горе, горе!» мелодія рухається по домінантовому секундакорді (т. 63, 64). В акомпанементі, щоб підкреслити схвильований вигук, композитор застосував тремоландо на домінантовому тризвуку. Впродовж двох тактів перегри, у фортепіанній фактурі він використав знак-ікону звукового відтворення великої битви (т. 65, 66). Для посилення напруження, тремоландо виконується на домінантовому тризвуку. Митець розв'язав його в октаву, яку побудував на тоніці. Такий варіант кадансу визначено як знак-індекс навмисно спрощеної фортепіанної фактури. Повторення октав у низькому регістрі, з динамічним відтінком *pp* та ремаркою композитора *pesante sostenuto*, наслідують віддалене звучання дзвону (т. 67).

Аналізуючи фортепіанну фактуру перегри, виявлено два знаки-ікони та один знак-індекс, що виступає певною ознакою кобзарського музикування. Превалюючими виступають бандурні знаки: тремоландо та спрощений каданс.

Солоспів складається з двох великих розділів та епізоду, що схематично зображено у таблиці [Таблиця № 23]. У вокальній партії переважає, за визначенням Т. Булат «аріозно-декламаційний тип мелодики» [17, с.169]. У розділах відсутнє варіантне повторення фраз, вони мають наскрізний розвиток. Композитор, наслідуючи кобзарів, використав невеликі «пригриви до співу» (термін М. Лисенка) [199, с. 135], які складаються з одного – двох тактів. Такий спосіб формотворення властивий для дум, у яких уступи відокремлюються інструментальними переграми. Досліджуючи гру О. Вересая, М. Лисенко писав, що для відпочинку голосу кобзар «в проміжках вставляє невеличку музичну фразу, після якої знову починає співати» [122, с. 16].

Митець запозичив від кобзарів особливості побудови дум та ввів у наскрізний розвиток музичного матеріалу невеликі інструментальні перегри, що охоплюють половину, цілий або два такти. Щоб підкреслити основну ідею твору М. Лисенко використав у вступі, другій перегрі, кодї сукупність знаків бандури, ліри, дзвону. У невеликих пригривах до співу композитор послуговувався тільки бандурними знаками-іконами. Ймовірно, щоб показати невидиму присутність кобзаря. Аналізуючи фортепіанну партію, виявлено одинадцять таких перегр **[Таблиця № 24]**.

У першому вокальному розділі композитор використав п'ять перегр (*a – e*), в епізоді – одну (*f*), у другому розділі – п'ять (*g – k*). Тремоландо, пунктирний ритм, висхідна тирата, висхідний форшлаг, репетиції, трелі належать до знаків однієї семантичної групи, які пов'язані з боротьбою, перемогою, а низхідні тирати виявляють біль та розчарування.

Досліджуючи музично-стильові риси думи «Про Хведора Безродного» О. Вересая, М. Лисенко вказав, що перегри виконували роль «відпочинку для голосу» [122, с. 16]. В інструментальних партіях дум «Про Олексія Поповича» І. Кучеренка, «Про Марусю Богуславку» С. Пасюги виявлено аналогічне застосування перегр. Перший та другий пригриви до співу у думі «Буря на Чорному морі», яку записав М. Лисенко від О. Сластіона, мають ще звукозображальну функцію **[Нотні приклади № 531, 348]**. У другій перегрі думи «Про Олексія Поповича» П. Древиченко використав синкопований пунктир та тремоло перед словами: «Зла, супротивна, хвилешна хвиля наступає» **[Нотний приклад № 395]**. Синкопований пунктир та тремоло належать до однієї семантичної групи, що позначають нагнітання тривоги, тому перегра сприймається як вступ до наступної розповіді кобзаря.

Г. Гончаренко змінив фактуру викладу у перегрі перед словами: «Зла, супротивна, хвилешна хвиля уставає» **[Нотні приклади № 396, 425]**. Він використав остинатне повторення неповного домінантового тризвуку з пропущеною терцією та тоніки через октаву. Ф. Колесса записав їх шістнадцятими тривалостями. Перегра, що записана після цієї фрази, доповнює

розповідь. Виявлено зміни у фактурі викладу: почергове повторення субдомінанти з неповним субдомінантовим тризвуком з пропущеною терцією, синкопований пунктир та чергування двох звуків – тоніки та домінанти. У наступному короткому «приігриші» (термін Ф. Колесси) [97, с. 61] після слів: «Судна козацькїї, молодецькїї» Г. Гончаренко послуговувався іншим варіантом фактури – остинатним повторенням неповного субдомінантового тризвуку з пропущеною терцією та пунктирним ритмом. Після слів: «На три части розбиває» кобзар використав синкопований пунктир і остинатне повторення домінантового тризвуку [**Нотний приклад № 397**]. Зміна фактури викладу також отримала і звукозображальну функцію. Отже, перегри у думі «Про Олексія Поповича» Г. Гончаренка виконують роль вступу до нової за змістом фрази або доповнюють її.

На основі проведеного аналізу солоспіву «Моліться, братія, моліться!» виявлено інше трактування композитором перегр. М. Лисенко ввів їх у моменти найвищого емоційного напруження. Він наповнив фортепіанну фактуру знаками однієї групи, щоб глибше розкрити зміст солоспіву та показати своє ставлення до подій, які описав Т. Шевченко у поемі «Гайдамаки».

В акомпанементі М. Лисенко епізодично використав два види дублювання елементів вокальної партії. Вони імітують спрощений супровід кобзарів та виступають характеристикою денотата. Одинарний вид дублювання елементів мелодії в унісон композитор застосував у партії лівої руки на словах: «сторожа стане» (т. 23). Дублювання на октаву нижче по відношенню до мелодії М. Лисенко запровадив у фортепіанну партію лівої руки на словах: «Конашевича і досі» та поєднав його з тремоландо (т. 36). Імплікування у фортепіанну фактуру бандурного знаку виявляє глибокий зміст слів: «пожар не гасне, люди мруть», «Діти не хрещені ростуть» (т. 38, 39, 42). У народних піснях, які записав М. Лисенко від О. Вересая, визначено, що для супроводу кобзи та бандури властиве повторення мелодії у партії правої руки. У солоспіві композитор по-своєму потрактував цей вид дублювання на словах: «сторожа стане»,

«Конашевича і досі», оскільки особливості будови інструменту та обмежена кількість басів не передбачали виконання мелодії в низькому регістрі.

В процесі дослідження романсу виявлено, що М. Лисенко застосував варіанти подвійного дублювання. У фортепіанній партії правої руки мелодія проводиться паралельними секстами на слові «матері» (т. 30). По відношенню до вокальної партії кожний звук сексти утворює свій інтервал: верхній звук – на октаву вище, а нижній – на терцію вище. На словах: «лях гуляє» композитор вжив ще один різновид подвійного дублювання (т. 107). Елемент мелодії викладається октавами у фортепіанній партії правої руки. Порівнюючи з вокальною партією, знайдено подвійне дублювання між верхнім та нижнім звуками інтервалу: в октаву і в унісон. Іншим варіантом подвійного дублювання М. Лисенко послуговувався на словах: «в Україну» (т. 70), «Інгул що зиму» (т. 102), «душі» (т. 124). У партії лівої руки елемент мелодії проводиться в одноголосному викладі (дублювання в унісон), а у партії правої руки – в октаву. Різні варіанти дублювання мелодії у фортепіанній партії визначені як знаки-індекси.

Для підкреслення важливого за змістом слова композитор застосував синтез двох видів знаків. У фразі: «Моліться, діти! Страшний суд ляхи в Україну несуть» у партії лівої руки виявлено знак-ікону дзвону (т. 68). Після нього М. Лисенко ввів у фортепіанну фактуру тремоландо (т. 69). У такий спосіб митець сформував синтезуючу фактуру-симбіоз. Одночасно накладаються дві фактури: у партії правої руки – фортепіанна, а в партії лівої руки композитор відтворив прийоми гри на бандурі та дзвонах (т. 69). Ідентичний тип архітектоніки композитор застосував у кульмінаційній зоні на словах «непокрита коса» (т. 51, 52). У фортепіанній партії правої руки мелодія дублюється акордами. В партію лівої руки М. Лисенко впровадив арпеджійовані акорди, які складаються з шести звуків. Вони є знаком виявлення глибокого душевного болю.

Велику концентрацію знаків в одному такті знайдено у фортепіанному супроводі на словах: «в Україну» (т. 70). Композитор застосував подвійне

дублювання елементів мелодії в октаву (знак-індекс) та бандурні знаки-ікони – октавний форшлаг, арпеджійований шестизвучний акорд. У закінченні солоспіву на словах: «Не за горами час. Моліться, братія, моліться!» М. Лисенко використав дві групи знаків-ікон, які мають протилежне семантику (т. 128 – 133). Низхідна тирата, що проводиться в октавному викладі, одинарні поступенно-низхідні форшлагги – знаки, що стали виявленням глибокого душевного болю. Трелі, висхідне глісандо передають очікування радості та ейфорію перемоги. За допомогою трелі, висхідного глісандо митець підсилив найвищу точку емоційного напруження твору, яке припадає на слова «Моліться, братія, моліться!» (т. 132).

М. Лисенко виокремив один знак-ікону та надав йому провідного значення у розкритті змісту вокального твору. Композитор послуговувався пунктирним ритмом як знаком-іконою боротьби і перемоги. Постійне його вкраплення у фортепіанну фактуру інструментальних перегр та акомпанементу посилює наскрізне проведення ідеї боротьби за волю України (т. 22, 87, 91, 99, 105, 107).

У солоспіві «Моліться, братія, моліться!» прослідковується зв'язок з традиціями кобзарського виконавства. Спільність виявляється у відтворенні композитором принципу епічного розгортання. Досліджуючи думи, Ф. Колесса визначив: «кожний уступ сам по собі творить замкнену цілість» та підкреслив, що «каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, паузу, виповнену грою на кобзі» [97, с. 7]. У думі «Буря на Чорному морі», яку записав М. Лисенко від О. Сластіона, виявлено, що кобзар у вокальній партії використовував фермати для виділення важливих за змістом слів: «пораненьку», «заклекотали», «гей!», «підіймали», «забрязчали», «дощик», «хвиля» [**Нотний приклад № 545**]. У такому трактуванні вони отримують формотворчу роль.

Вважаємо, що композитор відтворив спосіб виконання кобзарем епічного твору за допомогою застосування фермат. М. Лисенко використав їх у солоспіві після закінчення інструментального вступу (т. 16), другої інструментальної перегри (т. 85) та у завершенні коди (т. 142). Ними митець відокремив важливі

за змістом фрази: «Моліться, братія, моліться!» (т. 20), «Не дасть святого розпинать» (т. 26), на словах: «Де та зима?» (т. 101), після слів: «Де Тарас?» (т. 120), «не в батька діти!» (т. 122), «Не плачте братія;» (123 т.). Міжтактові фермати також зустрічаються після слів: «де Наливайкова?» (т. 95, 96) та «спалили» (т. 99,100). У романсі фермати виступають знаком-індексом, що відображує художнє мислення кобзарів.

Відсутній акомпанемент у вокальній фразі «І заривають чорні гори» (т. 72 – 75). Декламація, сповнена пафосу, збагатилася за допомогою додавання «мелодичних прикрас» [122, с. 24]. У виконавській практиці кобзарі використовували оспівування головного тону дрібними тривалостями у закінченні «другого коліна» речитативу [122, с. 23]. Такий інтонаційний зворот помічено у рецитації думи «Про удову» С. Пасюги на слові «ізсилати». Мелізми виконують роль цезури, тривалість якої кобзар продовжив за допомогою фермати [**Нотний приклад № 97**]. Наслідуючи кобзарську традицію, М. Лисенко помістив фразу «І заривають чорні гори» перед перегрюю. Він створив свій варіант прикраси другого коліна речитативу. Його визначено як знак-індекс фактури, бо немає іманентного відображення першоджерела.

Композитор послуговувався знаками-індексами, які асоціюються з простим інструментальним викладом кобзарів, зокрема, повторення тоніки у трьох октавах при розв'язанні домінантового тризвуку (т. 33). Елементами навмисно спрощеної фактури стають розкладені акорди, які знайдено на словах: «козацькі діти» (т. 43, 44). У фразі «розковать козак сестру свою» М. Лисенко одночасно поєднав розкладені та арпеджійовані акорди (т. 57, 58).

На основі проведеного семантичного аналізу визначено, що у романсі «Моліться, братія, моліться!» композитор використав дві групи бандурних знаків-ікон. Тремоландо, арпеджійовані акорди, репетиції, форшлаги, низхідна тирата пов'язуються з образним вираженням глибинних емоцій та почуттів. В даному контексті вони виявляють вболівання поета та композитора за долю багатостраждальної України. Натомість знаки-ікони – пунктирний ритм, висхідне глісандо – репрезентують боротьбу, радість, ейфорію перемоги. Знаки-

індекси вказують на типовий для кобзарів супровід і опосередковано сприяють розкриттю головної драматичної ідеї солоспіву – перемога здобувається у важкій боротьбі.

Отже, досліджуючи фортепіанну фактуру епіко-драматичних солоспівів з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка виявлено основоположну роль бандурного компоненту, що є свого роду провідною тон-ідеєю творів композитора. Творчо переосмисливши особливості кобзарського виконавства, М. Лисенко імплементавав їх у музичну тканину солоспівів для створення відповідних художніх образів, насамперед, яскравої національної природи. Тембральна інтеграція бандури отримала нове семіотичне значення, а кобза-бандура виступає як символ української нації.

ВИСНОВКИ ДО III РОЗДІЛУ

Досліджуючи вокальні твори композитора, Т. Булат вказала, що «в українській сольній вокальній ліриці розкрився не знаний до того, багатовимірний художній світ» [15, с. 7]. Згідно проаналізованого музично-текстового матеріалу необхідно відзначити, що у солоспівах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» найбільш яскраво виявляються ознаки національного стилю М. Лисенка. У формуванні музичної мови важливого значення отримує впровадження митцем бандурної семантики. Творчо потрактовані прийоми кобзарського виконавства М. Лисенко вводить у музичну тканину солоспівів та надає їм образного значення. Їх охарактеризовано як знаки-ікони, знаки-індекси та визначено їх роль в музичному семіозисі. В драматичних солоспівах композитор розширює семіологічну систему, що сформувалася у фортепіанній фактурі обробок народних пісень. Він запроваджує нові знаки-ікони:

- *tremolando* – звукове відтворення великої битви («Ой Дніпре мій, Дніпре», «Моліться, братія, моліться!»);
- пунктирний ритм – радість перемоги («Ой Дніпре, мій Дніпре», «Гетьмани, гетьмани», «Ой чого ти почорніло, зеленє поле», «Моліться,

братія, моліться!», Мені однаково», «Ще як були ми козаками», «Чого мені тяжко», «У неділю вранці-рано», «Ой крикнули сірі гуси», «Учітеся, брати мої»);

- одинарний висхідний форшлаг – поступ вперед («Мені однаково»);
- висхідне глісандо – ейфорія перемоги, піднесення («Ой Дніпре, мій Дніпре», «Моліться, братія, моліться!»);
- трель – очікування радості («Моліться, братія, моліться!»);
- репетиції – нагнітання тривоги («Гетьмани, гетьмани», «Ой Дніпре, мій Дніпре», «Моліться, братія, моліться!»).

У епіко-драматичному солоспіві «Моліться, братія, моліться!» композитор виокремлює один знак-ікону, пунктирний ритм, та надає йому провідного значення у втіленні ідеї боротьби за волю України. М. Лисенко створив свій тип викладу низхідних тират у романсі «Гомоніла Україна». Їх багаторазове повторення вказує на горе багатостраждальної Вітчизни. Натомість, у піснях «Ой одна я, одна, як билиночка в полі», «Ой люлі, люлі» низхідні тирати стали провідним знаком-іконою, що виявляють розпач дівчини-сироти та страждання молодої матері.

Для розкриття образного змісту композитор ввів у фортепіанну партію солоспівів «Гетьмани, гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Гомоніла Україна», «Учітеся братія, учітеся» знаки дзвону. У синтезуючій фактурі епіко-драматичного солоспіву «Моліться, братія, моліться!» виявлено нашарування знаків бандури, ліри та дзвонів.

Досліджуючи думи кобзарів, було виявлено форшлагги, що знайшли своє іманентне відтворення у вокальній та фортепіанній партіях солоспівів. *Одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на терцію до основного звуку та подвійний висхідний форшлаг, що охоплює терцію, але повертається на ступінь вниз* стали відповідними елементами музичної мови у піснях «Закувала зозуленька», «Якби мені черевики», «Нащо мені чорні брови», «У гаю, гаю вітру немає» та у драматичних романсах «Гомоніла Україна», «У неділю вранці-рано», «Минають дні». *Подвійний поступенно-низхідний та одинарний висхідний*

форшлаг зі стрибком на чисту кварту до основного звуку виявлено у вокальних творах «Нащо мені чорні брови», «Мені однаково», «Гетьмани, гетьмани», «Гомоніла Україна», «Понад полем іде». *Подвійний поступенно-висхідний форшлаг з повторенням основного звуку* у романсі «Якби зустрілися ми знову». Композитор ввів *форшлаг-інтервал у гармонічному викладі* у фортепіанну партію солоспіву-думи «У неділю вранці-рано». Їх визначено як знаки-ікони, що пов'язуються з плачем.

Аналізуючи вокальні твори з'ясовано, що М. Лисенко творчо переосмислив прийоми кобзарського виконавства та створив форшлагги, що сприймаються як їх алюзія. Їх визначено як знаки-індекси. У романсі «Гетьмани, гетьмани» *форшлагом виступає акорд в гармонічному викладі* – «Гетьмани, гетьмани». *Подвійні поступенно-низхідні форшлагги зі стрибком вгору на чисту кварту до основного звуку* виявлено у вокальній партії пісні «Нащо мені чорні брови». *Подвійній висхідний форшлаг, що охоплює кварту, але повертається до основного звуку* композитор застосував у фортепіанній партії солоспіву «Закувала зозуленька». *Подвійній висхідний форшлаг, що складаються з квінти та охоплює в діапазоні дециму або квінтдециму* М. Лисенко ввів у фортепіанну партію «Ой одна я, одна, як билиночка в полі». *Одинарні висхідні форшлагги на сексту до основного звуку* композитор використав у фортепіанній фактурі солоспівів: «Мені однаково», «Ой одна я, одна, як билиночка в полі», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «У неділю вранці-рано». У фортепіанній партії «Якби мені, мамо, намисто» *послугувався одинарним висхідним форшлагом на чисту квінту*, а у серенаді «У гаю, гаю вітру немає» – *подвійним висхідним форшлагом, що складається з сексти та охоплює дециму*.

У вокальних творах «Не вернувся з походу», «Якби мені, мамо, намисто», «І багата я, і вродлива я» М. Лисенко фрагментарно застосував фактуру, що характерна для побутової пісні-романсу, яку виконували кобзарі: на сильну частку долі припадає бас, а на слабку – акорд. Створюючи алюзію супроводу побутового романсу, композитор *послугувався елементами фактури з*

розкладеними акордами і в наступних композиціях: «Не тополю високою», «Буває іноді старий», «Не женися на багатій», «Моліться, братія, моліться!»

У солоспівах М. Лисенко використовує знаки-індекси, що досліджені в обробках народних пісень. Навмисно спрощена фортепіанна фактура виступає певною ознакою супроводів пісень та танців, які виконували кобзарі. У піснях «Хустиночка», «Утоптала стежечку» М. Лисенко використав тільки одинарне дублювання елементів мелодії. За його допомогою композитор виділив важливі за змістом слова у романсі «Єсть на світі доля» («доля», «воля», «єсть люди на світі», «жупан надівають»), у піснях «Закувала зозуленька» («заплакала»), «Ой я свого чоловіка в дорогу послала» («сердешний питає»), «Ой умер старий батько» («хазяйнувати»).

Митець застосовував дублювання елементів мелодії на фоні бурдону у солоспівах «Материн жаль» («Ой сяду я під хатою»), «Чого мені тяжко», «Ой пішла я у яр за водою», «Не женися на багатій», «І багата я, і вродлива я». Наслідуючи народне музикування, М. Лисенко повторив на фоні бурдону фрагмент мелодії на октаву нижче від вокальної партії у піснях «Не тополю високою», «Ой пішла я у яр за водою». У фортепіанній фактурі пісні «Нащо мені чорні брови» композитор епізодично застосував подвійне дублювання мелодії в терцію, а у солоспівах «Гомоніла Україна», «Гетьмани, гетьмани», «Якби зустрілися ми знову» – в октаву.

М. Лисенко використав поєднання різних варіантів дублювання. Композитор вжив елементи одинарного та подвійного дублювання елементів мелодії в терцію у пісні «Полюбилася я». Запровадження знаків-індексів у фортепіанну фактуру, що опосередковано вказує на особливо важливі моменти життя жінки, її розпачу. Митець використав одинарне та подвійне дублювання елементів мелодії в сексту в піснях «Ой умер старий батько», «Закувала зозуленька». Одинарне та подвійне дублювання в октаву змальовують важкі роки життя вдови у пісні-баладі «Ой крикнули сірі гуси». Функцію виявлення драми молодої дівчини отримали знаки-індекси. У супроводі пісні «Якби мені черевики» композитор застосував два варіанти одинарного та подвійного

дублювання елементів мелодії. Три види дублювання мелодії – одинарне, подвійне (в сексту та в октаву) – композитор вжив в акомпанименті романсу – «Моліться, братія, моліться!».

М. Лисенко посилює кульмінацію за допомогою подвійного дублювання елементів мелодії в октаву у романсах «Чи ми ще зійдемося знову». Одночасне поєднання двох знаків-індексів композитор застосував у кульмінаційній зоні романсів «Доля», «Минають дні». Найвищу точку музичного розвитку романсів: «Учіться, брати мої», «Ще як були ми козаками», митець підкреслив за допомогою знаку-індексу (подвійного дублювання елементів мелодії в октаву) та знаку-ікони (пунктирного ритму).

Дублювання елементів мелодії у три октави М. Лисенко використав у пісні «Ой я свого чоловіка в дорогу послала» для того, щоб показати душевний біль чумака. Трагічну ситуацію невольника виявляє потрійне дублювання у солоспіві-думі «У неділю вранці-рано». Щоб створити ефект звучання декількох бандур, композитор використовує у романсі «Ой Дніпре мій, Дніпре» почвірне дублювання елементів мелодії.

Ознакою навмисно спрощеної фортепіанної фактури фортепіанних творів «Гетьмани, гетьмани», «Моліться, братія, моліться!» дублювання тоніки у трьох октавах. У пісні «По діброві вітер віє» композитор використав повторення домінанти у трьох октавах. Такий спрощений каданс у романсі «Не вернувся з походу» на словах «не беруть» посилює душевну пустоту молодої жінки та виступає у функції цезури. У романсі «Ой Дніпре мій Дніпре» колористичну роль виконує дублювання тоніки у чотирьох октавах у серединному кадансі, а у заключному – у шістьох.

На основі семантичного аналізу фортепіанної партії, знайдено нові знаки-індекси, що імітують інструментальну фактуру кобзарів. М. Лисенко створив свої різновиди фігурацій. Їх визначено як *дрібний перебір струнами*. У вступі романсу «Гетьмани, гетьмани» виявлено наслідування прийомів гри С. Пасюги, П. Древченка. У фортепіанній партії вступу, другої перегри, коди солоспіву «Моліться, братія, моліться!» композитор застосував варіант мотиву, який

сприймається як модифікована імітація гри О. Вересая. Ще один вид фігурацій у фортепіанному супроводі четвертого розділу романсу «Понад полем іде» створює образ смерті, що крокує по світі та нікого не жаліє. У солоспіві «Молітесь, братія, молітесь!» М. Лисенко відтворив виконавський прийом Г. Гончаренка. Інтонаційно-ритмічні групи, які властиві танцювальним та жартівливим пісням, знайшли своє відображення у фортепіанній фактурі солоспівів «Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені, черевики». Вони виконують подвійну функцію. Створюючи алузію радості, показують, завдяки контрасту, безталанну долю дівчат, молодість, яких проходить у наймах.

М. Лисенко творчо видозмінив прийом репетицій, що його активно використовували кобзарі. Для підкреслення драматизації музичного розвитку композитор ввів у фортепіанну фактуру романсу «Єсть на світі доля», повторення одного звуку, інтервалів, акордів. Трансформація цього виконавського прийому знайшла своє відображення у романсах «Доля», «Минають дні».

Відтворення імпровізаційної манери виконавства кобзарів вплинуло на трактування композитором фермат. У вокальних творах вони виконують роль цезури. Фермати відокремлюють частини музичної побудови. Їх композитор застосовує між частинами, після перегр. Міжтактова фермата поділила останній розділ на дві половини у романсі «Туман, туман долиною». Після неї М. Лисенко використав дзеркальну репризу. Щоб підкреслити запитання або звернути увагу на важливі слова, композитор послуговувався міжтактовими ферматами у середині фрази вокальних творів «Вітер в гаї не гуляє», «Ой умер старий батько». У пісні «Ой пішла я у яр за водою» митець розмежував ними перегру, у якій сповільнив темп, задля показу зміни почуттів дівчини – від закоханості аж до ненависті.

У вокальній партії солоспівів знайдено нові знаки-індекси, що створюють алузію виконання кобзарями експресивної мелодекламації. Як «засіб вищої експресії» М. Лисенко використав стрибок на дециму вгору в епіко-драматичних солоспівах «Гетьмани, гетьмани», «У неділю вранці-рано». У такий спосіб

композитор виявляє найвищий ступінь екзальтації. Цей прийом є дуже важким для виконання у вокальному плані. Несподіваним стрибком на септиму вгору та заповненням його плавним поступеним ходом вниз композитор підкреслив кульмінацію у творах «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле», «Ой пішла я у яр за водою». Драматичний вигук у вокальній партії з застосуванням прийому *colla voce* посилив кульмінацію у романсах «Ой Дніпре, мій Дніпре», «Чи ми ще зійдемося знову». Композитор створив свій варіант мелодичної прикраси у закінченні речитативу у солоспіві «Моліться, братія, моліться!».

Творче переосмислення М. Лисенком кобзарського стилю виконання стало складовою частиною його музичної семіотики. Тембральна інтеграція бандури визначила новий напрямок у дослідженні вокальних творів з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка».

ВИСНОВКИ

Творчість Т. Шевченка отримує масштабне втілення у спадщині М. Лисенка. Окрім вокальних творів з циклу «Музики до "Кобзаря" Т. Шевченка» у дисертаційній роботі був здійснений розгорнутий аналіз обробок українських народних пісень. Такий масив опрацьованих композицій дозволяє підтвердити вплив кобзарського виконавства на тембральну інтеграцію національної музичної мови М. Лисенка. В результаті дослідження було визначено, що композитор став творцем власної знакової системи, основу якої становлять прийоми бандурного виконавства ХІХ століття.

Незважаючи на той факт, що М. Лисенко не написав жодного твору для бандури, однак він активно переосмислив її семантику у фортепіанній фактурі. Прийоми гри кобзарів стали складовим компонентом музичної мови композитора, а бандури набув значення національного звукового символу, що зберігається у традиційній культурі українців та передається від покоління до покоління.

Оскільки, композитор в обробках народних пісень не вдавався до змін автентичного музичного тексту, тому у фортепіанних партіях найяскравіше простежуються звуко-темброві знаки бандури. Натомість, у солоспівах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» відчутний вплив кобзарського виконавства у вокальній та фортепіанній партіях. Використання характерних рис звучання бандури у музичній тканині вирішувалося композитором як нова сонорна фарба звукової матерії. Одночасно, сукупність цих знаків визначила особливість національної музичної мови композитора.

Виявлено, що у фортепіанній фактурі М. Лисенко іманентно відтворив прийоми бандурної гри кобзарів. Ці знаки названо «бандурні». На основі аналізу визначено їх місце в музичному семіозисі композитора. За способом втілення, їх класифіковано як «знаки-ікони», «знаки-індекси» та «знаки-символи». Знаки-ікони мають закріплене семантично-образне навантаження. Вони яскраво позначають об'єкт та стають його емоційним вираженням. У фортепіанній фактурі ідентифікуються як елементи кобзарського мистецтва та пов'язуються

зі звукотембром бандури. В результаті дослідження творчості композитора було введено новий термін *«іманентне відображення бандурних знаків»*.

У семіологічній системі М. Лисенка кожен виконавський прийом набув ролі знаку. Низхідні тирати, одинарні та подвійні форшлаги, елементи низхідного глісандо, обігрування головного тону дрібними тривалостями стали знаками страждання, болю та втрати. Синкопований пунктир, репетиції виражають тривогу. Одинарний поступенно-висхідний форшлаг, висхідні тирати, трель, висхідне глісандо, пунктирний ритм належать до іншої групи знаків. Вони виступають знаками-іконами боротьби, очікування перемоги та радості.

Аналізуючи обробки народних пісень, виявлено *«фортепіанно-бандурні знаки»*. Вони поєднують у собі властивості бандурного та фортепіанного виконавства і саме у цьому виявляється амбівалентність їх застосування. Митець творчо переосмислив кобзарські прийоми гри та окреслив нові способи втілення особливостей народного музикування. Визначено, що фортепіанна фактура вказує на об'єкт та характеризує типові супроводи кобзарів тому її класифіковано як *«знак-індекс»*. Такий спосіб організації музичної тканини, у якому композитор свідомо застосував найпростіші прийоми гри, задля імітації фактури кобзарів, названо *«принцип навмисного спрощення фортепіанної фактури»*.

М. Лисенко звернув увагу на конструктивні особливості кобзи та бандури та відтворив у фортепіанній фактурі іманентне виконавство. У фортепіанних супровадах обробок народних пісень виявлено чотири види дублювання елементів мелодії: *одинарне, подвійне, потрійне та почвірне*. Змінюючи інтервальне співвідношення між вокальною та фортепіанною партіями, композитор створив свої варіанти дублювання та способи поєднання. Їх не могли застосувати кобзарі через обмежені технічні можливості інструментів. Види дублювання мелодії свідчить про оркестрове мислення композитора.

В обробках народних пісень простежено ознаки навмисно спрощеної фортепіанної фактури: органні пункти, квінтові педалі, дублювання тоніки або домінанти в декількох октавах, варіанти *«спрощених кадансів»* з використанням

неповних тризвуків з пропущеною терцією або квінтою. Митець збагатив фортепіанну фактуру за рахунок застосування варіантів розв'язання домінантового тризвуку у серединних або заключних кадансах. Тонічний тризвук М. Лисенко замінив октавою, побудованою на тоніці або її повторенням у декількох октавах. Таке поєднання властиве для народного музикування.

Композитор синтезував виразові можливості фортепіано, по-новому розкриті у романтичну добу, з особливостями кобзарського виконавства. Це виявилось у пошуку нового звучання акорду. У серединних або заключних кадансах М. Лисенко застосовував варіанти акордів з дублюванням прими у трьох або чотирьох октавах. Він використовував неповні тризвуки з пропущеною терцією, що складаються з чотирьох звуків, у яких інтервал квінта розміщується внизу або посередині акордів. Знайдено п'ятизвучні акорди з пропущеною терцією. У них дві квінти розміщуються також між дублюванням тоніки або домінанти у трьох октавах. Такі акорди в обробках народних пісень, солоспівач на слова Т. Шевченка стають знаками-індексами, бо виявляють денотат. Потроєння тоніки або домінанти у різних октавах, співвідношення квінт та їх розміщення в акорді тембрально збагачують фортепіанну фактуру фонічним звучанням бандури. В обробках народних пісень знайдено варіанти «синтезуючої фактури»: «симбіоз» – «Ой оре Семен, оре» (накладання пластів фактур) та «зрощення фактур» (органічне поєднання бандурної та фортепіанної) – «Розвивайся ти, дубочку», «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». В епіко-драматичних солоспівач: «Гетьмани, гетьмани», «Моліться, братія, моліться!» композитор застосував «симбіоз» (у фортепіанній партії накладаються пласти фактур бандури та дзвонів).

Нові знаки-індекси виявлено у фортепіанній партії солоспівів. Варіанти фігурації, що складаються з багаторазового повторення сусідніх звуків та створюють ілюзію інструментальної фактури кобзарів, названо як «дрібний перебір струнами». Фактурними шаблонами, що імітують супроводи кобзарів, сприймається почергове чергування двох звуків, що розміщені в амбітусі квінти та остинатні повторення одного звуку, інтервалів, акордів у фортепіанній партії.

Відображає імпровізаційне мислення кобзарів застосування композитором у жартівливих та танцювальних обробках народних пісень своїх варіантів моделей мелодико-ритмічних фігурацій та акомпануючого типу фактури.

У фортепіанній партії обробок народних пісень, солоспівів композитор відтворив особливості виконання на бандурі-кобзі. Завдяки нашаруванню декількох пластів обертонів, безпосередньо при грі, утворюються нові похідні звучання. М. Лисенко врахував традицію сприйняття, бо мистецтво мандрівних кобзарів-бандуристів було розповсюджене у побуті в ті часи, коли працював композитор. Алюзію збагаченого оркестрового звучання він створив за допомогою різних варіантів дублювання мелодії, використання бурдонів на одному звукові, квінтової педалі та органних пунктів. Наприклад, у фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой у Києві та на городищі» (том 17, № 106) М. Лисенко застосував органний пункт у різних регістрах, з іншими інтервальним співвідношеннями. У цьому полягає новаторство композитора. Тембральна інтеграція бандури вказує на оркестрове мислення М. Лисенка.

Поряд з автентичними прийомами виконавства, що їх композитор переніс у вокальну та фортепіанну партії, М. Лисенко сформував свої види форшлагів. Вони наближуються за емоційним вираженням до тих, що їх знайдено у думках кобзарів С. Пасюги, П. Древиченка, І. Кучеренка, Г. Гончаренка, О. Сластіона. Їх класифіковано як «*знаки-індекси*». У вокальній партії солоспівів композитор створив алюзію виконання кобзарями драматичної кульмінації. За допомогою несподіваного стрибка вгору на інтервали септиму або дециму М. Лисенко підкреслив присутність образу кобзаря, що опосередковано вказує на об'єкт.

Щоб розкрити образний зміст композитор застосовував у фортепіанній партії обробок народних пісень та солоспівів знаки-ікони та знаки-індекси. У такий спосіб М. Лисенко збагатив фортепіанну фактуру звукообразом бандури.

Аналізуючи вокальні твори композитора, з'ясовано, що деякі бандурні знаки-ікони позначають не тільки один об'єкт. М. Лисенко використовував їх у ліричних, жартівливих та танцювальних обробках народних пісень, але з відмінною семантикою. Різні види форшлагів, арпеджійовані акорди стали

вираженням протилежних емоційних станів. У ліричних за характером творах вони трактуються композитором як знаки болю та страждання, у жартівливих, танцювальних – виражають радість. Така двозначність характерна і для фортепіанно-бандурних знаків. М. Лисенко застосовував у епіко-драматичних та жартівливих солоспівах елементи навмисно спрощеної фортепіанної фактури: чергування I та V ступенів у супроводі, спрощені каданси, неповні тризвуки з подвоєними у різних октавах квінтами, акорди, у яких дублюється один звук в трьох або чотирьох октавах. Оскільки, кобзарі послуговувалися в думах, піснях, танцях однаковими виконавськими прийомами, то і цьому спостерігається вплив їхнього мистецтва на творчість композитора.

М. Лисенко використовує і біфункційні знаки, що поєднують в собі функції, скажімо, знаку-індексу та знаку-ікони. У кількох солоспівах чітко прослідковується синтез усіх визначених знаків – ікон, індексів та символів. В окремих творах можна розгледіти і застосування музично-риторичних фігур, типових епосі бароко та бахівській творчості.

Особливості кобзарського виконавства вплинули на структуру епіко-драматичних романсів. Виявлено аналогії до автентичних дум. М. Лисенко трактує фермати як цезури, що відокремлюють розділи солоспівів. Своєрідно видозмінюючи епічне формотворення, митець створює імітацію думи. Фортепіанні вступи у романсах «У неділю вранці-рано», «Гетьмани, гетьмани», «Чого мені тяжко» наслідують автентичні «заплачки» кобзарів. Сім розділів солоспіву «У неділю вранці-рано» сприймаються як уступи в думі, що відокремлюються переграми. В драматичних романсах композитор використовує три варіанти. Їх окреслено як «статична» («Понад полем іде»), «варіантна» («У неділю вранці-рано») та «мікро-перегра» («Ой чого ти почорніло, зеленее поле»). Залежно від змісту вокальних творів композитор своєрідно трактує коду солоспівів. У романсі «Гетьмани, гетьмани» вона сприймається як трагічне «славословіє», а у «Ой Дніпре мій, Дніпре» має урочистий характер. Відображення імпровізаційності кобзарського виконавства стає важливим компонентом стилю М. Лисенка.

У вокальних творах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка» виявлено два способи впровадження бандурної семантики. Для вираження провідної ідеї поетичних творів композитор найактивніше вводив звуковий тембр народного інструменту. В епіко-драматичних романсах з поеми «Гайдамаки», у солоспівідумі «У неділю вранці-рано» з поеми «Невольник» бандурний компонент виконує основоположну роль. Це визначило характерну ознаку національної музичної мови М. Лисенка.

Натомість, в іншій групі вокальних творів композитор фрагментарно використовував бандурні знаки. Такий спосіб охарактеризовано як «алюзійний». Імплантації у музичну тканину прийомів кобзарського виконавства (або їх імітацій) розраховані на слухові образні асоціації. Осмислення бандурної семантики вказує на новий ступінь трактування композитором знакової системи, що створює алюзію-зв'язок з символами української нації.

Отже, визначена в дисертаційній роботі тембральна інтеграція бандури, запроваджена композитором в обробках народних пісень для голосу з фортепіано та у солоспівах з циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка», обумовила нові шляхи розвитку української музики у ХХ столітті. Перспективним у дослідженні є подальше окреслення інших напрямків музикознавства, фольклористики, застосування семіотично-семантичного методу аналізу творчості композиторів-послідовників М. Лисенка в контексті взаємопроникнення бандурного та фортепіанного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 180 років від дня народження Лисенка: факти з життя видатного українського композитора. *Tsn.ua*. 22. 03. 2022. URL: <https://tsn.ua/lady/zvezdy/zvezdy/z-dnya-narodzhennya-lisenka-180-rokiv-fakti-z-zhittya-vidatnogo-ukrayinskogo-kompozitora-2016622.html> (дата звернення: 22. 07. 2022).
2. Англійсько-український словник термінів мистецтва. Львів, 2010. 308 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. Вид. 3-тє, випр. і допов. Київ, 1992. 256 с.
4. Балинська О. М. Історія семіотики від знаків речей до суспільних знакових систем. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. Львів, 2013. № 3. С. 409 – 418.
5. Барт Р. Від твору до тексту. (переклад Ю. Гудзь). *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 04.03.1990. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm> (дата звернення: 01. 02. 2023).
6. Баштан С. В. З історії жанру сольного-інструментального виконавства на бандурі. *Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність: тези до всеукр. наук.-практ. конф.* Київ, 1997. С. 3 – 4.
7. Баштан С. В. Розвиток традицій народного музикування в творчості бандуристів-професіоналів. *Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток: матеріали наук.-практ. конф.* Київ, 1999. С. 1 – 3.
8. Бенч О. Микола Лисенко у просторі української традиції. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. 2009. Вип. 24. С. 130 – 136. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pvmp/2009_24/Section%202/Bench.htm (дата звернення: 23. 01. 2022).
9. Бернацька Г. Із невідомого листування Миколи Лисенка з галичанами. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. С. 244 – 264.
10. Білинська М. Л. Грає кобзар, виспіває. Київ : Музична Україна, 1981. 129 с.

11. Бобечко О., Бонис. Л. Українські народні думи в супроводі кобзи-бандури як джерело музично-естетичного виховання підрастаючого покоління. *Молодь і ринок*. 2019. № 8 (175). С. 100 – 105.
12. Булат Т. З історії міжслов'янських музично-культурних взаємин (М. В. Лисенко в листуванні сучасників) *Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи* / заг. ред. М. Гордійчук. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 1. 152 с.
13. Булат Т. Микола Лисенко і його роль у зростанні всеслов'янської слави української пісні. *Народна творчість та етнографія*. 1998. № 2 – 3. С. 3 – 16.
14. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема у творчості М. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1965. 152 с.
15. Булат Т. П. Із золотих ниток фольклору. *М. Лисенко. Солосніви*. Т. І. Київ, 1991. С. 7 – 15.
16. Булат Т. П. Микола Лисенко. Київ : Музична Україна, 1973. 106 с.
17. Булат Т. П. Український Романс. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
18. Булат Т. П., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка : національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк: Укр. Вільна Акад. Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
19. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.
20. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 186 с.
21. Васюта О. П. Кобзарство та лірництво на Чернігівщині : науково-допоміжний бібліографічний покажчик. Чернігів, 2001. 40 с. URL: http://libkor.com.ua/php/editions_files/kobzarstvo.pdf#page=16&zoom=auto,-107,759 (дата звернення: 01. 09. 2020).
22. Гальчинський Б. А. Значення етнографічно-фольклорної діяльності Миколи Лисенка для українського національного відродження другої половини ХІХ століття. *Українознавство*. 2010. № 4. С. 261 – 264.
23. Гальчинський Б. А. Культурно-просвітницька діяльність Миколи Лисенка в українському національному русі першій половині 60-х років ХІХ ст. Гілея : науковий вісник. Київ, 2010. Випуск 41 (№ 11). С. 44 – 52.

24. Герасимчук Л. Англійсько-український мистецтвознавчий словник. Київ: Криниця, 2004. 96 с.
25. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*, Луцьк, 2022, № 4. С. 3 – 12. (URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/issue/view/49> (дата звернення: 20. 02. 2023)).
26. Гордійчук М. М. Історія української музики. Київ : Наук. думка, 1992. 649 с.
27. Гордійчук М. Остап Вересай і праця М. Лисенка про його мистецтво. М. В. Лисенко. *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая*. Київ, 1978. С. 3 – 12.
28. Горола М. Фольклорні мотиви у творчості Миколи Лисенка. *Народна творчість та етнографія*. 1991. № 6. С. 21 – 30.
29. Грабовський В. Ми і Микола Лисенко: До питання утвердження національної музики в українському бутті. *Сучасність*. 2003. Вип. 11. С. 128 – 133.
30. Грица С. Й. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи у п'яти томах. Т. I. Думи раннього козацького періоду*. Київ, 2009. С. 33 – 118.
31. Грица С. Й. Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси. *Колесса Ф. Мелодії українських народних дум*. Київ, 1969. С. 5 – 27.
32. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Київ – Тернопіль : Астон. 2007. 152 с.
33. Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини. *Народна творчість та етнографія*. 1998. № 4. С. 33 – 39.
34. Губ'як Д. В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. Вип. 1. С. 93 – 103. (URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/4534> (дата звернення: 24. 03. 2023)).
35. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі): навч. посіб. Луцьк : ПВД Твердиня, 2014. 448 с.

36. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. *Українське музикознавство*. 2003. Вип. 32. С. 5 –15.
37. Дзюба І. Тарас Шевченко: Життя і творчість. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 720 с.
38. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 19 с.
39. Довгалюк І. До історії експедиції Філарета Колесси на Надніпрянську Україну. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2009. Вип. 47. С. 5 – 27.
40. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 112 с.
41. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 14 с.
42. Дубінін І. М. Гармонія. Ч. 2: навч. посіб. Вид. 2-ге, виправлене і доповнене. Київ, 1982. 176 с.
43. Дутчак В. Г. Українська бандура: минуле і майбутнє. *Музика*. 1993. № 4. С. 20 – 21.
44. Дутчак В., Кубік О. Специфіка розвитку бандурного ансамблевого мистецтва в середовищі української діаспори XX – початку XXI століття. *Knowledge, Education, Law, Management* 2021 № 2 (38), vol. 1. Pp. 77 – 85. URL: <https://kelmczasopisma.com/viewpdf/5923> (дата звернення: 24. 11. 2022).
45. Дяченко В. П. Микола Віталійович Лисенко : Життя і діяльність : довідник. Київ : Музична Україна, 1968. 116 с.
46. Енциклопедія історії України: в 10 т. / редкол: В. А. Смолій та ін. НАН України. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 6. 790 с.
47. Енциклопедія постмодернізму / пер. з англ. В. Шовкун; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ, 2003. 503 с.

48. Єсипок В. М. Музичні інструменти мандрівних співців в Україні. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 4 (1). С. 253 – 256. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_4%281%29_60 (дата звернення: 28. 01. 2021).
49. Єсипок В. М. Сучасне кобзарство. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 71 – 75. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/7/16.pdf> (дата звернення: 21. 01. 2021).
50. Єфремова Л. О. М. В. Лисенко – фольклорист і композитор. *Українські народні пісні в записах Л. М. В. Лисенка*. Ч. 1. Київ, 1990. С. 10 – 33.
51. Жеплинський Б. М. Кобзарськими стежками. Львів : Край, 2002. 132 с.
52. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів : Край, 2000. 195 с.
53. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники : енциклопедичний довідник. Львів, 2011. 315 с.
54. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 142 с.
55. Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харк. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип 42. С. 14 – 21.
56. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
57. Зінків І. Я. Кобза: до питання витоків національного музичного інструмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 22. С. 7 – 13.
58. Знак. Великий тлумачний словник сучасної мови. Slovnyk.me. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BA> (дата звернення: 18. 03. 2021).
59. Золочевський В. М. Посилення ролі діатоніки в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві*. Київ, 1965. С. 31 – 52.

60. Іваницький А. Українська народна музична творчість : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
61. Іваницький А. Українська народна музична творчість : навч. посібн. ред. М. М. Поплавський. Вид. 2-ге, доопрацювання. Київ : Музична Україна. 1999. 222 с.
62. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями і коментарями) : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2008. 519 с.
63. Іващенко В., Вайно М. «Кіносценарій» і «Кіновербальний твір»: диференціація термінопонять. *Лексикографічний бюлетень*. Київ: Ін-т української мови НАН України, 2004. Вип. 10. С. 61 – 65.
64. Історія народно-інструментального виконавства: метод. матеріали до курсу / уклад. Л. В. Шемет. Харків : ХДАК, 2003. 60 с.
65. Історія української музики: в 1 т. / голова редкол. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 3. 446 с.
66. Історія української музики: в 6 т. / голова редкол. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. 421 с.
67. Іщенко Ю. Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Українське музикознавство*. 1983. Вип. 18. С. 80 – 93.
68. Кавун В. Феномен камерної творчості М. В. Лисенка: історико-стильовий аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць Київської Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. Вип. XXIX. С. 421 – 427.
69. Казакова О. Семіосфера як антропокультурний феномен. *Філософські обрії*. 2013. № 30. С. 126 – 132.
70. Калібаба Д. Пархоменко був хороший кобзар. *Бандура*. 1999. Вип. 69 – 70. С. 12 – 13.
71. Капічіна О. О. Бриколаж як форма музичного мислення в опус-музиці ХХ ст. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. Донецьк, 2013. Вип. 2. С. 146 – 153. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdnuetg_2013_2_18 (дата звернення: 01.02.2022).

72. Капічіна О. О. Музична семіотика: теоретико-методологічний досвід західних шкіл. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2011. С. 12 – 17 URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/33690907.pdf> (дата звернення: 12. 02. 2022).
73. Капічіна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен: автореф. дис. на здобуття наук ступеня д-ра філософських наук. Луганськ, 2012. 35 с.
74. Капічіна О. О. Феномен семіозису: історико-теоретичний аспект. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2010. № 3. С. 11–14. URL: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Phd/2011_13/8_Kap.pdf (дата звернення: 12. 02. 2022).
75. Карась А. Трансформація філософії під впливом сучасних викликів. *Вісник львівського університету. Філософські науки*. 2008. Вип. 11. С. 38 – 46.
76. Катренко А. М. Лисенко і національно-визвольний рух в Україні у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. *Український історичний журнал*. 1992, № 7 – 8. С. 48 – 59.
77. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
78. Квітка К. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. *Вибранні статті*. Ч. 2. Київ, 1986. С. 9 – 70.
79. Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980. 183 с.
80. Кириєнко С. І. Фольклористична спадщина півдня України в творчості М. В. Лисенка. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 139 – 148.
81. Кирик Д. Знак. Філософський енциклопедичний словник / редкол.: В. І. Шинкарук та ін. Київ, 2002. С. 228.
82. Кириченко Г. С. Нариси загального мовознавства. Ч. II. *Основні етапи розвитку науки про мову*. Київ : Ін Юре, 2008. 224 с.

83. Кияновська Л. О. Василь Герасименко – майстер бандури. *Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник*. Київ, 2005. С. 275.
84. Кияновська Л. О. Від серця до серця. *Українська культура*. 2006. № 1/2. С. 25.
85. Кіндратюк Б. Д. Дзвонарська культура України : монографія. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. 898 с.
86. Кіреєва Т. І. Концепція творчості та особистість М. В. Лисенка в культурно-історичній перспективі. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2004. № 1. С. 35 – 42.
87. Кліпінгер Д. Знак /означник/ означуване. *Енциклопедія постмодернізму / пер. з англ. В. Шовкун; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора*. Київ, 2003. С. 166 – 167.
88. Кобяков О., Ігнат'єва О. Мова як знакова система. *Філософія мови: текст, образ, реальність: Матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції*. Суми: СумДУ, 2009. С. 51 – 54. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/3698> (дата звернення: 05.12.2022).
89. Ковальчук Ю. Знак, як основна семіотична категорія (модель знаку Ч. Пірса і Ф. де Соссюра, три види знаків за Ч. Пірсом). *Науковий вісник ЛНУВМБТ імені С. З. Гжицького*. 2014. Том 16 №2 (59). С. 262 – 266.
90. Козак О. Реалізація творчого доробку М. Лисенка в національному симфонізмі першої третини ХХ сторіччя. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. 2009. Вип. 24. С. 146 – 154. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pvmp/2009_24/Section%202/Kozak.htm (дата звернення: 14.12. 2022).
91. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 21с.
92. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 23 с.
93. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

94. Козаренко О. Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Т. ССXXXII: *Праці Музикознавчої комісії.* Львів. 1996. С. 112 – 124.
95. Козаренко О. Творець національного стилю. *Музика.* Київ, 1992. № 6. С. 14 – 25.
96. Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізування народних пісень. *Музикознавчі праці.* Київ : Наукова думка, 1970. С. 444 – 445.
97. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Музична Україна, 1969. 376 с.
98. Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії. *Музикознавчі праці.* Київ, 1970. С. 289 – 352.
99. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень. *Записки наукового товариства ім. Шевченка.* Львів, 1907. Т. 76. 24 с.
100. Колесса Ф. М. Українські народні думи. Львів, 1920. 368 с.
101. Колесса Ф. М. Характеристика української народної музики. *Музикознавчі праці.* Київ, 1970. С. 357 – 367.
102. Коменда О. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175 – ти річчя з дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2018. № 4. С. 7 – 24.
103. Конотація. Чинний правопис української мови 2019. *Slovnyk.ua.* URL: <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 05. 09. 2022).
104. Константінова К. Микола Лисенко у Новому Світі: інтерв'ю з Тарасом Філенко. 2012. URL: https://zn.ua/ukr/ART/mikola_lisenko_u_novomu_sviti_amerikanskiy_etnomuzikolog_znae_vsi_taemnitse_pro_ukrayinskogo_kompoz.html (дата звернення: 20. 01. 2021).
105. Копаниця Л. М. Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення : автореф. дис. на здоб. наук. ступ д-ра філологічних наук. Київ, 2001. 34 с.
106. Корній Л. М. Історія української музики: підручник. Ч. 3. ХІХ століття. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с. 313 URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000023859> , дата звернення: 14. 03. 2021).

107. Корній Л. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму. *Українське музикознавство*. 2003. Вип. 32. С. 16 – 17.
108. Корній Л. М. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 1. С. 15 – 25.
109. Корній Л. П. & Сюта Б. О. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. 719 с.
110. Корній Л. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: в націокультурному контексті. *Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 2 (12). С. 8 – 18.
111. Кость Г. М. Від експліцитного до імпліцитного в художньому тексті. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2009. Вип. 81 (2). С. 142 – 145.
112. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства : Підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Академія, 2001. 368 с.
113. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : підручник 3-тє видання. Київ : Академія, 2010. 234 с.
114. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко піаніст-виконавець. Київ : Музична Україна, 1973. 151 с.
115. Куровська І. Р. Кобзарство як феномен української духовності (на матеріалі кримського регіону): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 19 с.
116. Куцепал С. Семіотика як органон пізнання. *Pnpu.edu.ua* URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2110/1/Kycepал.pdf> (дата звернення: 24. 03. 2022).
117. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX поч. XX ст.) : монографія. Київ : Темпора, 2007. 493 с.
118. Лавров Ф. І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. Київ : Мистецтво, 1980. 254 с.
119. Лисенко М. В. Листи. / Упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с

120. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
121. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. / Ред., передмова та примітки М. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1955. 68 с.
122. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ, 1978. 95 с.
123. Лисенко О. М. В. Лисенко. Спогади сина. Вид. 4-те, переробл. і допов. Київ, 1966. 363 с.
124. Листи Лисенка. *Музика*, 2. 1927. 26–27. URL: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7> (дата звернення: 25.07.2021).
125. Листи Лисенка. *Музика*, 5–6. 1927. 42–45. URL: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7> (дата звернення: 25. 07. 2021).
126. Лігус В. Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур. *Вісник КНУКиМ. Серія Мистецтвознавство*. Вип. 37. 2017. С. 232 – 241. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155647> (дата звернення: 24. 11. 2022).
127. Лікарчук Н. В. Базові семіотичні моделі комунікації. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 22: Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін*. 2015. Вип. 16. С. 69 – 74. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_022_2015_16_15 (дата звернення: 05.12. 2022).
128. Лісняк В. Останній кобзар Слобожанщини. *Електронне наукове фахове видавництво HDI українознавства. Українознавство*, 2018, № 1 (66). С. 142 – 156. URL: [http://ndiu.org.ua/book/journal/2018/1\(66\)-w.pdf](http://ndiu.org.ua/book/journal/2018/1(66)-w.pdf) (дата звернення: 12. 01. 2021).
129. Лісняк І. Становлення академізму у бандурному мистецтві ХХ століття. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Еволюційні процеси у музичному мистецтві: від минулого до майбутнього*. Київ, 2006. Вип. 1. С. 142 – 150.
130. Лісовий В. С. Знак і значення. *Енциклопедія Сучасної України у 30-ти т.* / гол. редкол. Дзюба І. М. А. І Жуковський, М. Г. Железняк та ін. НАН України, Київ, 2010. Т. 10. С. 631 – 633.

131. Луканюк Б. Думова форма. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 30. С. 9 – 79.
132. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 255 – 269.
133. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. С. 287 – 294.
134. Людкевич С. П. Дві проблеми розвитку звукозображальності. *Дослідження, статті*. Київ : Музична Україна, 1976. С. 19 – 106.
135. Людкевич С. Про композиції до поезії Шевченка *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. С.238 – 242.
136. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка. *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. С. 218 – 237.
137. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. С. 246 – 254.
138. Людкевич С. Форма солоспіву у М. В. Лисенка (спроба аналізу). *Дослідження статті, рецензії, виступи: в 2 т. / упорядк., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 1999. Т.1. С. 354 – 364.
139. Ляшенко Ф. Українська художня культура. Київ : Либідь. 1996. 416 с.
140. Мартинець А. Художня деталь як засіб творення національних образів. *Іноземна філологія*. Ч. І. 2014. Вип. 126. С. 265 – 273.
141. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 196 с.
142. Матусевич Н. Гармонічне варіювання в обробках українських народних пісень М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. 1967. Вип. 2. С. 81 – 90.

143. Микола Лисенко. Бібліографія: Наук.-допом. бібліогр. покажч. / Упоряд: І. О. Негрейчук, Р. М. Скорульська, М. О. Толкач. Харків : Фоліо, 2009. 223 с.
144. Мистецтво України: біографічний довідник / упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабіновський. Київ : Укр. Енцикл. ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.
145. Мішалов В. Гнат Хоткевич і його праця «Бандура та її можливості». Харків : Глас-Майдан, 2007. С. 3 – 21.
146. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на Харківській бандурі : дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 220 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3004?locale-attribute=en> (дата звернення: 28. 01. 2022).
147. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2003. 16 с.
148. Нагорна Л. П. Ідентичність етнічна. Енциклопедія історії України в 10-ти т. Т. 3. / редкол. В. А. Смолій. Київ : Наукова думка, 2005. С. 413 – 415. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Identychnist_ etnichna (дата звернення: 21. 01. 2021).
149. Немирович І. Взяв би я бандуру : оповіді про сучасних кобзарів-бандуристів. Київ, 1986. 94 с.
150. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 16 с.
151. Новакович М. Микола Лисенко і романтичний канон української музики. *Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2012. Вип. 2/4. С. 6 – 10.

152. Онацький Е. Микола Лисенко – батько української музики. Портрети в профіль. Чікаго, 1965. С. 189 – 193.
153. Осадця О. До історії видання музичних творів М. В. Лисенка на тексти Т. Г. Шевченка. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2014. Вип. 6. С. 517 – 526. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lnbbyivs_2014_6_33 (дата звернення: 30. 01. 2021).
154. Павленко В. В. Словник іноземних музичних термінів та виразів. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 384 с.
155. Панасюк І. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. Вип. 64, кн. 1. С. 167 – 175.
156. Пархоменко Л. Микола Лисенко і його роль у розвитку національної культури. *Народна творчість та етнографія*. 2002. № 3. С. 3-10
157. Петрина Х. В. Фунуціонально-семантичний аналіз алюзій в українських постмодерністичних художніх текстах : дис... канд. філологічних наук. Івано-Франківськ, 2019. 219 с. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/11/dis_Petryna.pdf (дата звернення: 30. 01. 2021).
158. Петрушова Н. Код у структурі комунікативного акту. *Філологічні науки*. 2015. № 9. С. 78 – 84.
159. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI – XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичних наук. Київ, 2004. 16 с. URL: <https://www.kobu.kiev.ua/wp-content/uploads/2015/10/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5-%D0%BA%D0%BE%D0%B1%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE.pdf> (дата звернення: 30. 01. 2021).
160. Поліщук Т. Гетьман української музики: так називали сучасники представника козацького роду – Миколу Лисенка. *День*. 2002. 7 листопада (№ 204). С. 5.

161. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс*. Львів : Літопис, 2001. С. 34 – 52.
162. Пчілка О. Микола Лисенко (спогади і думки). *Літературно-науковий вісник*. Т. 13, кн. 1. 1913. 56 – 73. URL: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7> (дата звернення: 20. 08. 2022).
163. Пчілка О. Микола Лисенко (спогади і думки). *Літературно-науковий вісник*. Т. 13, кн. 2. 1913. 235 – 254. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=11047> (дата звернення: 21. 09. 2022).
164. Пчілка О. Микола Лисенко. Життя і праця (спогади і думки). *Микола Лисенко у спогадах сучасників у 2 томах*. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2002. С. 64 – 140.
165. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 31 – 44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2013_39_4 (дата звернення: 30. 01. 2021).
166. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2019. 30 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/pyatnytska-disertatsiya.pdf> (дата звернення: 30. 01. 2021).
167. П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтонаційно-семантичного аналізу музичного тексту / І. С. П'ятницька-Позднякова. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 93 – 98. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2017_2_21 (дата звернення: 30. 01. 2021).
168. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 166 – 174. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_2_29 (дата звернення 30. 01. 2021).
169. Ревуцький Д. М. Микола Лисенко : Повернення першоджерел. Київ : Музична Україна, 2003. 320 с.

170. Ревуцький Д. М. Українські думи та пісні історичні. Київ : Час, 1919. 300 с.
URL: <https://archive.org/details/revucky1> (дата звернення 03.01.2022).
171. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2006. 46 с.
172. Рильський М. Лисенко. *Музика*. 1927. № 5 – 6. С. 27 – 31. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=9947> (дата звернення: 24.10.2022).
173. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 181 – 187.
174. Савицький-син Р. Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. – Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 322 – 333.
175. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. Полтава : Довкілля. Київ, 2008. 712 с.
176. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. Київ, 2006. 716 с.
177. Семенюк М. Микола Лисенко і Гнат Хоткевич (з матеріалів Центрального державного історичного архіву у Львові). *До 160 р. від дня народження М. В. Лисенка. Збірник наукових праць*. Київ, 2004. С. 105 – 108.
178. Скляр І. М. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 114 с.
179. Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття : монографія. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
180. Скорульська Р. Микола Лисенко та українська композиторська школа. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2004. С. 64 – 75.
181. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ, 2015. 744 с.
182. Сластіон О. Микола Віталійович Лисенко : спогади. Київ, 2003. Т. 1. С. 203 – 224.
183. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. Пустовіт та ін. Київ : Довіра, 2000. 1018 с.

184. Словник української мови: в 11-ти т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1973, Т. 4. 840 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001607> (дата звернення: 12. 01. 2021).
185. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис. на здобуття наук ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 26 с.
186. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики: посібник / пер. з франц. А. Корнійчука, К. Тищенка. Київ : Основи, 1998. 324 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Sosiur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky/ (дата звернення: 23. 01. 2019).
187. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка. Київ : Музична Україна, 1968. С. 7 – 62.
188. Статєєва В. Основні чинники формування національно-мовних позицій Миколи Лисенка. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2004. Вип. 34, ч. II. С. 373 – 380.
189. Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури слобідської України : вибрані праці. Харків : Атос, 2008. 558 с.
190. Сумцов М. Ф. Слобожане. Історико-етнографічна розвідка. Харків, 2017. 255 с.
191. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
192. Супрун Н. О. Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича в Харкові. *Музична Харківщина: зб. наук. пр.* Харків, 1992. С. 124–138.
193. Супрун-Яремко Н. Бандура як історико-мистецький об'єкт сучасної органології. *Народна творчість та етнологія*. Вип. 5. 2013. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2013-rik/5/1133-ohliady-ta-retsenzii/1354-bandura-ia-istoryko-mystetskyi-objekt-suchasnoi-orhanolohii> (дата звернення: 31. 07. 2022).
194. Сучасний словник іншомовних слів / укл. Скопненко О. І, Цимбалюк Т. В. Київ : Довіра, 2006, 789 с.
195. Ткачук О. Романтичний наратив лірико-епічної поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». *Шевченкознавчі студії*. 2013. Вип. 16. С. 85 – 94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_14 (дата звернення: 12. 01. 2022).

196. Українська музична енциклопедія Т. 1. Київ, 2006. 670 с.
197. Українська музична енциклопедія Т. 2. Київ, 2008. 664 с.
198. Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і загал. ред. М. Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.
199. Українське кобзарство: методико-біографічні матеріали / уклад. Н. О. Кліменко. Київ : КЗ КОР Київська обласна бібліотека для юнацтва, 2020. 45 с.
200. Українські народні думи / упоряд. Грица С., Іваницький А., Філатова А., Щириця Д. Київ : НАНУ ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. 822 с.
201. Федоров В. Символ: образ і знак: *Symbolarium*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. 256 с.
202. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0011096> (дата звернення: 30 .01. 2021).
203. Хай М. Звукоідеал етнічний, звукоідеал традицій. Українська музична енциклопедія. Т. 2. / редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. С. 142.
204. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців / фольклорна традиція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 40 с. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (дата звернення: 31. 01. 2021).
205. Хай М. Микола Лисенко – піонер і фундатор етнооргалогічної школи в Україні. *До 160 р. від дня народження М. В. Лисенка. Збірник наукових праць Національної академії наук України*. Київ, 2004. С. 39 – 48.
206. Хай М. Супровідний інструментарій кобзарсько-лірницької традиції. *Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 19. С. 9 – 21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_19_4 (дата звернення: 12. 01. 2021).

207. Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології*. Вип. 2. Київ, 2004. С. 92 – 109.
208. Харчук Р. Образ думи у творчості Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. 2013. Вип. 16. С. 95 – 102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_15 (дата звернення: 12. 01. 2021).
209. Хоткевич Г. Бандура та її можливості : монографія. Харків : Глас-Майдан, 2007. 92 с.
210. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : монографія. Харків, 2002. 288 с.
211. Хоткевич Г. Там, де не колеться трава : монографія. Львів : Апріорі, 2017. 224 с.
212. Чабаненко В. А. Лисенко Микола Віталійович (1842 – 1912). *Українське козацтво*. Запоріжжя, 2002. С. 291.
213. Чаговець В. М. Лисенко. Київ : Музична Україна, 1985. С. 1 – 15.
214. Чайка С. В., Чайка М. М. Кобзарство — дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 439 – 446. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2012_12_85 (дата звернення: 30. 01. 2021).
215. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
216. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 20 с.
217. Черемський К. П. Повернення традицій. З історії нищення кобзарства. Харків : Центр Леся Курбаса. 1999. 288 с.
218. Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.
219. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 445 с.
220. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття) : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.

221. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
222. Чуркіна В. Г. Трансформація кобзарсько-лірницької традиції на Слобідській Україні (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 16 с.
223. Шевченківський словник. У 2-х т. / ред. кол. І. Я. Айзеншток. Київ, 1978. Т. 2. 412 с. URL: <http://izbornyk.org.ua/shevchenko/slovn46.htm> (дата звернення: 02.01.2021).
224. Шевченко Р. С. Аналіз солоспіву Миколи Лисенка «Гомоніла Україна» з поеми «Гайдамаки» Тараса Шевченка крізь призму кобзарського виконавства. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 65 – 71.
225. Шевченко Р. С. Відтворення особливостей кобзарського виконавства у солоспіві М. В. Лисенка «У неділю вранці-рано». *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2020. № 7 (28). https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238
226. Шевченко Р. С. Виявлення бандурних знаків та способи їх активації у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано Миколи Лисенка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: 2018 рік* : тези доп. Всеукр. наук. конф., 30 листоп. 2018 р. Львів : Растр -7, 2018. С. 127 – 130.
227. Шевченко Р. С. Вплив кобзарського виконавства на фортепіанну партію солоспіву М. В. Лисенка «Ой Дніпре, мій Дніпре». *Молоді музикознавці: 2019 рік* : тези доп. XIX Міжнар. наук.-практ. конф., 9 – 11 січня 2019 р. Київ, 2019. С. 210 – 212.
228. Шевченко Р. С. Особливості втілення прийомів кобзарського виконавства у фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». *Молоді музикознавці: 2020 рік* : тези доп. XX Міжнар. наук.-практ. конф., 8 – 10 січня 2020 р. Київ, 2020. С. 141– 143.

229. Шевченко Р. С. Солоспів М. В. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у контексті особливостей кобзарського виконавства (на прикладі фортепіанної партії солоспіву). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 129 – 134.
230. Шевченко Р. С. Солоспів М. Лисенка «Молітесь, братія, молітесь!» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 30. С. 162 – 167.
231. Шевченко Р. С. Утілення бандурного компонента в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 48 – 53.
232. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Чальза Пірса. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 129 – 136.
233. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. на здобуття наук ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 34 с.
234. Штундер З. Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка. Жовква : Місіонер, 2015. 176 с.
235. Штундер З. К. Народнопісенна ладовість як основа гармонії М. В. Лисенка. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві*. Київ, 1965. С. 53 – 97.
236. Щербаківський В. До сорокових роковин смерті М. В. Лисенка. *Музика*. № 1. 2013. С. 4 – 11.
237. Юзефчик О. М. В. Лисенко і українська народна пісня. *До 160 р. від дня народження М. В. Лисенка. Збірник наукових праць Національної академії наук України*. Київ, 2004 . С. 142 – 148.
238. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

239. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : ДВЦНТШ, 2003. 264 с.
240. Яременко В. Історіософський зміст Шевченкових «Гайдамаків» (до 170-річчя виходу поеми). *Український історичний журнал*. 2011. № 6. С. 14 – 26. URL: <https://ksuonline.kspu.edu/mod/url/view.php?id=51460&forceview=1> (дата звернення: 15. 01. 2023).
241. Ярмо М. Реінтеграційні координати модерного способу національного стилеутворення. *До 160 р. Від дня народження М. В. Лисенка. Збірник наукових праць Національна академія наук України*. Київ, 2004. С. 230 – 242.
242. Яструб О. Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019 р. Вип. 55. С. 92 – 104.
243. Bandura and its history. *Ukrainian bandurist chorus of North America*. 2021. URL: <https://www.bandura.org/bandura-history> (дата звернення: 13. 11. 2022).
244. Barthes R. Éléments de sémiologie. *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. p. 135 URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029 (дата звернення: 24. 02. 2023).
245. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch*, Leipzig, 1956. P. 13 – 58.
246. Bose Fr. *Musikalische Volkerkunde*. Freiburg, 1953. 197 p.
247. Bouchard G. Les principales tendances de la sémiologie. Published online by Cambridge University Press: 05 May 2010. *Dialogue: Canadian Philosophical Review / Revue canadienne de philosophie*, Volume 14, Issue 4, December 1975. pp. 649 – 663. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/dialogue-canadian-philosophical-review-revue-canadienne-de-philosophie/article/abs/les-principales-tendances-de-la-semiologie/304E1B5ADC0EE3B0637BB89DB31248D9> (дата звернення: 19. 02. 2023).
248. Charyton Ch. Hnat Hotkevych: Another Influential Polymath. *Creativity and innovation among science and art: a discussion of the two cultures*. London, 2015.

249. Chernoiivanenko A. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 2. С. 429 – 434.
250. Choroszy J. A. *Huculszczyzna w literaturze polskiej*. Wrocław, 1991, s. 350.
251. Copland A. *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
252. Dahlhaus C. *Riemanns Musiklexikon in zwei Bände*. II B. Mainz: Schott's Söhne, 1979. P. 195 – 197.
253. Dutchak V. Ukrainian Diaspora Bandura Players Originates from Galicia. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 1, 102 – 116 pp.
254. Dyczkowski A. Hotkewycz Hnat. *Encyklopedia PWN w trzech tomach*. Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1999.
255. Dygacz A., Kopoczek A. Polskie instrumenty ludowe: studia folklorystyczne, *Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego*. Uniwersytet Śląski, 1981, s. 39.
256. Eco. U. *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni With an Introduction by David Robey. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 285 P. URL: https://monoskop.org/images/6/6b/Eco_Umberto_The_Open_Work.pdf (дата звернення: 02. 01. 2023).
257. Fuk G. Sémiologie et philosophie chez Louis Marin: La lisibilité de la peinture et la question de l'imagination. *Tandfonline*, 29 Jul 2016. Pages 48 – 58 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20563035.2016.1181426?scroll=top&needAccess=true&role=tab> (дата звернення: 19. 12. 2022).
258. Glinianowicz K. *Z cienia polskości. Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. s. 262.
259. Instrument ślepców. Julian Kytasty o ukraińskiej bandurze. *Polskieradio.pl*, 10. 06. 2014. URL: <https://www.polskieradio.pl/8/2384/arttykul/1148738,instrument-ślepcow-julian-kytasty-o-ukrainskiej-bandurze> дата звернення: 03. 11. 2022).
260. Kokhan L. Y. Influence of M. Lysenko's folklore activity on the establishment of Ukrainian professional musical and drama theater. *European Journal of Arts. Section 2. Music*. № 2, Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 48 – 51. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/influence-of-m-lysenko-s-folklore-activity-on-the-establishment-of-ukrainian-professional-musical-and-drama-theater/viewer> (дата звернення: 22. 02. 2023).
261. Kolberg O. Wołyn. Obrzędy, melodje, pieśniz brulionów pośmiertnych przy współudziale. Krakow, 1907. 450 s.
262. Kuromiya H. Głosy straconych. Warszawa: Wydawnictwo Amber, 2008. 256 s.
263. Leśniak J. «Zderzenie kultur» w twórczości Hnata Chotkewycza okresu galicyjskiego (1906-1912), S. Chazbijewicz, M. Melnyk, K. Szulborski (red.), «Studia Politologiczne. Dziedzictwo polsko-ukraińskie», 2, Olsztyn 2006, s. 157.
264. Maliutina N. Ukraińska dramaturgia końca XIX i początku XX wieku. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek i Nataliia Maliutina, 2020. 271 p.
265. Mazepa L.Z. i inni, Musica Galiciana: kultura myzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945), wyd. 1, Rzeszów: Wydawn. Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. 261 p.
266. Morris Charles W. Foundations of the theory of signs. *Writings on the general theory of signs*, Paris, Mouton, The Hague, 1971. pp. 17 – 74. URL: https://books.google.com.ua/books?id=3IW1BwAAQBAJ&pg=PA2&hl=uk&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 15.03.2021).
267. Nattiez J.-J. and Dunsby J. M. Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris, 1975. 250 s.
268. Nattiez J.-J. Musicologie Générale et Sémiologie, Paris, Christian Bourgois, collection «Musique/Passé/Présent», 1987. 401 s.
269. Prysukhin M. The Course of English for Music Colleges. Тернопіль: підручники і посібники, 2007. 176 с.
270. Saint-Anne Dargassies S. Introduction à la sémiologie du développement neurologique du nourrisson normal: 2. Méthode d'exploration neurologique. Journal of the Neurological Sciences. Volume 1, Issue 6, November–December 1964, Pages 578 – 585. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0022510X64901741> (дата звернення: 02. 02. 2023).

271. Sonevitskyi I., Palidvor-Sonevytska N. Dictionary of Ukrainian composers. New York, 1993. 536 p.
272. Tarasti E., Signs of music: a guide to musical semiotics. Peirce, Greimas, and music-semiotic analysis. New York: Mouton de Gruyter, 2002. pp. 9 – 26. URL: https://books.google.com.ua/books?id=kgr1xjHP2UsC&pg=PA3&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 02. 07. 2023).
273. The Essentiel Peirce. What Is Sign? *Selected Philosophical Writing Volume II (1893 – 1913) edited by the Peirs Edition Project*. Indiana University Press. 1894. pp. 4 – 10. URL: <https://altexploit.files.wordpress.com/2017/11/charles-s-peirce-nathan-houser-christian-j-w-kloesel-peirce-edition-project-peirce-edition-project-the-essential-peirce-selected-philosophical-writings-volume-2-1893-1913-india.pdf> (дата звернення: 02. 02. 2021).
274. The Essentiel Peirce. Of reasoning in General. *Selected Philosophical Writing Volume II (1893 – 1913) edited by the Peirs Edition Project*. Indiana University Press. 1895. 584. pp. 11 – 26. URL: <https://altexploit.files.wordpress.com/2017/11/charles-s-peirce-nathan-houser-christian-j-w-kloesel-peirce-edition-project-peirce-edition-project-the-essential-peirce-selected-philosophical-writings-volume-2-1893-1913-india.pdf> (дата звернення: 02.02.2021).
275. The international Ciclopedia of Music and Musicians / Ed. by O. Thompson. *Volume I*. New York, 1985. 2609 p.
276. Zganiacz-Mazur L. Słowniczek muzyczny. Warszawa: Wydawnictwo Muzyczne Contra, 2004. 232 s.

НОТОГРАФІЯ

277. Лисенко М. В. Вокальні твори на вірші Т. Г. Шевченка. Київ : Музична Україна, 1991. Т. 1. 304 с.
278. Лисенко М. Українські народні пісні для голосу з фортепіано. *Зібрання творів у двадцяти томах*. Т. XVII. Київ : Мистецтво 1954. 167 с.
279. Лисенко М. Українські народні пісні для голосу з фортепіано. *Зібрання творів в двадцяти томах*. Т. XVIII. Київ : Мистецтво, 1953. 230 с.

ДОДАТКИ

Додаток А. Список праць здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. **Шевченко Р. С.** Утілення бандурного компоненту в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 48 – 53.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_10
2. **Шевченко Р. С.** Аналіз солоспіву Миколи Лисенка «Гомоніла Україна» з поеми «Гайдамаки» Тараса Шевченка крізь призму кобзарського виконавства. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 65 – 71.
<http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10426>
3. **Шевченко Р. С.** Солоспів М. В. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у контексті особливостей кобзарського виконавства (на прикладі фортепіанної партії солоспіву). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 129 – 134.
<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/32/27>
4. **Шевченко Р. С.** Солоспів М. Лисенка «Молітесь, братія, молітесь!» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *Науковий збірник РДГУ. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 30. С. 162 – 167.
<https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/205>

**Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові
результати дисертації:**

5. **Шевченко Р. С.** Відтворення особливостей кобзарського виконавства у солоспіві М. В. Лисенка «У неділю вранці-рано». *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2020. № 7 (28). https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30122020/7238

Наукові публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. **Шевченко Р. С.** Виявлення бандурних знаків та способи їх активації у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано Миколи Лисенка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: 2018 рік* : тези доп. Всеукр. наук. конф., 30 листоп. 2018 р. Львів : Раст – 7, 2018. С. 127 – 130.
7. **Шевченко Р. С.** Вплив кобзарського виконавства на фортепіанну партію солоспіву М. В. Лисенка «Ой Дніпре, мій Дніпре». *Молоді музикознавці: 2019 рік* : тези доп. ХІХ Міжнар. наук-практ. конф., 9 – 11 січня 2019 р. Київ, 2019. С. 210 – 212.
8. **Шевченко Р. С.** Особливості втілення прийомів кобзарського виконавства у фортепіанній партії обробки народної пісні. *Молоді музикознавці: 2020 рік* : тези доп. ХХ Міжнар. наук.-практ. конф., 8 – 10 січня 2020 р. Київ, 2020. С. 141–143.

Відомості про апробацію результатів дослідження:

1. ХІІІ Міжнародна науково-практична конференція: «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 16 – 17 листопада 2017р.). Тема доповіді: «Втілення бандурного компоненту в

- обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка», форма участі – очна, усна доповідь.
2. XIV Міжнародна науково-практична конференція: «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне, 15 – 16 листопада 2018р.). Тема доповіді: «Солоспів М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті особливостей кобзарського виконавства (на прикладі фортепіанної партії солоспіву)», форма участі – очна, усна доповідь.
 3. VI Всеукраїнська наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів 30 листопада 2018 р.). Тема доповіді: «Виявлення бандурних знаків та способи їх активації у фортепіанній партії обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано Миколи Лисенка», форма участі – очна, усна доповідь.
 4. XIX Міжнародна науково-практична конференція: «Молоді музикознавці» (Київ, 9 – 11 січня 2019 р.). Тема доповіді: « Вплив кобзарського виконавства на фортепіанну партію солоспіву М. Лисенка «Ой Дніпре мій, Дніпре» з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка», форма участі – очна, усна доповідь.
 5. XV Міжнародна науково-практична конференція: «Європейський культурний простір і українські перспективи» (14 – 15 листопада 2019 р.). Тема доповіді: «Аналіз солоспіву М. В. Лисенка «Моліться, братія, моліться!» з поеми «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури», форма участі – очна, усна доповідь.
 6. XX Ювілейна Міжнародна науково-практична конференція: «Молоді музикознавці» (Київ, 8 – 10 січня 2020 р.). Тема доповіді: «Особливості втілення прийомів кобзарського виконавства у фортепіанній партії обробки народної пісні «Ой глибокий колодязю, золоті ключі» М. В. Лисенка», форма участі – очна, усна доповідь.
 7. XVI Міжнародна науково-практична конференція: «Україна першого двадцятиліття XXI століття: Культурно-мистецький вимір» (Рівне, 17 – 18 листопада 2020). Тема доповіді: «Музичні знаки у солоспівах М. В. Лисенка з

циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Г Шевченка», форма участі – очна, усна доповідь.

8. XVIII Міжнародна науково-практична конференція: «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17 – 18 листопада 2022). Тема доповіді: «Розгляд солоспівів з циклу М. В. Лисенка «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка» у парадигмі музичної знакової системи», форма участі – заочна.

Додаток Б

Таблиця № 1

I речення	II речення
$a + a^1$	$b + b^1$
2 т. 2 т.	4 т. 4 т.

Таблиця № 2

I реч.	II реч.	III реч.	IV реч.
$a + a^1$	$+ b$	$+ c$	
G dur	G dur	e moll	G dur
4 т.	4 т.	4 т.	4 т.

Таблиця № 3

I	II	III	IV	V
$a + a^1 + b + c + a^1$				
3 т.	3 т.	3 т.	3 т.	3 т.

Таблиця № 4].

I	II	III
$a + b + c$		
4 т.	3 т.	3 т.

Таблиця № 5].

I	II	III	IV
$a + b + a^1 + b$			
3 т.	2 т.	4 т.	2 т.

Таблица № 6

$a + b + b^1$
2 т. 2 т. 2 т.

Таблица № 7

I	II	III	V
$a + a^1 + b + c$			
2 т.	2 т.	2 т.	2 т.

Таблица № 8

$a + b + c$
1 т. 2 т. 2 т.

Таблица № 9

$a + b + c$
2 т. 2 т. 2 т.

Таблица № 10

$a + d + b + c$
2 т. 2 т. 2 т. 2 т.

Таблица № 11

I	II
$a + b$	
5 т.	3 т.

Таблица № 12

$a + b$
2 т. 2 т.

Таблиця № 13

Структура першого періоду: $a + b + a + b_1$ 2 т. 2 т. 2 т. 2 т.
Структура другого періоду: $c + d + a_1 + b_2$ 2 т. 2 т. 2 т. 2 т.

Таблиця № 14

Структура першого періоду: $a + b + c$ 2 т. 2 т. 2 т.
Структура другого періоду: $a_1 + b_1 + c_1$ 2 т. 2 т. 2 т.
Структура третього періоду: $d + b_2 + d_1$ 2 т. 2 т. 2 т.
Структура четвертого періоду: $e + f + g$ 2 т. 2 т. 1 т. перегри + 2 т.

Таблиця № 15

$A + B + C + D + E + F + G + \text{кода}$
$8 + 10 + 8 + 7 + 15 + 13 + 5 + 2$

Таблиця № 16

<i>a</i> (т. 13 – 15) – тут присутня низхідна тирата, також – репетиції, tremolando, пунктирна ритміка, фермата та одинарний поступенно-низхідний форшлаг [Нотний приклад № 388];
<i>b</i> (т. 26 – 28) – tremolando, пунктирна ритміка, фермата та низхідна тирата [Нотний приклад № 389];

c (т. 36 – 38) – tremolando, фермата, низхідні та висхідні глісандо висхідні та низхідні [Нотний приклад № 390];

d (т. 46) – октавна експозиція висхідного глісандо [Нотний приклад № 391];

e (т. 62 – 66) мордент, висхідний форшлаг, тирати двох видів (низхідні та висхідні), які композитор записав восьмими тривалостями у вигляді тріолі. [Нотний приклад № 392];

f (т. 81 – 82) розлогий висхідний рух, зафіксований 64-ми тривалостями в діапазоні $re^1 - mi^3$, подвійний форшлаг та низхідне глісандо. [Нотний приклад № 387].

Таблиця № 17

A + B + C + D
8т. 16т. 10т. 8т.

[Таблиця № 18].

a + b + c
2 т. 4 т. 4 т.

Таблиця № 19

I – «біленькому», жалібненько», «проквіляє», «поглядає» [Нотні приклади № 383, 424];

II – «молодецькії» [Нотний приклад № 425];

III – «ухопило» [Нотний приклад № 397];

IV – «має», «моря», «хвилі» [Нотний приклад № 426];

V – «часті», «старшиною?», «Коломийчин» [Нотний приклад № 427];

VI – «дбайте», «не тайте!», «Богу», «морю» [Нотний приклад № 428];

VII – «зачували», «замовчали», «обізветься», «Попович» [Нотний приклад № 429];

VIII – «молодці!», «дбайте», «возьміте», прив'яжіте», «молодецькії», «запніте» [Нотний приклад № 430].

IX – «християнських», «морю» [Нотний приклад № 431];

X – «зачували», «Поповича», «промовляли», «писарю», «читаєш»,

«научаєш [Нотні приклади № 432, 433];
XI – «зачуває», «промовляє», «обливає», «читаю», «научаю» [Нотні приклади № 434, 435];
XII – «починав», «не мав», «не мав», «поважав», «одпихав», «молодці» [Нотний приклад № 436];
XIII – «розбивав» [Нотний приклад № 437];
XIV – «вибігали», «хватали» [Нотний приклад № 438];
XV – «не скидав», «не складав» [Нотні приклади № 439].

Таблиця № 20

s^5_3 (a moll) на слові «мені» (т. 15), s^5_3 (C dur) – «карії» (т. 21), SII_7 (a moll) – «дружина моя» (т. 37);
D_7 (C dur) – «мені» (т. 19), (a moll) – «не кохались» (т. 35), (a moll) – «дружини й не буде» (т.43);
$DVII_7$ (a moll) – «виплакала» (т. 23), «добрії люди» (т. 39), «я сама» (т. 41) [Нотний приклад № 520].

Таблиця № 21].

Вступ + А (I куплет) + перегра + A_1 (II куплет) + В (III куплет) + кода					
14 т.	8 т.	2 т.	8 т.	9 т.	8 т.

Таблиця № 22

Вступ + А + перегра + В + перегра + A_1					
3 т.	18 т.	2 т.	19 т.	3 т.	10 т.

Таблиця № 23

Вступ+I розділ+I перегра+епізод+II перегра+II розділ+кода						
16 т.	48 т.	3 т.	8 т.	11т.	48 т.	10 т.

Таблиця № 24

<i>a</i> (т. 19, 20) – знак-ікона – тремоландо – «Моліться!»
<i>b</i> (т. 27) – поєднуються два знаки-ікони, які викладаються в октавному подвоєнні: пунктирний ритм та висхідна тирата, що записана тріоллю шістнадцятими тривалостями – «святого розпинать»

<i>c</i> (т. 34, 35) – поєднуються три знаки-ікони: одинарний висхідний форшлаг зі стрибком на терцію до основного звуку, тремоландо, модифікована низхідна тирата, що записана шістнадцятими тривалостями, та знак-індекс (секстакорд тризвуку сьомого ступеня композитор розв’язав один раз у тонічний тризвук, а за другим разом – у тоніку, яку продублював у трьох октавах) – «у ката пропадуть»
<i>d</i> (т. 45) – знак-ікона – пунктирний ритм – «козацькі діти»
<i>e</i> (т. 53) – знак-ікона – пунктирний ритм – «стидом січеться»
<i>f</i> (т. 71 – 72) – поєднуються два знаки-ікони: тремоландо і пунктирний ритм – «в Україну несуть»
<i>g</i> (т. 89) – знак-ікона – пунктирний ритм – «їх могили»
<i>h</i> (т. 96) – знак-ікона – пунктирний ритм повторюється два рази – «де Наливайкова?»
<i>i</i> (т. 99) – знак-ікона – пунктирний ритм – «мертвого спалили»
<i>j</i> (т. 108) – поєднуються два знаки-ікони: репетиції та пунктирний ритм – «лях гуляє!»
<i>k</i> (т. 129 – 130) – знак-ікона – трель – «кари час».

Додаток В

Нотні приклади

Приклад № 1. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

се за-чу-ва-є,

Приклад № 2. С. Пасюга. «Пісня про смерть козака». т. 14

ва мо-ги-лі,

Приклад № 3. С. Пасюга. «Пісня про смерть козака». т. 24

там у-би-тий,

Приклад № 4. «Ой вийду я за ворота». т. 1

Andante

Приклад № 5. «Ой вийду я за ворота». т. 5

да не бе-ре о-хо-та,-

Приклад № 6. «Ой вийду я за ворота». т. 8

Приклад № 7. «Дума про Палія та Мазену». т. 1

Andante sostenuto

p

Приклад № 8. «Дума про Палія та Мазену». т. 5, 6

p

Приклад № 9. «Дума про Палія та Мазену». т. 8

a tempo

Приклад № 10. «Дума про Паля та Мазепу». т. 7

Музична партитура для прикладу № 10, т. 7. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження. Темпозмінація позначена як *poco rall.*

Приклад № 11. «Дума про Паля та Мазепу». т. 17

Музична партитура для прикладу № 11, т. 17. Темпозмінація позначена як *Molto sostenuto*. Динамічні позначення: *f* та *rall.*

Приклад № 12. «Дума про Паля та Мазепу». т. 15

Музична партитура для прикладу № 12, т. 15. Включає вокальну лінію та фортепіанне супроводження.

Приклад № 13. «Дума про Паля та Мазепу». т. 9

Музична партитура для прикладу № 13, т. 9. Лірика: Ой - - - па - - - ле, па - - - ле. Динамічне позначення: *p*.

Приклад № 14. «Дума про Паля та Мазепу». т. 11

Музична партитура для прикладу № 14, т. 11. Лірика: та до Па - - ді - - е ли - - сти:.

Приклад № 15. «Дума про Паля та Мазену». т. 14

poco largamente

та на бен - пет до - ме - ле.

colla voce *poco rall.*

Приклад № 16. «Про Калнишевського». т. 1

Andante molto moderato

p legg.

Приклад № 17. «Про Калнишевського». т. 4 – 6

f vibrato

Ой по-ле-ти, гал - ко, ой по-ле-ти, чор - на,

p

Приклад № 18. «Про Калнишевського». т. 8, 9

І — сти, ой при-не-си, гал - ко,

Приклад № 19. «Про Калнишевського». т. 12

ві - сти!

Приклад № 20. «Про Калнишевського». т. 3



Приклад № 21. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

Приклад № 22. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

Приклад № 23. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 14



Приклад № 24. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 17

Приклад № 25. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 1



Приклад № 26. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 5



Приклад № 27. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 9



Приклад № 28. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 6, 7



Приклад № 29. «Ой глибокий колодязю, золотії ключі». т. 10 – 11



Приклад № 30. «Ой глибокий колодязю, золотіі ключі». т. 30



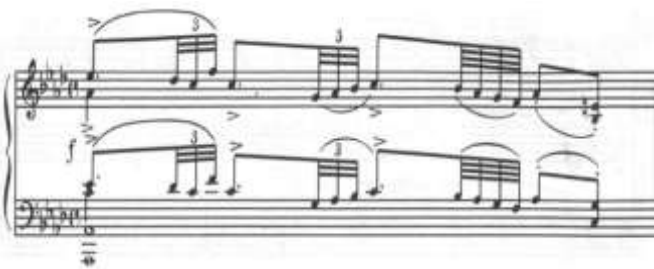
Приклад № 31. «Ой глибокий колодязю, золотіі ключі». т. 15



Приклад № 32. «Ой глибокий колодязю, золотіі ключі». т. 3



Приклад № 33. «Гетьмани, Гетьмани». Свято в Чигирині. З поеми «Гайдамаки». т. 9



Приклад № 34. «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле». затакт



Приклад № 35. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 16

Музична партитура для прикладу № 35. Вона складається з двох систем: верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Темпозначення *f* *patetico*. Лірика: -По - чор - ні - ло.

Приклад № 36. «Ой Дніпре мій, Дніпре». Спів Яреми. З поеми «Гайдамаки». т. 31

Музична партитура для прикладу № 36. Вона складається з двох систем: верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Лірика: шля - хет - сько - і кро - ві.

Приклад № 37. «Та й за тучами громовими». т. 1, 2

Музична партитура для прикладу № 37. Вона складається з двох систем: верхня система — фортепіано, нижня — фортепіано. Темпозначення *Poco andante*.

Приклад № 38. «Ой перепеличка». т. 9

Музична партитура для прикладу № 38. Вона складається з двох систем: верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Лірика: .По — по — лу — ті —

Приклад № 39. «Ой у полі криниченька». т. 7

Музична партитура для прикладу № 39. Вона складається з двох систем: верхня система — фортепіано, нижня — фортепіано.

Приклад № 40. «Про Нечая» (варіант II). т. 4



Приклад № 41. «Про Гонту». т.5, 6

Musical score for Example 41, «Про Гонту». т.5, 6. The score includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The lyrics are: Ви - і-хав Гон-та, гей, тай із У-ма-ні. The piano accompaniment is complex, with rapid sixteenth-note passages in both hands.

Приклад № 42. «Безкиде зелений». т. 7

Musical score for Example 42, «Безкиде зелений». т. 7. The score includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: гей, в три ра-ди са -. The piano accompaniment features a steady eighth-note rhythm in the right hand and quarter notes in the left hand.

Приклад № 43. «Ой на гору козак воду носить». т. 15

Musical score for Example 43, «Ой на гору козак воду носить». т. 15. The score shows a piano accompaniment on two staves. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is 2/4. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

Приклад № 44. «Да жила собі удівонька». т. 3

Musical score for Example 44, «Да жила собі удівонька». т. 3. The score shows a piano accompaniment on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

Приклад № 45. «Да жила собі удівонька». т. 17



Приклад № 46. «Ой сама ж я, сама пшениченьку жала». т. 2



Приклад № 47. «Ой сама ж я, сама пшениченьку жала». т. 8



Приклад № 48. «Сокіл з орлом купається». т. 1



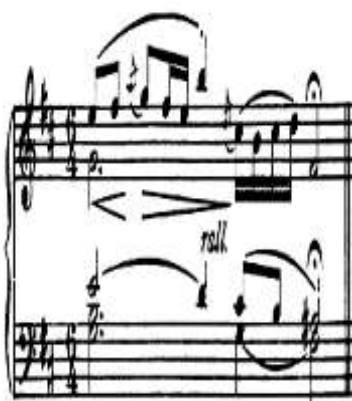
Приклад № 49. «Сокіл з орлом купається». т. 4



Приклад №50. «Сокіл з орлом купається». т. 12



Приклад № 51. «Що сама я, сама, як билиночка в полі». т. 2



Приклад № 52. «Затопила, закуріла». т. 3



Приклад № 53. О . Вересай. «Козак». т. 21 – 24



Приклад № 54. «Ой хмариться, дощ буде». т. 11 – 19

mf
Ой хма-рить - ся, дощ — бу - де. При-зна - ю - ся вам, — лю - ди:

p legg.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are: "Ой хма-рить - ся, дощ — бу - де. При-зна - ю - ся вам, — лю - ди:". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and starts with a piano (p) and leggiero (legg.) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

la seconda volta f
че-рез сво-ю сва - во-лю по - па - ла - ся вне - во - лю. вне - во - лю.

la seconda volta f

1. 2.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth measures of the piece. The vocal line is marked "la seconda volta f" and includes a first and second ending. The lyrics are: "че-рез сво-ю сва - во-лю по - па - ла - ся вне - во - лю. вне - во - лю.". The piano accompaniment is also marked "la seconda volta f" and features a more complex, rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth-note runs. The piece concludes with a final chord in the piano part.

Приклад № 55. «Ой я в батька єдиниця». т. 2, 3

p *cresc.*

Detailed description: This system shows the first two measures of the piece. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It begins with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Приклад № 56. «Ой я в батька єдиниця». т. 12



Приклад № 57. «Ой я в батька єдиниця». т. 14



Приклад № 58. «Ой я в батька єдиниця». т. 2



Приклад № 59. «Ой я в батька єдиниця». т. 14



Приклад № 60. «Під горою деркач дере». т. 1 – 10

Allegretto

The piano introduction consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a *Fine* marking.

mf

Під го - ро - ю дер - кач де - ре, а ме - не, ма - мо,

mp

The first system of the vocal part begins with a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic. The vocal line is in a 2/4 time signature and features a melodic line with eighth notes and slurs. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand.

аж жаль бе - ре, а ме - не, ма - мо, аж жаль бе - ре.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes with a double bar line and repeat signs. The piano accompaniment continues with eighth-note chords and a bass line.

Приклад № 61. «Дощик крапає дрібненько». т. 1 – 19

Allegretto grazioso

legg. e pp *poco accel.* *a tempo*

pp *p* *poco cre-*

scendo *dimin.* *p* *legg.*

pp *mf*

Приклад № 62. «Дощик крапає дрібненько». т. 35, 36

p

Приклад № 63. «Дощик крапає дрібненько». т. 21 – 24

P...

1. До - щик, до - щик
2. Ко - ли б зна - ла,
3. Аж він і - де, аж він і - де,

a tempo

rit. *p*

Приклад № 64. «Дощик крапає дрібненько». т. 28, 29

1. я ж ду-ма-ла- за-по-ро-жець,
 2. за-ста-ви-ла стеж-ку про-мі-
 3. то ж то лю-бий, дя-ві-те-ся

Приклад № 65. Г. Гончаренко. «Козачок» № 2. т. 5 – 8

Приклад № 66. «Ой ходила дівчина бережком». т. 13, 14

за-га-ня-ла се-лес-ня

Приклад № 67. «Задумав дідошок». т. 1

Приклад № 68. «Безкиде зелений». т. 1

Приклад № 69. «Що за слава в світі стала». т. 2



Приклад № 70. «Ой ти багачу». т. 1



Приклад № 71. «Ой ти багачу». т. 3



Приклад № 72. «Ой три сестриці-жалібниці». т. 13



Приклад № 73. «Добри вечір, тобі, зелена діброво». т. 11

ad lib.
ме-не, мо - ло -

Приклад № 74. «Ой оре Семен, оре». т. 1

Grave

Приклад № 75. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Що на Чорно-му мо-рі

Приклад № 76. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

fem.
І то не дробна пташка в са-ду

Приклад № 77. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

лень-ки-ми діт-ка-ми о-си-ро-ті-ла...

Приклад № 78. «Плине качур по Дунаю». т. 5

Più moderato

дай мі, бо - - же, що ду - ма - ю,

ten. ten. *pp*

Приклад № 79. «Ой у лузі-лузі». т. 2

rit. *p*

Приклад № 80. «Ох, і бачиться лісок не висок». т. 2

molto rall.

Приклад № 81. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

Кобза.

Приклад № 82. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

сміх під-ні-ма-ти,

Приклад № 83. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»



Приклад № 84. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»



Приклад № 85. «Ой крикнула лебедонька». т. 2



Приклад № 86. «Чи я впила, чи я вбрела». т. 3



Приклад № 87. «Дівчино моя». т. 1 – 3

Andante mosso

Приклад № 88. «Ой у полі криниченька». т. 10

щей криниці на - пу -

Приклад № 89. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

<http://www.etnolog.org.ua>

І без-пле- мен- ну,

Приклад № 90. «Ой у полі криниченька». т. 8

ой — там чу — — мак

Приклад № 91. «Ой у полі та й у Баришполі». т. 1

Andante cantabile

p

Приклад № 92. «Гиля, гиля, сірі гуси». т. 3

Приклад № 93. «Ой у лузі-лузі». т. 8

rall. *p*

Приклад № 94. «Ой у лузі-лузі». т. 1 – 4

Poco adagio

a piena voce
f *ten.* *f*
Ой у лузі-лузі, гей, —

f *ten.* *f*

Приклад № 95. «Ой чиї ж то воли по горі ходили». т. 1 – 4

Poco andante

Приклад № 96. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

Хлі-бом і

Приклад № 97. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

<http://mit.etnolog.or>

Із до- мів- ки із- си-

Приклад № 98. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

a tempo

Приклад № 99. «Тяжко-важно, ой, хто кого любить». т. 1, 2

Andante poco sostenuto

f
con affetto

Приклад № 100. «Тихо, тихо Дунай воду несе»

Lento *p con solennita*
 Ты - - хо, ти - - хо
p con fluidita *pp sempre tranquillo*
 Ду - най во - - ду не - - се, ти - хо, ти - хо Ду - най во - - ду
 poco cresc.
 не - се, а — ще тих - ше дів - ка — ко - - су че - - ше.

Приклад № 101. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

(♩ — приблизительно 58 М. М.)

Он!

Приклад № 102. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

a tempo

но о-дин старий ко-зак о-став,

Приклад № 103. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

4. *a tempo*

рій тощо Тіль- ки зо-
ста- лась бан- ду- ра по- до- рож- ня- я...

Приклад № 104. «Ох, і повій, повій, буйний вітер». т. 7

ох, і при-будь, прибудь

Приклад № 105. «Про Харка і Гнатка». т. 8

гей, як при-ї-хав

Приклад № 106. «Та й за тучами громовими». т. 9

cresc.

во - ро - га - ми

cresc.

Приклад № 107. «Ох, і повій, повій, буйний вітер». т. 2



Приклад № 108. «Ох, і повій, повій, буйний вітер». т. 10 – 12



Приклад № 109. «Ой лугом іду, голосок веду» (варіант II). т. 1



Приклад № 110. «Ой зійди, зійди ясен місяцю». т. 3



Приклад № 111. «Ой гаю, мій, гаю». т. 3



Приклад № 112. «Ой мати, мати, мати». т. 11

Од-дай ме-не за та-ко-го,

Приклад № 113. «Ой мати, мати, мати». т. 17

Ко-го раз по-

Приклад № 114. «Ой ходила дівчина бережком». т. 4, 5

Приклад № 115. «Щось у лісі зашуміло». т. 1 – 5

Andantino

Приклад № 116. «Щось у лісі зашуміло». т. 7 – 9

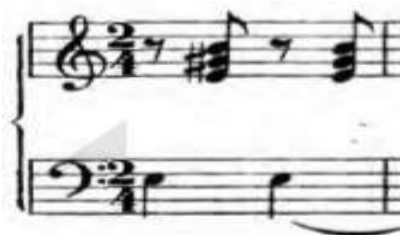
Приклад № 117. «Щось у лісі зашуміло». т. 11 – 12



Приклад № 118. «Щось у лісі зашуміло». т. 19 – 20



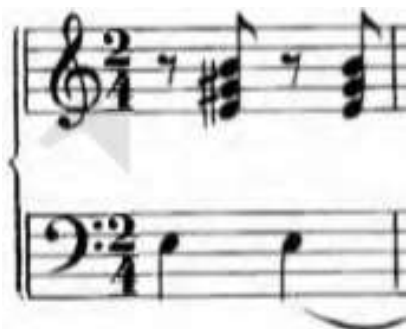
Приклад № 119. Г. Гончаренко. «Метелиця». т. 13



Приклад № 120. Г. Гончаренко. «Метелиця». т. 31



Приклад № 121. Г. Гончаренко. «Метелиця». т. 35



Приклад № 122. «Ой я в батька єдиниця». т. 7

по - лю - би - ла Гри - ця,

Приклад № 123. «Ой мати, мати, мати». т. 5

ой час те - є жи - то жа - ти,

Приклад № 124. «Ой мати, мати, мати». т. 13 – 15

Він на ме - не за - мор - га - є, а я за - смі - ю - ся. а я за - смі - ю - ся.

Приклад № 125. «Ой Гандзю милостива». т. 13 – 15

ку - пер - ва - су - ку - пу - ва - ла, чор - ні бро - ви -

Приклад № 126. «Ой ненько, зацвіло серденько». т. 13, 14

più mosso e legg.

ні-хто ж ме - не так не лю-бить,

Приклад № 127. «Ой ненько, зацвіло серденько». т. 17, 18

cresc.

ні-хто ж ме - не так не лю-бить,

p cresc.

Приклад № 128. «Ой ходила дівчина бережком». т. 7 – 14

М. Лисенко

Allegro vivace

Musical score for the piano introduction. The piece is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a *mf* dynamic. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. A *p* dynamic marking appears in the second measure, and a *marc.* (marcato) marking is placed below the bass line in the fourth measure.

mf legg.

Ой хо-ди-ла дів - чи-на бе-режком, ой хо-ди-ла дів - чи-на бе-режком,

Musical score for the piano accompaniment of the first vocal line. The right hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a simple bass line. A *p* dynamic marking is present in the first measure.

più f

за-га-ня-ла се - лез-ня батіжком, за-га-ня-ла се - лез-ня батіжком.

Musical score for the piano accompaniment of the second vocal line. The right hand features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand continues with a bass line. A *più f* dynamic marking is in the first measure, and a *f* dynamic marking appears in the fourth measure.

Приклад № 129. Г. Гончаренко. «Дудочка». (Козачок)

Allegretto. (♩ = 100 M. M.)

http://www.cimoloo.com.ua

Приклад № 130. «Ой джигуне, джигуне». т. 5, 6

Приклад № 131. «Ой джигуне, джигуне». т. 17 – 19

Ведуть те-бе до па-на, сам не зна-єш,

Приклад № 132. «Задумав дідочок». т. 1 – 3

Allegretto giocoso

fp non legato

Приклад № 133. «Задумав дідочок». т. 13 – 15

ой- сів, ду-мав = ду-мав, за-ду-мав же -

Приклад № 134. «Ой важу я, важу». т. 1 – 8

Allegro giocosamente

mp legg.

marcato la melodia

poco cresc.

p

Приклад № 135. «Ой важу я, важу». т. 15

я в ві - ко - -

Приклад № 136. О. Вересай. «Дудочка». т. 2

Приклад № 137. «Чумарочка рябесенька». т. 1 – 4

Allegretto

Приклад № 138. «Чумарочка рябесенька». т. 17

Для закінчення

-тав - -ся.

Приклад № 139. «Ой мати, мати, мати». т. 6

1.

ой час ме - не за - між 'да - ти!

Приклад № 140. «Ой мати, мати, мати» т. 14

1.
а я за-смі-ю - ся.

Приклад № 141. «Ой мати, мати, мати». т. 9

Приклад № 142. «Ой мати, мати, мати» т. 17

Приклад № 143. О. Вересай. «Щиголь». (Пташине весілля)

Щи- голь ту- гу ма- е, ра- но у- ста-

-ва- е, по са- ду лі- та- е, сам не хо- че

неш- ка- ти, же- ни- тись га- да- е.

Перегра поміж слівом

Приклад № 144. О. Вересай. «Дворянка». (Гусарецька жона)

1 Ой, гу- са- рець- ка- я мо- ка, во- на із ро-
2 Ме- дом-ви- ном шни- ку- ва- ла, і го- рі- лоч-

-зу- му жи- ла, із ро- зу- му по- сту- па-
-ку дер- жа- ла, кум- па- ні- ю за- зн- ва-

-ла, ме- дом-ви- ном шни- ку- ва- ла.
-ла, сво- го му- жа по- хли- ка- ла.

Перегра

Приклад № 145. О. Вересай. «Кисіль». (Танець)

Ой мій ми- лий за- бо- лів, ки- се- лич- ку

за- хо- тів, ой і ра- но- ра- не- сень- ко

ки- се- лич- ку за- хо- тів.

перегра

Приклад № 146. О. Вересай. «Бугай». (Танець)

Швидко

Що пер-ва-я сла-ва на бу-га-я ста-ла,
 що Ме-леш-ка та Ма-ру-сю в ко-мо-рі за-ста-ла.

Перегра (Як слова провів,
 то пригравую на бандурі. О.В.)

Приклад № 147. «Світи, світи, місяченьку». т. 7 – 14

Сві - ти, сві - ти, мі - ся - чень - ку, з-за го - ри,
 бо при - ї - хав мій ми - лень - киї з до - ро - га.

Приклад № 148. «Вийду за ворота»

Вий - ду за во - ро - та, тай не бе - ре — о - хо - та,
 вий - ду за но - ві - ї, - аж тра - ва — зе - ле - ні - е.

Приклад № 149. «Пливе щука з Кременчука»

Andante molto sostenuto

mf *dim.*

p

Пли-ве щу - ка з Кре-мен-чу - ка, пли - - ве со - бі сти - - ха;

p

cresc. *dim.*

ХТО не - зна - е за - ко-хан - - ня, той не зна-е ли - ха.

cresc. *dim.*

Приклад № 150. «Ой, умру ж бо я, умру». т. 4 – 13

„Ой, ум-

-ру ж бо я, ум - ру, мій ми-ле сень - кий, ум - ру,

зро - би ж ме - ні, ми - лий, а кед - ро - ву - ю - тру-ну.

Приклад № 151. «Ой ти, дубе кучерявий»

Moderato assai

The musical score consists of three systems. The first system is an instrumental introduction for piano, marked *mp* and *dim.*, in 3/4 time. The second system features a vocal line with lyrics: "Ой ти, ду-бе ку-че-ря-вий, лист на то-бі ря-ний;" and a piano accompaniment marked *mf*. The third system continues the vocal line with lyrics: "ти, ко-за-че мо-ло-день-кий, сло-ва-ми пре-крас-ний." and piano accompaniment marked *poco cresc.*. The piano part includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

mp *dim.*

mf

poco cresc.

Ой ти, ду-бе ку-че-ря-вий, лист на то-бі ря-ний;

ти, ко-за-че мо-ло-день-кий, сло-ва-ми пре-крас-ний.

Приклад № 152. «Ой з-за гори дощик». т. 5 – 8

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line with lyrics: "Ой з-за го-ри до-щик, з-за го-ри дріб-нень-кий, гей," and a piano accompaniment marked *mf*. The second system continues the vocal line with lyrics: "гей," and piano accompaniment marked *ten.*. The piano part includes triplets and dynamic markings.

mf *ten.*

Ой з-за го-ри до-щик, з-за го-ри дріб-нень-кий, гей,

гей,

ten.

Приклад № 153. «Куди вітер віє, туди я й хилюся» (варіант II). т. 4 – 7

Музична партитура для прикладу № 153, варіант II, т. 4–7. Партитура складається з вокального та фортепіанного складів. Вокальний склад починається з тріля (tr) і має ліричні лінії. Фортепіанний склад включає акорди та рухомих ліній. Темпозначення *tr* вказує на трілювання. Ліричні лінії в обох частинах підкреслюють мелодичну лінійність.

Ку-ди ві-тер ві-є, — ту-ди я й хи-лю-ся,

Приклад № 154. «Сама ж бо я, сама». т. 5, 6

Музична партитура для прикладу № 154, т. 5, 6. Партитура складається з вокального та фортепіанного складів. Вокальний склад починається з динамічного позначення *p* і має ліричні лінії. Фортепіанний склад включає акорди та рухомих ліній. Темпозначення *p* вказує на піано. Ліричні лінії в обох частинах підкреслюють мелодичну лінійність.

Са-ма ж бо я, са- - - ма, як би-лин-ка впо- - - ді,

Приклад № 155. «У неділю, у неділю, да й рано-пораненьку». т. 7 – 11

Музична партитура для прикладу № 155, т. 7–11. Партитура складається з вокального та фортепіанного складів. Вокальний склад починається з динамічного позначення *mf* і має ліричні лінії. Фортепіанний склад включає акорди та рухомих ліній. Темпозначення *mf* вказує на мезо-форте. Ліричні лінії в обох частинах підкреслюють мелодичну лінійність.

У не-ді-лю, у не-ді-лю да й ра-но-по-ра-нень-ку

Приклад № 156. «Беру воду та з переброду». т. 9 – 12

не ви - бе-ру до дна, не ви - бе-ру до дна.

Fine poco cresc. mf

Fine poco cresc. mf

Приклад № 157. «Висока верба». т. 12 – 15

con moto

- ве - ли-ка лю-ба, тяж-ка роз-лу - ка

con moto

Приклад № 158. «Ой бувай здорова». т. 7 – 9

ро - ва, мо-я чор-но - бро-ва, —

Приклад № 159. «Ой, головко моя бідна». т. 7, 8

сгевс.

чи пше-ни-цю жа-ла, чи лч-мінъ в'я-за-ла,

сгевс.

Приклад № 160. «Ой під горою, під кам'яною». т. 6 – 8

під ка м'я - но - ю, там си - дів го - зуб іа го - луб ко - ю.

dim.

dim.

Приклад № 161. «Що сама я, сама, як билиночка в полі». т. 6

та не дав ме - ні бог

3

Приклад № 162. «Як поїхав мій миленький». т. 3, 4

Як по - ї - хав мій ми - лень - кий

Приклад № 163. «Ой там за горою та за кременною». т. 8

та за кре - мін -

Приклад № 164. «Гиля, гиля, сірі гуси». т. 11, 12

f *espress.*
Кли-че ко-зак дів-чи-нонь-ву

Приклад № 165. «Ой у полі криниченька одна» т. 3

p
Ой у по - - лі

Приклад № 166. «Ой із-за гори та буйний вітер віє». т. 4

Ой із-за

Приклад № 167. «Ой бувай здорова». т. 14 – 15

И в до-ро-гу ви-їжджа-ю,

Приклад № 168. «Розвивайся ти, дубочку». т. 5

Роз-ви-вайся ти, дубоч-ку,

Приклад № 169. «Ой побратався сокіл» (варіант II). т. 9 – 10

Й го-ва-ри-шу вір-ний!

Приклад № 170. «Ой з-за гори, з-за крутої». т. 4

Ой з-за го-ри,

Приклад № 171. «Ой ти, місяцю-зоре». т. 4



Приклад № 172. «Ромен-зілля, та й у кучері в'ється». т. 3, 4



Приклад № 173. «Ромен-зілля, та й у кучері в'ється». т. 14, 15

до - ля та й по сте - пу

Приклад № 174. «Ой на біду, горе козак уродився». т. 13, 14

край до - - ро - - ги

Приклад № 175. О. Вересай. «Про Хому й Ярему»

Ой по-слу-хай-те, ми-ря-ни,

The first system of the musical score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two measures. The vocal line in the treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment in the bass clef features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

пра-во-слав-ні хрести-я-ни, ой, що я вам

The second system continues the piece with three measures. The vocal line has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure.

зго-во-рю про Я-ре-му й про Хо-му.

The third system concludes the piece with three measures. The vocal line has a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The piano accompaniment provides a final harmonic accompaniment.

Приклад № 176. О. Вересай. «Про правду». т. 1 – 4

Не ма в сві-ті прав-ди, правди не зі-ська-ти,
що вже те-пер прав-да стала не-прав-до-ю жи-ти,

Приклад № 177. «У суботу рано-пораненьку». т. 6

У су -

Приклад № 178. «Ой прибудь, прибудь». т. 5

Ой при-будь, при -

Приклад № 179. «Про Перебийноса». т. 5

Ой у - се луж - ком,

Приклад № 180. «В темнім лісі». Невільницька. т. 7

В тем-нім лі - сі,—

Приклад № 181. «В темнім лісі». Невільницька. т. 13

II Варіант (для решти куп)

Ні-хто проз ту—

Приклад № 182. «Тепер моя головонька в горі». т. 7

а сам же я

Приклад № 183. «Ой відсіль гора» (варіант I). т. 5

p
Ой відсіль го-ра,
p

Приклад № 184. «Ой пила я в місті з кумом». т. 4

mf
Ой пила я
mf

Приклад № 185. «Потім боці за Дунаєм». т. 3

Музичний приклад № 185, т. 3. Музика в 3/4 такту, дві бемолі. Вокальний голос починає з динаміки *p* та акценту (>) над першою нотою. Піанно супроводжує з динамікою *p* та позначенням *a tempo*.

По тім боці

Приклад № 186. «Ой коню, мій коню». т. 7

Музичний приклад № 186, т. 7. Музика в 3/4 такту, один діз. Вокальний голос має слес над нотами. Піанно супроводжує з динамікою *p*.

зо - ло - та - я

Приклад № 187. «Та й за тучами громовими». т. 4

Poco adagio

Музичний приклад № 187, т. 4. Темп **Poco adagio**. Динаміка **f**, позначення **mesto**.

Приклад № 188. І. Кучеренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Ой, по

Чор-но-му мо-рі, На ка-ме-ні

бі-ло-му, Там си-лів

со-кіл яс-нень-кий Кви-лить, про-кви-

Приклад № 189. «Ой ще не світ, ой ще не світ, ой ще не світає». т. 1 – 3

Andantino

mf

Приклад № 190. «Ох, і горе, горе, гей, нещаслива доле». т. 2

Musical score for Example 190. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Приклад № 191. «Ой зав'яла червона калина». т. 8

Musical score for Example 191. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "чер-во-на ка-ли-на" written below it. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the right hand.

Приклад № 192. «Ой зав'яла червона калина». т. 13

Musical score for Example 192. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "із п'я-ни-це-" written below it. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Приклад № 193. «Ой з-за гори дощик». т. 9

Musical score for Example 193. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "з-за го-ри дріб-нень-кий," written below it. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Приклад № 194. «Ой відсіль гора». т. 1

Andante

Приклад № 195. «Продай, милий, сиві бички». т. 5 – 11

mf

Про - дай, ми - лий, си - ві бич - ки, ку - пи ме - ні че - ре - вич - ки,

p

бо я пан - сько - го ро - ду, не хо - ди - ла

Приклад № 196. «Щасливому по гриби ходити». т. 4

по гри - би хо - ди - ти:

Приклад № 197. «Ой у полі криниченька». т. 8

ой — там чу - - мак

Приклад № 198. «Журо моя, журо». т. 5

з бі - лих ніг зва - ли - ла.

Приклад № 199. «Ой ішов козак з косовиці». т. 4

f a piena voce
Ой і-шов во - - - заб

Приклад № 200. «Да куди їдеш, Явтуше?». т. 7

та доб - ра - я ла - ска,

Приклад № 201. «Ой зійди, зійди, ясен місяцю»

Andante maestoso

f *dim.* *p*

mf *con anima*

„Ой зій-ди, зій-ди, я-сен мі-ся-цю, як мли-но-ве-в ко-ло!..“

espress. *amoroso*

Ой вий-ди, вий-ди, сер-це-дів-чи-но, та промов до ме-не сло-во!

sempre p *poco cresc.*

Ой вий-ди, вий-ди, сер-це-дів-чи-но, та промов до ме-не сло-во!“

calando *p*

Detailed description: This is a musical score for a piano and voice. It consists of four systems. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Andante maestoso' and dynamics 'f', 'dim.', and 'p'. The second system is the first vocal line, marked 'mf' and 'con anima', with the lyrics '„Ой зій-ди, зій-ди, я-сен мі-ся-цю, як мли-но-ве-в ко-ло!..“'. The third system is the second vocal line, marked 'espress.' and 'amoroso', with the lyrics 'Ой вий-ди, вий-ди, сер-це-дів-чи-но, та промов до ме-не сло-во!'. The piano accompaniment for this system is marked 'sempre p' and 'poco cresc.'. The fourth system is a repeat of the second vocal line, with the piano accompaniment marked 'calando' and 'p'.

Приклад № 202. «Ромен-зілля та й у кучері в'ється». т. 9

че-рі

Detailed description: This is a musical score for a piano and voice. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'че-рі'. The piano accompaniment is shown in the second system.

Приклад № 203. «Ой, три сестриці-жалібниці». т. 9

у по-ход

Detailed description: This is a musical score for a piano and voice. It consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'у по-ход'. The piano accompaniment is shown in the second system.

Приклад № 204. «Ох, і горе, горе, гей, нещаслива доле». т. 6

Poco andante

Ох, і го - ре, го - ре, гей,
не-ща-сли-ва до - ле. І - зо - ра - ла Ма - ру - сень - ка мислонька - ми по - ле.

Приклад № 205. «Побратався сокіл з сизеньким орлом (варіант I)». т. 3

По - бра - тав - ся со - кіл

Приклад № 206. «Ох, і вийду я за ворітечка». т. 7, 8

да ри - не во - да, ри - не -

Приклад № 207. «Ой горе тій чайці». т. 8



Приклад № 208. «Ох, на біду, на горе, козак уродився». т. 6



Приклад № 209. «Ой летів пугач». т. 31



Приклад № 210. Г. Гончаренко «Попадя». т. 1 – 3



Приклад № 211. Г. Гончаренко «Попадя». т. 23



Приклад № 212. Г. Гончаренко «Попадя». т. 35



Приклад № 213. Г. Гончаренко «Попадя». т. 38 – 39



Приклад № 214. С. Пасюга «Пісня про смерть козака»

«Пісня про смерть козака»

Andante.

1.

Сніг.

Кобза.

Гей, на го-рі на мо-ги-лі

Гей, на го-рі на мо-ги-лі

На ши-ро-кій У-кра-ї-ні,

На ши-ро-кій У-кра-ї-ні.

2.

Ле-жить ко-зак там у-би-тий.

http://www.einopol.com

Ле-жить ко-зак там у-бі-тій,
Ки-тай-ко-ю я він при-кри-тій,
Ки-тай-ко-ю він при-кри-тій.

Вар. в дальших строфах:

3. На купину головою, (2)
Прикрих очі муравою,
4. А рузеньки китайкою, (2)
А ніженьки нагайкою.

Приклад № 215. «Ой бувай здорова». т. 8, 9

мо-я чор-но - бро-ва, —

Приклад № 216. «Ой бувай здорова». т. 14, 15

mf espress.
Я вдо-ро-гу ви-їз-джа-ю,
mf

Приклад № 217. «Да болять ручки-ніжки». т. 9

та пше-ни -

Приклад № 218. «Да болять ручки-ніжки». т. 5

руч - ки-ніж-ки,

Приклад № 219. «Ой на гору козак воду носить». т. 6

Ой на го-ру

Приклад № 220. «Ой на гору козак воду носить». т. 4

дів - чи-нонька

Приклад № 221. «Ой пила я в місті з кумом». т. 10 – 13

не так зку-мом, як зку-мо-ю, не так зку-мом,

Приклад № 222. «Ой пила я в місті з кумом». т. 4

Ой пи-ла я

Приклад № 223. «Ой пила я в місті з кумом». т. 7

ой пи-ла я

Приклад № 224. «Ох і я з горя та з печалі». т. 8

по - гу - ля - ю,

Приклад № 225. «Ох і я з горя та з печалі». т. 5

Ох і я з го - - - ря

Приклад № 226. «По тім боці за Дунаєм». т. 5

а — там Ва - сіль

Приклад № 227. «По тім боці за Дунаєм». т. 3

По тім — бо - ці

Приклад № 228. «Про Купер'яна». т. 1 – 8

Allegretto *Andante*

Не - хай же нас бог ра - ту - є,

що наш бать - - ко не стат - ку - є: бо - ре Іва - на і Де - м'я - на,

Пет - ра, Гри - ця і Сте - па - на,

Приклад № 229. «Чом, чом, чорнобров». т. 6, 7

Andante
p

Десь у те - бе, чо - рно - бро - вий,

Приклад № 230. «Розвивайся ти, дубочку». т.7

любив ко - зак три дівчи - ни,

Приклад № 231. «Про Харка». т. 35, 36

Ой він сво - є - - му

Приклад № 232. «Ой у полі криниченька одна». т. 3, 4

p

Ой у по - лі кри - ни - чень - ка од - на,

Приклад № 233. «Ой горе тій чайці». т. 13

ЩО ВИ - ВЕ - ЛА

cresc.

Приклад № 234. «Ой у Києві та на городиці».

Poco andante

Ой у Ки-є-ві та на го-ро-ди-ці,

та на ти-хо-му зам-ку, ой сидить, си-дить ко-зак у не-во-лі за У-ста-сю ко-

-хан-ку, ой сидить, си-дить ко-зак у не-во-лі за У-ста-сю ко-хан-ку.

Ой у Києві та на городиці, та на тихому замку,
 Ой сидить, сидить козак у неволі за Устасю коханку. (2)
 Ой сидить, сидить козак у неволі, в кватирочку зигладає,
 А Устася ходить по риночку, білі ручки ламає. (2)
 «Гей, ти дурна, гей, ти нерозумна, та де ж ти свій розум діла,
 Що до мене, парня молодого, у неволю не вступила?» (2)
 «Ой рада б я, рада, серце-новаче, та до тебе приступати, —
 Кругом тебе кріпкі наравули, хотять мене ізловити.» (2)
 «Гей, та ще ж тебе, серце-дівчино, та ні разу не вловили,
 А вже ж мою козацькою зброєю та мій пані розділяли. (2)
 Ой оддали коня та Соколовському, а Яснівському зброєю...
 Тікай, тікай, серце-дівчино, ти на той бік до мого!» (2)
 «Ох рада б я, рада, серце новаче, та з тобою утінати.

Приклад № 235. «Ох, і вийду я за ворітчка». т. 7 – 10

cresc. *con disperazione*

да ри-не во-да, ри-не,- ой не си-луй-те ме-не за не-лю-ба,

cresc. *mf* *sf* *p*

Приклад № 236. «Та не спав я нічку». т. 8, 9

mf

шей дру-гу-ю, та чо-гось ме-ні нуд-но,

mf

Приклад № 237. «Марино, Марино, ой чого ти тужиш» (варіант II)

Andante

„Ма-ри-но, Ма-ри-но, ой, чо-го ти ту-жиш, вид-но, ти Ма-ри-но, мо-го си-на лю-биш, вид-но, ти Ма-ри-но, мо-го си-на лю-биш!“

p *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

mf *p* *ten.* *ten.*

cresc.

Приклад № 238. «Добривечір тобі, зелена діброво». т. 5 – 10

Con moto

„До - бри - ве - - чір то - бі, — зе - ле - на — ді - бро - во!

f *p*

poco rubato *cresc.* *tenuto*

Пе - ре - но - чуй хоч ні - чень - ку —

colla voce *cresc.*

Приклад № 239. «Ой за лісом, за темненьким». т. 5, 6

за — тем - нень - ким,

Приклад № 240. «Зелена ліщинонько»

Andante

p

poco accelerando *delicato* *p* *f*

Зе-ле-на-я лі-щинонько, чом не го-риш, та все ку-риш-ся?.. Гей, мо-ло-

p *rit.* *rit.*

- да-я та дів-чи-нонь-во, чо-го плачеш, чо-го жу-риш-ся?

mf

Приклад № 241. «Сокіл з орлом купається». т. 6

p *mf*

Со-кіл з ор-лом,

p

Приклад № 242. «Ой по горі, по горі». т. 1

Andantino

Приклад № 243. «Про Харка». т. 38

Приклад № 244. «Голівонька моя бідная» (варіант I). т. 4

Приклад № 245. «Що в Києві на риночку». (Про Бондарівну). т. 1 – 5

Andante *tranquillo*

p *commodo* *p*

Що в Ки - є - ві

на ри - ноч - - ку там та - но - чок

Приклад № 246. «Про Михайла»

Sostenuto *marc.*

f *mf*

„Ой, чи був ор - - ле, та чи був ор - ле та на Ду - на - ю,

ой, чи чу - нав ти про Ми - хай - - ла?»

lunga *p*

Приклад № 247. «Ох у неділеньку рано-пораненьку»

Andante

p
Ох у не-ді - лень - ку

f *cresc.* *dim.* *p*

cresc. espressivo *dim.*

рано-пора-нень - ку, ох, і зібрав жен-ців а той Ко-ва - лен - ко.

tr *tr* *tr* *dim.* *p* *tr*

Andante

mf

Музыкальний приклад № 247 складається з двох систем. Перша система містить вступний пролог у 3/4 та 5/4 тактах, а також перші дві лінії пісні. Друга система містить наступні лінії пісні та фортепіано. Темп позначено як «Andante». Динамічні позначення включають *f*, *cresc.*, *dim.*, *p*, *cresc. espressivo* та *dim.*. Декоративні елементи, такі як тремоло (*tr*), використано в фортепіано. Пісня виконана в тональності двох бемоль (B-flat major) та містить українські лірики.

Приклад № 248. «Ой щось мені тошно, нудно». т. 1, 2

Andante

mf

Музыкальний приклад № 248 складається з двох систем фортепіано. Темп позначено як «Andante». Динамічне позначення *mf* вказує на середню силу. Музика виконана в тональності двох бемоль (B-flat major) та містить українські лірики.

Приклад № 249. «Висока верба». т. 1 – 4

Allegro moderato

mf dim.

Приклад № 250. «Ой не світи, місяченьку». т. 1 – 4

Moderato

p

Приклад № 251. «Ой з-за гори дощик». т. 1 – 4

Andante moderato

f

Приклад № 252. «Ой, головко моя бідна». т. 1, 2

Andantino

mf

Приклад № 253. «Світи, світи, місяченьку». т. 1 – 5

Moderato

Приклад № 254. «Ой тила, тила, та Лимериха» (варіант II). т. 1 – 4

Moderato

Приклад № 255. «Плине качур по Дунаю»

Andante

Пли-не ка-чур по Ду-на-ю, пли-не ка-чур по Ду-на-ю.

дай мі, бо-же, що-ду-ма-ю, дай мі, бо-же, що ду-ма-ю!

Приклад № 256. «Оженила мати неволею сина». т. 1, 2

Andante

p

Приклад № 257. «Вчора була суботонька». т. 1 – 7

Poco moderato

mf

mf

Вчо - ра бу - ла су - бо - тонь - ка, сьо - год - - ні не -

Приклад № 258. «Ой з-за гори місяць сходить»

Allegretto

The piano introduction consists of two systems of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *mf* and features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with eighth notes. The second system continues the melody and bass line, ending with a repeat sign and a final cadence in 5/4 time.

mf

Ой з-за го-ри мі-сяць сходить, за дру-гу за-хо-дять,

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, starting with a *mf* dynamic. The piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are: "Ой з-за го-ри мі-сяць сходить, за дру-гу за-хо-дять,". The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations like slurs and accents.

dim.

а там ба-гач до дів-чи-ни до бід-но-ї хо-дять.

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, starting with a *dim.* dynamic. The piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are: "а там ба-гач до дів-чи-ни до бід-но-ї хо-дять." The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a *p* dynamic marking.

Приклад № 259. «Ой коню, мій коню». т. 1 – 9

Andante mosso

mf

Ой ко-ню, мій ко-ню, зо-ло-та-я гри-ва, по-ве-зи ме .

Приклад № 260. «Запорожець, ненько»

Andante moderato

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темп: *Andante moderato*. Ключ: Б-б мажор. Ритм: 2/4. Динаміка: *mf*.

За - по - ро - жець, нень - ко, за - по - ро - жець

ви - вів ме - не бо - су на мо - ро - зець. Ой — я й то - му нень - ко,

та й бай - ду - же, - люб - лю за - по - рож - ця а шей ду - же.

Приклад № 261. «Копав же я та криниченьку» (варіант I)

Andante

mp

Ко - пав же я та кри - ни - чень - ку

p

mf

В виш - не - вім са - ду, — в виш - - не - вім са - ду.

p

Приклад № 262. «Та калино-малино (варіант II)

Allegretto
mf

Та ка - ли - но - ма - ли - но, чом не ра - но роз-цві - ла?

Тай у ту_ по-ру, тай у те_ вре-м'я ма-ти_ си - на ро-ди - ла.

Приклад № 263. «Чорна хмара наступає»

Andante

Чор-на хма-ра на-сту-па-є,
 ва чор-но-ю-си- - - ня, за чор-но-ю-си- - - ня.
 «Мо-ло-да-я у- - ді вонь-ка, у-чи сво-го си- - - на.

Приклад № 264. «Та зелена горішина»

Andante poco moderato

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante poco moderato'. The first system shows the beginning of the piece with piano markings *v* and *v*. The second system contains the first line of lyrics: 'Та зе - ле - - на . - я го - рі - ши - на від со - неч - ка'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *mf* and *ten.*. The third system contains the second line of lyrics: 'і - зо - в'я - - ла, гей, від со - неч - ка і - зо - в'я - - ла.' The piano accompaniment continues with dynamic markings *cresc.* and *dim.*.

mf *ten.*

Та зе - ле - - на . - я го - рі - ши - на від со - неч - ка

ten.

cresc. *dim.*

і - зо - в'я - - ла, гей, від со - неч - ка і - зо - в'я - - ла.

cresc. *dim.*

265. О. Приклад № 265. О. Вересай. «Циганочка»

Musical score for 'Циганочка' (Op. 265) by O. Veresai. The score is in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 2/4. The second system has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature of 2/4. The third system has a key signature change to one sharp (F-sharp) and a common time signature of 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Приклад № 266. «Ой, головко моя бідна»

Musical score for 'Ой, головко моя бідна' (Op. 266) by O. Veresai. The score is in 3/4 time and consists of three systems of vocal and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature is one flat (B-flat). The score includes lyrics in Ukrainian and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Andantino

p cresc.
Ой, го - лов - ко мо - я

mf

p cresc.

cresc.
бі - на, чо - го - сь ме - ні жін - ка зблід - ла, чи пше - ни - цю жа - ла,

cresc.

cresc.

mf poco rall.
чи яч - мінъ в'я - за - ла, чи в не - ду - - ві ле - жа - ла.

mf poco rall.

p

Приклад № 267. «Ой, жаль мені вечірочка»

Andante sostenuto

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a *mf* dynamic. The second system begins the vocal line with the lyrics 'Ой, жаль мені вечірочка,'. The piano accompaniment features a *p* dynamic. The third system continues the vocal line with the lyrics 'що яй не гуляла, що яй не гуляла,'. The piano accompaniment includes a repeat sign. The fourth system concludes the piece with the lyrics 'ой, жаль мені того парня, що яй утратила,'. The piano accompaniment features a *poco cresc.* dynamic followed by a *dim.* dynamic and ends with a *Fine* marking.

mf

tr poco marc.

Ой, — жаль — ме — ні — ве — чи — роч — ка,

p

що яй не гуляла, що яй не гуляла,

poco cresc.

ой, жаль мені то — го пар — ня, що яй у — те — ря — ла,

dim.

poco cresc.

dim.

Fine

D. C. dal Segno sin' al Fine

Приклад № 268. «Чом дуб не зелений»

Andante moderato

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The tempo is marked 'Andante moderato'.

mf Чом дуб не зе-зе-ний? Бо ту-ча при-би-ла. Ко-зах не ве-се-лий.

The first system of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *mf* and the piano accompaniment is marked *mf*. The lyrics are: "Чом дуб не зе-зе-ний? Бо ту-ча при-би-ла. Ко-зах не ве-се-лий."

dim. бо ли-ха го-ди-на. Ко-зах не ве-се-лий, бо ли-ха го-ди-на.

The second system of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *dim.* and the piano accompaniment is marked *dim.*. The lyrics are: "бо ли-ха го-ди-на. Ко-зах не ве-се-лий, бо ли-ха го-ди-на."

Чом дуб не зелений?
 Бо туча прибила.
 Кован не веселий,
 Бо лиха година. } 2

Ой, як мені мати,
 Веселому бути, —
 Любав дівчиноньку,
 Та я узави люда. } 2

Любав дівчиноньку,
 Та я узави люда;
 Мені молодому
 Парочки не буде. } 2

Тільки ж мені в пари,
 Що оченки карі,
 Тільки я до любові,
 Що чорні брови. } 2

Черні брови маю,
 Та я не оженився;
 Піду до річеньки
 З малю утоплюся. } 2

Не топився, козаче,
 Бо душу загубив;
 Ходім пошичайтись,
 Коли вірно любив. } 2

Приклад № 269. «Ой у Галі свекруха лихая»

Moderato

The piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a melody in C major, 4/4 time, marked *mf*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

mf

Ой у Га - лі свек - ру - ха ли - хя - я,

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in C major, 4/4 time, marked *mf*. The piano accompaniment consists of two staves. The vocal line begins with the lyrics "Ой у Га - лі свек - ру - ха ли - хя - я,".

са - ма Га - ли - Га - ля мо - ло - да - я.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in C major, 4/4 time, marked *mf*. The piano accompaniment consists of two staves. The vocal line begins with the lyrics "са - ма Га - ли - Га - ля мо - ло - да - я.".

Приклад № 270. «Голівонька моя бідная» (варіант I)

Molto sostenuto

mf *dim.*

mf

Го - - лі - вонь - ка мо - - я бід - - на - - я, -

mf

в ме - не ма - тін - ка не рід - - на - - я.

mf

Приклад № 271. «В темнім лісі». Невільницька

Sostenuto

mf *dim.*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes and a half note. The tempo is marked *Sostenuto*, and the dynamics range from *mf* to *dim.*

I Варіант (для першого куплета)

P

В тем-нім лі-сі... в тем-нень-ким лі-соч-ку,

dim. e rall. *p*

The first vocal line is in 2/4 time, starting with a half rest followed by a half note. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *P*, *dim. e rall.*, and *p*.

там сто-я-ла та тем-ни-чень-ка, та на жов-тім пі-соч-ку.

The second vocal line continues the melody in 2/4 time. The piano accompaniment remains consistent with the first line. The lyrics are: "там сто-я-ла та тем-ни-чень-ка, та на жов-тім пі-соч-ку."

II Варіант (для решти куплетів)

espress. cresc.

Ні-хто проз ту... та тем-ни-чень-ку не прой-де, не про-ї-де,

p

The second vocal line is in 2/4 time, starting with a half rest followed by a half note. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *espress. cresc.* and *p*.

ті-ль-ки прой-шла та про-ї-ха-ла мо-я рід-на ма-ти.

The final vocal line is in 2/4 time, starting with a half rest followed by a half note. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are: "ті-ль-ки прой-шла та про-ї-ха-ла мо-я рід-на ма-ти."

Приклад № 272. «Ой ішов козак з косовиці». т. 1 – 3

Приклад № 273. «Ой викопав я криниченьку (варіант II)». т. 1 – 4

Приклад № 274. «Ой запив козак, та запив бурлак». т. 1 – 8

Приклад № 275. «Ой запив козак, та запив бурлак». т. 17, 18

Приклад № 276. «Копав же я та криниченьку» (варіант I). т. 3, 4

Приклад № 277. «Копав же я та криниченьку» (варіант I). т. 8, 9

В виш - - не - вім са - ду.

Приклад № 278. «Да болять ручки-ніжки». т. 3

f a tempo

Приклад № 279. «Да болять ручки-ніжки». т. 13

та ми-лень-ко - - го жду-чи.

Приклад № 280. «Про Голоту» (варіант II). т. 18, 19

ми гу-лять.

Приклад № 281. «Ой, чи воленька, чи неволя». т. 6, 7

ой, мо-го го-ря.

Приклад № 283. «Ой у полі конопельки»

Piano introduction for the piece, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The music features a series of chords and moving lines in both hands, starting with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Vocal line and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: Ой у по-лі ко-но-пель - ки, верш - ки зе-ле-вень - кі.

Vocal line and piano accompaniment for the second line of the song. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: Чи і лю-дям так гар-вень - ко, чи лиш ме-ні мо-ло-день - кій?

Приклад № 284. «Ішов козак дорогою»

Piano introduction for the piece, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/8 time. The tempo is marked 'Andante moderato'. The music features a series of chords and moving lines in both hands, starting with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Vocal line and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: І-шов ко-зак до-ро-го-ю, зе-ле-но-ю — діб-ро-во-ю.

Приклад № 285. «Ой ти, дівчино». т. 2



Приклад № 286. «Ой з-за гори, з-за крутої». т. 12, 13

ря - - - ти про - сить.

Приклад № 287. «Ой на горі огонь горить». т. 1 – 3

Andante

Приклад № 288. «Ох і я з горя та з печалі». т. 1 – 4

Moderato

Приклад № 289. «Ой, умру ж бо я, умру»

Andante espressivo

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante espressivo'. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. The voice part begins with the lyrics '„Ой, ум-'. The second system continues the melody with lyrics '-ру ж бо — я, ум - ру, мій ми-ло — сень - кий, — ум - ру,'. The piano accompaniment features a *p* dynamic. The third system concludes the piece with lyrics 'зро - би ж ме - ні, ми - лий, а ке-д-ро - ву - ю — тру-ву"'. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking.

mf „Ой, ум-

mf *p* *mf*

-ру ж бо — я, ум - ру, мій ми-ло — сень - кий, — ум - ру,

cresc.

зро - би ж ме - ні, ми - лий, а ке-д-ро - ву - ю — тру-ву"

cresc.

Приклад № 290. «Як поїхав мій миленький». т. 1 – 6

Andante non troppo

Як поїхав

f

rall.

p

f

a piena voce, allargando

мій миленький да ле ко у степ,

f colla voce

Приклад № 291. «У суботу рано-пораненьку». т. 4, 5

rall.

p

Приклад № 292. «Ой, здорова, чорноброва». т. 15 – 16

ку-ди шлях до ро-га?а

Приклад № 293. «Копав же я криниченьку» (варіант I). т. 3, 4

Musical score for Example 293, measures 3 and 4. The score is written for piano in 2/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece concludes with a fermata over a whole note in both hands.

Приклад № 294. «Копав же я криниченьку» (варіант I). т. 8, 9

Musical score for Example 294, measures 8 and 9. The score is written for piano in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece concludes with a fermata over a whole note in both hands. A vocal line is present in measure 8, with the lyrics: **В ВИШ - - не - ВІМ са - ду.**

Приклад № 295. «У неділю, у неділю да рано-пораненьку»

Molto sostenuto

p *rosso steso.*

meno *p*

У не - ді - лю, у не - ді - лю да й ра - но - по - ра -

p *p*

- нехь - ку роз - сер - див - ся синь на ма - ту - сень - ну:

stesso.

У неділю, у неділю да й рано-пораненьку
 Розсердився син на матусеньку:
 «Йди ж, мати, теперя від мене,
 Та через тебе щодня сварна в мене.
 Пішла ж мати за ворітчка й сіла.
 «Не до діла, моя матинко, сіла:
 Сюди ж будуть гості привиднати
 І тебе ж будуть, мати, зачіпати.
 А ти ж, мати, у старій святині,
 Та буде ж сором і мойї господині.
 Пішла ж мати уловонн вулицею,
 Зустрілася із своєю дочкою.
 «Не йди ж, мати, хліба добувати,
 Буду ж, мати, тонкий кужіль прости,
 Та буду ж, мати, тебе годувати!»

Приклад № 296. «Ой ти, горо крем'яная». т. 5

Приклад № 297. «Ой здорова чорноброва». т. 7



Приклад № 298. «Дівчино моя». т. 15, 16

Приклад № 299. «Задумав дідочок» т. 16

Приклад № 301. «Ой гаю, мій гаю»

Andante

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of vocal and piano accompaniment. The first system begins with a vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment.

Ой га - ю, мій га - - - ю,

тагуєтий непро-гля - - ну: у - ну - сти-ла, таго-лу - - - боць-ка

in poco rit.

га й у-же ж не - пій - ма - - ю.

in poco rit.

Dynamic markings include *p*, *mf*, *ritard.*, *pp*, and *rit.*

Приклад № 302. І. Кучеренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

2.

Пер-ву часть у-хо-пи-ло, В Ду-най

гир-ло за-би-ло: Дру-гу ча-

сти-ну у-хо-пи-ло, В ту-рець-ку зе-млю за-пе-сало;

Тре-тя часть де-ся ма-е, ма-е?

ten. *rit.* *a tempo*

Приклад № 303. І. Кучеренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

мо- рі по- то- па- б.

То при тій ча- сти- ці бу- ло вій- ська ба-

га- то; То був стар- ши- но- ю Гриць-

ко Пи- ря- тинський, — О то ж то до- бре дба- є,

rit. mosso

rit.

rit. mosso

Приклад № 304. І. Кучеренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

a tempo

ля-є, Пиль-но на Чор-не мо-ре по-гля-

да-є,

rit. mosso

rit. mosso

Що на Чор-но-му мо-рі все не до-бре по-чи-на-є:

Приклад № 305. І. Кучеренко. Дума. «Про удову»

яс-них со-ко-лів; Пуч-ка-ми та руч-ка-ми

хлі-ба, со-ли за-ро-бля-ла,

www.etnolog.org

Приклад № 306. І. Кучеренко. Дума. «Про удову»

в ме-не та гу-ля-ти, А ти бу-деш,

ста-ра не-не, В по-ро-гах сто-я-ти...“

www.etnolog.org

Активация

Приклад № 307. І. Кучеренко. Дума. «Про удову»

У- кра- ї- ні То не ді- бро- ва

за- шу- мі- ла,

То як ста-ра* в сво-б- му до- му з ма-лень-ки- ми

діт- ка- ми го- мо- ні- ла.

Во- на то й ма- ла трьох си- нів, Як трьох гласних,

rit. *a tempo* *ten.* *p* *f* *rit.* *a t.*

Приклад № 308. І. Кучеренко. Дума. «Про удову»

Та при ста-ро-сти літ со-бі по-ко-ю
до-жж-да-ла.

Приклад № 309. «Про Петруня». т. 1, 2

Sostenuto *rall.*

Приклад № 310. «Ой у лузу-лузі». т. 8

rall. *p*

Приклад № 311. «Ой у полі криниченька одна». т. 6

во-ди-чень-ка до-дніа.

dim.

Приклад № 312. «А що і-за гори влітав сокіл». т. 8, 9

а за ним о-ред.

Приклад № 313. «Та запив чумак». т. 1 – 5

Andante poco moderato

f *dim.* *p*

Приклад № 314. «Про Нечая» (варіант I). т. 13

па - ю'

Приклад № 315. «Чого мила губи дмеш»

Allegretto non troppo

The piano introduction is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Dynamics include a forte (*f*) marking at the beginning and a *rall.* (rallentando) marking towards the end of the introduction.

The first vocal line begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The lyrics are: «Чо - го, ми - ла, гу - би дмеш, чом ко - жу - ха не вдяг - неш?». The piano accompaniment features a *tr* (trio) dynamic and includes a *v* (accrescendo) marking.

The second vocal line continues with the lyrics: «Во - дай то - бі та - кий дух, як у ме - не цей ко - жух!». The piano accompaniment continues with a *v* (accrescendo) marking.

Приклад № 316. «Ой не світи місяченьку». т. 9 – 18

con tristezza *p* *росо cresc.*

Ой не сві - ти, мі - сячень - ву, не сві - ти ні - ко - му, тіль - ки сві - ти

ми - лень - ко - му, як і - де до - до - му, як і - де до - до - му!

p *cresc.* *dim.* *p*

Приклад № 317. «Ой поїхав милий за ліс». т. 5 – 7

mf
Ой по-ї-хав ми-лий за-ліс, ой по-ї-хав ми-лий за-ліс

та чор-ні-ї бро-ви за-віз.

Приклад № 318. «Ой піду ж я лісом-бором». т. 1 – 8

Andante moderato
p
p tranquillo
Ой пі-ду ж я лі-сом-бо-ром,
cresc. *p*
cresc.
та й ста-ну я під я-во-ром:
poco cresc. *dim.*

Приклад № 319. «Да коли б мені доля»

Sostenuto

mf *dim.* *rall. pp*

molto passionato

Да ко-ли б ме-ні до-ля, да ко-ли б ме-ні во-ля,

f

Andante con dolore

mf *5* *5*

то б — я — не — жу-ри-лась, та — все ве-се-ли-лась.

oso p

Приклад № 320. «Не хилися, сосно». т. 5

con espressione

Не хи-ли-ся, сос-но,

p

Приклад № 321. «Ой що ж бо то та й за ворон». т. 5, 6

con molto espressione cresc.

Ой що ж бо — то та й за — во-рон,

pp

Приклад № 322. «Жалі мої, жалі»

Andante non troppo

p

Жа - лі мо - ї,

mf

p

жа - лі, ве-ли-кі - ї, не ма - лі, як ма-є - ва ро - са

Для повторення

Для закінчення

по зе-ле - ній тра - ві.

p

p

The image shows a musical score for a piece titled 'Жалі мої, жалі' (My sorrows, sorrows). The score is in G major and 2/4 time, with a tempo marking of 'Andante non troppo'. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with 'Жа - лі мо - ї,' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'жа - лі, ве-ли-кі - ї, не ма - лі, як ма-є - ва ро - са'. The third system concludes with 'по зе-ле - ній тра - ві.' and includes two endings: 'Для повторення' (For repetition) and 'Для закінчення' (For conclusion). Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*).

Приклад № 323. «Про козака Байду» (варіант II)

Andante

mp

Ой на рян - ку, — на рян - ноч - ку

p

ой — п'є Бай - да, Бай - да го - рі - лоч - ку,

ой — п'є Бай - да, Бай - да го - рі - лоч - ку.

Приклад № 324. «Синє море, а жовтий цвіт»

Allegretto

p

Си - не - е мо - ре, а жов - тий цвіт,

pp

p

та ста - ла чут - ка на у - весь світ.

Приклад № 325. «Сама ж бо я, сама»

Sostenuto, dolente

Музична партитура для пісні «Сама ж бо я, сама». Вона складається з трьох систем. Кожна система містить вокальну лінію та фортепіанний супровід. Темп і настрій вказані як «Sostenuto, dolente». Вокальні лінії мають підписані літери пісні. Динамічні позначення включають *mp*, *f*, *dim.* та *p*. Ритм 3/4, ключовий знак два бемоль (B, E).

Са - ма ж бо я, са - - - ма, як би - лин - ка впо - - лі,

ні - хто не по - ра - дить го - ло - вонь - ку - мо - ю.

Приклад № 326. «Ой ти, дівчино». т.7

Музична партитура для пісні «Ой ти, дівчино», т.7. Вона складається з двох систем: вокальної лінії та фортепіанного супроводу. Ритм 3/4, ключовий знак два бемоль (B, E).

як ме - ні на те - - - бе

Приклад № 327. «Надобраніч усім на ніч». т. 7

за во - рить - ми зе - лен я - вір,

Приклад № 328. «На долині дуб». т. 9 – 12

fdolente
біл - на жмо - я го - ло - вонь - ка, - пі - шла за не - лю - ба.
dim.

f *dim.* *p*

Приклад № 329. «Ой виорю нивку широку». т. 3

f

Приклад № 330. «Куди вітер віє, туди я хилюся (варіант II). т. 1 – 5

Sostenuto

Ку - ди ві - тер ві - е, —

Приклад № 331. «Ой, три сестриці-жалібниці». т. 6, 7

стри - ці - - - жа - - - ліб - -

Приклад № 332. «Про Харка і Гнатка». т. 5

І - де Хар - ко —

Приклад № 333. «Ой горе тій чайці». т. 1

Andante

Приклад № 334. «Побратався сокіл з сизеньким орлом» (варіант I). т. 1, 2

Poco moderato

Приклад № 335. «Безкиде зелений»

Andante

Be-ски-де зе-ле-ний, в три ря-ди са-дже-ний, гей, в три ря-ди са - джений!

Приклад № 336. «Про чечотку»

Andante

f

p

1. З весни-літ-ку у при-літ-ку жи-ла че-чот - ка жи-ла че-чот - ка }
 2. По-ле-ті-ла че-чо-туш-ка ввишне-вий са - док, ввишне-вий са - док, }
 3. і ви-ве-ла че-чо-туш-ка аж сім до - че - рок, аж сім до - че - рок. }

p

із сво-ім ста - рим, із сво-ім ми - лим.

f

4. А ви-вів-ши, че-чо-туш-ка пой-ме-ну-ва-ла: На-ста-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are "4. А ви-вів-ши, че-чо-туш-ка пой-ме-ну-ва-ла: На-ста-". The piano accompaniment is written for both the right and left hands, with the right hand playing chords and moving lines, and the left hand providing a steady bass line.

-ся й Па-ра-ся, Ка-те-ри-най Вар-ва-ри-на, О-ри-на

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "-ся й Па-ра-ся, Ка-те-ри-най Вар-ва-ри-на, О-ри-на". The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns, maintaining the G major key and common time.

і Ма-ри-на, і-щей Хо-ти-на- що-най-мен-ша-я,

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "і Ма-ри-на, і-щей Хо-ти-на- що-най-мен-ша-я,". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand towards the end of the system.

все найкра-ща-я, зви-чай-ні-ша-я.

The fourth system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "все найкра-ща-я, зви-чай-ні-ша-я." and ends with a double bar line and repeat sign. The piano accompaniment also concludes with a double bar line and repeat sign, featuring a triplet of eighth notes in the right hand.

Приклад № 337. «Чи ти, милий, пилом принав»

Andantino

The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It begins with a piano introduction in the left hand, marked *mf*. The vocal line enters in the second system with the lyrics: "Чи ти, ми-лий, пи-лом принав, чи ме-те-ли-це-ю? Чом не хо-диш". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a first ending (1-5) and a second ending (6) marked *rit.* and **.*

Чи ти, ми-лий, пи-лом принав, чи ме-те-ли-це-ю? Чом не хо-диш

ти до ме-не ці-є-ю ву-ли-це-ю? на-ми!

Meno mosso

legg. *decresc.* *pp* *rit.*

Приклад № 338. «Ой чїї ж то воли по горі ходили». т. 5 – 7

The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It begins with a piano introduction in the left hand, marked *p*. The vocal line enters in the first system with the lyrics: "Ой чїї ж то во-ли по го-рі хо-". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

Ой чїї ж то во-ли по го-рі хо-

Приклад № 339. «Ой у полі та й у Баришполі». т. 1 – 5

Andante cantabile

p

% dolce, con anima

Ой у по - лі, ой у по - лі та й у Ба - риш - по - лі,

p

Приклад № 340. «Ой у полі криниченька»

Andante

p

Ой у по - лі кри - ни - чень - ка, з не - і во - да про - ті -

p

- ка - є, з не - і во - да про - ті - ка - є, ой там чу - мак

espress.

сі - рі во - ли па - се - шейзвриниці на - лу - ва - є.

p dim.

Приклад № 341. «Ой оре Семен, оре»

Grave

f *espress.*

sostenuto *meno f*

Ой о-ре Се-мен, о - ре, та й на шлях по-гля-да - є:
„Чу - жі жінок

f *meno f*

fespr. dolente

о - бід несуть, а мо-є — ї не-ма-є.

cresc. *colla parte* *p*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled "Oy ore Semen, ore". It is in 6/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The score is divided into three systems. The first system is marked "Grave" and includes dynamic markings "f" and "espress.". The second system includes "sostenuto" and "meno f" markings, with the lyrics "Ой о-ре Се-мен, о - ре, та й на шлях по-гля-да - є: „Чу - жі жінок". The third system includes "f", "meno f", "fespr. dolente", "cresc.", "colla parte", and "p" markings, with the lyrics "о - бід несуть, а мо-є — ї не-ма-є.". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Ukrainian.

Приклад № 342. «Розвивайся ти, дубочку»

Andante

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. The first system features a piano introduction with dynamic markings *p*, *cresc.*, *p*, *tr*, and *росо cresc.*. The second system contains the vocal melody with the lyrics: "Роз-ви-вайся ти, дубоч-ку, на чо-ти-ри ли- - сти, - любив ко-зак три дівчи-ни,". The piano accompaniment continues with dynamic markings *p* and *росо cresc.*. The third system concludes with the lyrics "тайне мав ко-ри- - сти." and includes dynamic markings *tr*, *dim.*, and *marcato*. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

p *cresc.* *p* *tr* *росо cresc.*

p

росо cresc.

Роз-ви-вайся ти, дубоч-ку, на чо-ти-ри ли- - сти, - любив ко-зак три дівчи-ни,

p

росо cresc.

тайне мав ко-ри- - сти.

tr *dim.* *marcato*

Приклад № 343. «Ой глибокий колодязю, золоті ключі»

Molto largo

The musical score consists of four systems. The first system shows the piano introduction with a *Molto largo* tempo marking. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with lyrics: "Ой — глн - бо - кий — ко - ло - дя - зю, зо-ло-ті - і кЛЮчі;". The piano accompaniment is marked *colla parte*. The fourth system continues the vocal line with lyrics: "зо-ло - ті - і — кЛЮ - чи, зо - ло - ті - і кЛЮ - чи." and includes tempo markings *a tempo* and *pp ritard.*

Приклад № 344. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

The musical score shows the piano accompaniment for the song. It features a bass line and a treble line with chords. A *ten.* (tension) marking is present above the treble line, and the word "Гей!" is written below the bass line.

Приклад № 345. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

1.

Гей!

ten.

The score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a fermata over the final note. The lower staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The word "Гей!" is written above the bass staff, and "ten." is written above the treble staff.

Приклад № 346. О. Сластіон. Дума. «Буря на чорному морі»

Спів

Гей, гей!

Ой, усвя ту-ю не-ді-лень-ку да

The score features a vocal line in bass clef and a bass line with accompaniment in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line includes the lyrics "Гей, гей!" and "Ой, усвя ту-ю не-ді-лень-ку да". The accompaniment consists of eighth notes.

Приклад № 347. О. Вересай. «Про правду». т. 1, 2

Не-ма в сві-ті прав-ди, правди не зі-ська-ти,

The score is in 4/4 time and consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The vocal line includes the lyrics "Не-ма в сві-ті прав-ди, правди не зі-ська-ти,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Приклад № 348. О. Сластіон. Дума. «Буря на чорному морі»

Пригрив

Бандура

The score is for a bandura and is written in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is titled "Пригрив" and "Бандура". The music consists of a single melodic line with various ornaments and a final cadence.

Приклад № 349. О. Вересай. «Дума про Хведора безродного»

Хве - дор без - доль - ний, по - сі - че - ний та по - ру - ба - ний,
 та й на ра - ни смер - тель - ні - ї не - зма - га - - - є,
 а ко - ло йо - го джу - ра Я - ре - ма, гей, про - меш - ка - є!
 До Хве - дор без - доль - ний, без - род - ний, гей, про - мов - ля - є сло - ва - ми
 да о - бід - леть - ся гір - ко сльо - за - ми: - Гей, джу - ро Я - ре - мо,
 до да - ру - ю я то - бі по смер - ті сво - є ко - ня во - ро - но - го,
 ей, а дру - го - го бі - ло - гри - во - го, і тя - ге - ля чер - во - ні
 од піл до ко - мі - ра зо - ло - том гап - то - ва - ні,

Приклад № 350. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 52

ні...

Приклад № 351. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 4, 5

dolente mezza voce

Ме-ні од - на - ко - во, ЧИ

Приклад № 352. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 13

ві - сінь - ко ме -

Приклад № 353. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 18

- і - ми, вне - во - лі,

Приклад № 354. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 31 – 34

a tempo
І не по -

dimin. rall.

Приклад № 355. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

a tempo
Го-луб-чи-ку си-вень-кий! При-
будь, при-ли-ни до ме- не, Од-
ві-дай ти ме-не,

Приклад № 356. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 40 – 47

. і - ну йо - го за - му - чи - ли ко - лись. —

ff sf sostenuto

f poco sf a sf poco dimin. e rall. adagio p

This musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has lyrics: ". і - ну йо - го за - му - чи - ли ко - лись. —". The piano accompaniment includes dynamic markings *ff*, *sf*, and *sostenuto*, and a triplet of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings *f*, *poco sf a sf poco dimin. e rall.*, and *adagio p*, and includes another triplet of eighth notes.

Приклад № 357. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 48, 49

Tempo I
p tranquillo

Ме - ні од - на - ко - во, чи

Tempo I
p

This musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has lyrics: "Ме - ні од - на - ко - во, чи". Above the vocal line, the tempo is marked **Tempo I** and the dynamics *p tranquillo*. The piano accompaniment is marked **Tempo I** and *p*.

Приклад № 358. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 57 – 63

лю - ди приєплять, лу - ка - ві, і вог - ні і - ї о - кра - де - ну - ю, збудять... Ох!

f *ff* *secco*

f *sostenuto*
con dolore

Ох, не од - на - - ко - - во ме - ні.

Приклад № 359. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

ма - ла со - бі три си - ни,

Приклад № 360. «Мені однаково». З циклу «В казематі». т. 64 – 68

dimin. *p*

Приклад № 361. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 5, 6

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темпозмітка: *rit.*, *a tempo*. Динаміка: *pp*, *f*. Ключ: G-dur, ритм: 3/4. Текст пісні:

Ще як бу -
 -ли ми ко - за - ка - ми, а у - ні - ї не чуть бу - ло, о -

Приклад № 362. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Ключ: G-dur, ритм: 3/4. Текст пісні:

Гей, на чу- жій чу- жи- ні,
 При не- щас- ній мо- вля хур-то-
 ви- ні."

Приклад № 363. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 12 – 20

ten *f*
 - лось! Бра - та - лись з воль - - ни - ми ля -
colla parte
a piena voce
 - ха - ми, пи - ша - лись воль - ни - ми сте - па - ми, в са - дах ко - ха - ли - ся, цві -
 ли, не - на - че лі - - лі - ї, дів - ча - та. Пи - ша - ла -

Приклад № 364. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 23

ff
 воль - - - ни -

Приклад № 365. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 26 – 31

mol f
рос-ли, рос-ли си-ни і не-се-ли-ли ста-рі і скорб-ні і лі-та... Аж по-ки

Приклад № 366. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 39 – 41

кро-ві, а си-рот і-ме-нем хри-сто-вим за-мор-ду-

Приклад № 367. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 43 – 45

ли.. Сю-

Приклад № 368. І. Кучеренко Дума. «Про смерть козака-бандурника»

3. *a tempo*
Кінь(?)бі-ля(?)во-го по-стрі-ля-ний, та по-ру-ба-ний, Ра-ти-ше по-ла-ма-не,
rit.
a tempo 1

Приклад № 369. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 46 – 48

- ник - ли го - ло - ви ко - за - ці, не - на - че стоп - та - на гра -

Приклад № 370. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 54, 55

Раг лю - ту - є, а ксьондз ска - же - ним я - зи -

cresc. *f* *con agitazione*

cresc. *più crescendo*

Приклад № 371. «Ще як були ми козаками». З поезії «Полякам». т. 59 – 61

- я!

f *rit. molto*

Приклад № 372. «Над Дніпровою сагою». т. 7

Lento assai

p *senza tempo*
cresc. molto *f*

Приклад № 373. «Ой крикнули сірі гуси». т. 3 – 8

f a piena voce

Canto

Ой крик-ну-ли сі-рі гу-си

Piano

f

вя-ру на ста-ву; ста-ла на все се-ло сла-ва про ту-ю — вдо-ву.

Не так слава, не так слава, як той по-го-вір,

Приклад № 374. «Ой крикнули сірі гуси». т. 23 – 46

Ви - го - ду - ва - ла ма - ло - го, до шко - ли — да - ла. — А із шко - ли йо - го влявши,

mp

p

ко - ня ку - пи - ла, а ко - ня йо - му ку - пив - ши, сі - дельце са - ма

са - мим шов - ком ви - ши - ва - ла, зла - том о - ку - ла,

poco a poco cresc.

о - дяг - ла йо - го в чер - во - ний в жу - пан до - ро - гий.

poco a poco cresc.

По - са - ди - ла на ко - ни - ка... Глянь - те, во - ро - ги!

f **Moderato**
mp

По - дя - ві - тесь! — Та й по - ве - ла ко - ня вдовж се - ла.

f **Moderato**
p colla parte

Poco Adagio

Тай при - ве - ла до о - бо - зу, в вій - сько од - да - ла...

Poco Adagio
m.d.
pp tranquillamente

p tranquillo

А са - ма на про - шу в Ки - їв

Приклад № 375. «Ой крикнули сірі гуси». т. 12 – 17

sotto voce, recitando

Ве че-ря-ли у світ-ли-ці,

rall.

мед, ви-но пи-ли; і в кім-на-ті на кро-ва-ті спо-чи-ти ляг-ли...

pp rall.

Andante
f. a piena voce

Не мн-ну-ла слава та-я, не мар-не пішла:

Andante

Приклад № 376. «Чого мені тяжко». (Думка)

Piano *Grave*

Canto *p a tempo*

allarg. *ritard. molto* *p a tempo* *pp*

Чо-го ме-ні тя-жко,

чо-го ме-ні нуд-но? Чо-го серце пла-че, ри-да-є, кри-чить, мов дитя голод-

cresc.

-не? Сер-це мо-є труд-не, чо-го ти ба-жа-єш?

Активация Wind

Активация Wind
Перейдіть до розділу

dim. **Moderato cantabile**
dolce

Що вте-бе бо-лять? Чи пи-ти, чи і - сть,

Sostenuto **Moderato cantabile**

dim. *rall.* *p*

чи спа-тонь-ки хо - чеш? За - сню, мо - є сер - - - це,

poco cresc.

на ві-ки за - сню, не - вкри-те, роз-би-те... А люд на - ві - сний не -

dimin. *cresc..*

-хай ска-же-ні - - є... За-крий, сер - це, о - чи, за-крий!

ff *rallent.*

Приклад № 377. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

Сім- сот бід-них не- воль-ни- ків стра- да- є.

То до їх дів-ка бран-ка, Ма- ру- ся, по-

Приклад № 378. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

До їх сло-ва про-мов-ля-є

„Гей, ко-за-ки, ви бід-ні не-воль-ни-ки!’

<http://www.etnolog.org>

Приклад № 379. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

<http://www.etnolog>

Те- є за- чу- ва- ми,

Приклад № 380. О. Сластіон. Дума. «Буря на чорному морі»

Приклад № 381. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

I.

Приклад № 382. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник» т. 1 – 6

Poco moderato

mf

Canto *In modo d'un recitativo, poco moderato* *mf*

У не-лі-лю вранці-ра - - но си-не мо-ре гра - - ло;

Приклад № 383. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

mf

Canto *In modo d'un recitativo, poco moderato* *mf*

Оя по Чер-но-му мо-рю, Оя на ка-мі-ні бі-лень-ко-му, Там ся-дів

Приклад № 384. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 25 – 26

ten.

p

- ли...

Приклад № 385. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 38 – 39

rososf
 То - ді си - ро - ту Сте - па - на,
fp

Detailed description: This musical score is for Example 385. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'То - ді си - ро - ту Сте - па - на,'. The piano accompaniment starts with a forte piano (*fp*) dynamic. The music is in a minor mode and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Приклад № 386. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 47 – 49

f patetico
 Ой, спа - - се наш, ме - жи - - гір - ський!
f

Detailed description: This musical score is for Example 386. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with the lyrics 'Ой, спа - - се наш, ме - жи - - гір - ський!'. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *f patetico*. The music is in a minor mode and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

Приклад № 387. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 80 – 82

ten.
 во - лю...
ten.
f

Detailed description: This musical score is for Example 387. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with the lyrics 'во - лю...'. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *ten.*. The music is in a minor mode and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

Приклад № 388. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 13 – 15

Musical score for Example 388, measures 13-15. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and a quintuplet.

Приклад № 389. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 26 – 28

Musical score for Example 389, measures 26-28. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a quintuplet.

Приклад № 390. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 36 – 38

Musical score for Example 390, measures 36-38. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of sixteenth notes with triplets and dynamic markings such as *f pesante* and *fp*.

Приклад № 391. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 46

Musical score for Example 391, showing a piano accompaniment in 3/4 time. The score consists of three staves: a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff (treble and bass clefs). The bass clef staff contains a melodic line with triplets of eighth notes and sixteenth-note runs, marked with '3' and '6'.

Приклад № 392. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 62 – 66

Musical score for Example 392, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff. The grand staff features a piano accompaniment in 3/4 time with eighth-note patterns and triplets. The word *marcato* is written below the grand staff.

Musical score for Example 392, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff. The grand staff continues the piano accompaniment in 3/4 time, featuring numerous triplets of eighth notes in both the treble and bass clef staves.

Приклад № 393. П. Братиця. Дума. «Про Хмельницького та Барабаша»

Приклад № 394. О. Вересай. «Дума про Хведора безродного».

жи-во-го не о-ста-нов-ле-но.³

Тіль-ки по-між-до тим тру-пом

Приклад № 395. П. Дривченко. Дума «Про Олексія Поповича».

Жа-ліб-нень-ко кви-

piu mosso (♩ = 100 M. M.)

Та й на Чор-не мо-ре пильно по-гля-да-є,

a tempo

Що на Чорнім мо-рі все не до-бре по-чи-на-є.

piu mosso

2. *a tempo*

Зла, су-про-тив-на, хви-леш-на хви-ля на-сту-па-є,

riten.

Суд-на ко-заць-кі, мо-ло-дець-кі

piu mosso

3.

На три ча-сти роз-би-ва-є.

a tempo

Що пер-шу ча-сти-ну у-хо-пи-ло,

Приклад № 396. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

2.

Зав, су- про- тив- на, хви- леш- на хви- ля у- ста- па- е,

riten. *a tempo*

Приклад № 397. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

1

На три ча- сти роа- би- ва- с. Пер- ву часть у- хо- пи- ло, В ту- рець- ку зе- млю за- не- сло, Дру- гу часть у- хо- пи- ло, В ду- най- ське гир- ло за- би- ло.

f *riten.*

3.

4.

Приклад № 398. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

5.

Приклад № 399. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Приклад № 400. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

7.

Приклад № 401. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

мо-ре іс-пу-сті-те!

9.

Приклад № 402. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Example 402 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto) and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: «...виз 2^а» and «...Ой О- лек-сія По-по-вич».

Приклад № 403. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Example 403 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto) and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: «...нав...» and «...Ой».

Приклад № 404. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Example 404 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto) and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: «...нав...» and «...Ой то мо-ло-ді-ї».

Приклад № 405. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Example 405 shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto) and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: «...про-кли-на-ли...» and «...Ой».

Приклад № 406. П. Братиця. Дума. «Про Хмельницького та Барабаша»

Гей з день - го - ди - - ни зчи - ня - ли - ся

ве - ли - кі вой - ни на Укра - ї - - - - - ні,

що то - ді ж то не міг ні - хто о - бі - бра - ти - ся, а за ві - ру хри - сти - ян - ську

до - стої - но, пра - вед - но ста - ти.

Тіль - ки о - бі - брав - ся Ба - ра - баш та Хмель - ниць - кий та ще Кли - ша Бі - ло - цер - ків - ський.

Що - то - ді ж то во - ни од сво - їх рук ли - сти пи - са - ли

та до ко - ро - ля Ла - ди - сла - ва по - си - ла - - - - ли.

А ко - роль Ла - ди - слав ли - сти при - йма - є, чи - та - є,

і в лис-тах при-ни-су-є, на-зад їм по-си-ла - - - - - є.

А Бар(а)-ба-ша у го-ро-ді Чер-кась-ко-му геть-ма-ном на-ста-нов-ля-є,

а Кля-шу-в Бі-лій Цер-кві пол-ков-ни-чим, Хмель-ниць-ко-го-у го-ро-ді Чи-гри-ні

пи - - - са - рем вій - сько - вим.

Приклад № 407. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 7 – 13.

то - ва - ри - ство ко - шо - во - - го на ра - ді про - ха - - - ло:

-Бла - го - сло - ви, о - та - ма - не, чай - ки по - - спу - ска - ти

cresc.

Та за Тен - дер по - гу - ля - ти, тур - ка по - шу - ка - - ти. -

rall.

colla parte

rall.

Приклад № 408. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 16 – 25

Чай-ки, бай-да-ки спу - ска - - ли, гар-ма-та-ми ришту-ва - - ли,

f

mf

sf

3

7

3

з ши-ро-ко-го гир-ла Дніп-ро-во-го ви-пли-ва - - ли.

3

3

6

6

p

sotto voce

Се-ред но-чі тем-но-ї, на мо-рі си-ньо-му, за о-стровом Тен-де-ром

pp

3

3

3

3

dolente

по-то-па - - ли, про-па-да - - ли...

ten.

fz

p

3

3

Приклад № 409. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 29 – 35

cresc.

О-та-ма-на ку-рін-но-го,

p *cresc.*

си-ро-ти Сте-па-на мо-ло - до - го си-не мо-ре не вто-пи -

-ло, а в турецьку землю, а - гаряньску, без кормиг приби -

Приклад № 410. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 59 – 61

Poco sostenuto
molto espr.

як со - ба - ки зди - - ха - - - ють...

ad lib.

Приклад № 411. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 67 – 78

tranquillamente

І зга - дав си - ро - та Сте - пан в не - во - лі
 сво - ю да - ле - - ку Ук - ра - і - - ну, не - рід - но - го баць - ка
 і не - рідну се - стру Я - - ри - - - ну. Пла - че, ри - да - є,
 до бо - га ру - ки зді - ї - ма - є, - кай - да - ни ла - ма - є, у - ті - ка - є на

p *pp*

cresc.

molto cresc. *f*

molto espress.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system is marked *tranquillamente* and includes dynamics *p* and *pp*. The second system includes *cresc.*. The third system includes *molto cresc.* and *f*. The fourth system is marked *molto espress.*. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line is in a 3/4 time signature and includes several triplet markings. The key signature is one sharp (F#).

Приклад № 412. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 83 – 87

Тур-ки-я-ни-ча-ри йо-го дог-

-на-ли, до стов-па в'н-ва-ли, о-чі виї-ма-

-ли.

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a *mf* dynamic and the piano accompaniment. The second system includes a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4. The third system continues the piano accompaniment.

Приклад № 413. «У неділю вранці-рано». Дума. З поеми «Невольник». т. 51 – 52

не до-пу-сти-ме-не впа-сти втяж-ку-ю не-

The musical score consists of two systems. The vocal line features several triplet markings. The piano accompaniment includes a prominent triplet in the right hand.

Приклад № 414. «Понад полем іде». Косар. З циклу «В казематі».

Canto *Alla marcia funebre* *mf lugubre*

Понад по-лем і-де, не по-ко-си кладе,

Piano *Alla marcia funebre* *mf*

не по-ко-си кладе- го - ри. Стог-не земля, стог-не мо-ре,

— стог-не та гу-де! *sf* Ко-са-ря у-но-чі

зустрі-ча-ють си-чі. *f* Тне ко-сар, не спочи-ва-є, *sf* й ні на ко-го

не вва-жа-є, — хоч і не про-си.

Не благай, не про-си, не кле-па-є ко-си; чи то при-го-род, чи

го-род, — мов брит-во-ю, — ста-рий го-линь — у-се, що да-

-си:

tr

Му - - жи - - ка, й шин - - ка - ря,

pp

й си - - ро - - ту коб - - за - ря;

при - - спі - - ву - - є ста - - рий,

ко - - сить,

кла - - де

m.s.

го - ра - ми по - ко - си,

не ми - на й ца -

- ря.

p molto tranquillo

І ме-не не ми-не, на чу-жи-ні зот-не, за решот-ко-ю за-да-вить,

poco a poco cresc. *f espress.*

хре-ста — ні-хто, ні-хто не по-ставить — і не пом'я - не.

poco a poco cresc. *f* *ff*

Приклад № 415. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

Гам сто- л- да тем-
ни- ця і в тіл тем- ни- ш

The score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the bass clef with the lyrics "Гам сто- л- да тем-" and a piano accompaniment in the treble clef. The second system continues the vocal line with "ни- ця і в тіл тем- ни- ш" and the piano accompaniment.

Приклад № 416. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

Бо- гу- сла- ва, при- хо- жа- в, *rit.*
a tempo

The score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the bass clef with the lyrics "Бо- гу- сла- ва, при- хо- жа- в," and a piano accompaniment in the treble clef. The second system continues the piano accompaniment with the tempo marking "a tempo".

Приклад № 417. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку»

І вни і- і по го- ло- су пі- ана- ва-
ли. *a tempo*

The score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the bass clef with the lyrics "І вни і- і по го- ло- су пі- ана- ва-" and a piano accompaniment in the treble clef. The second system continues the piano accompaniment with the tempo marking "a tempo".

Приклад № 418. С. Пасюга. Дума. «Про Марусю Богуславку».

Сей день у- зна- ва- ти?

The score consists of two systems. The first system shows a vocal line in the bass clef with the lyrics "Сей день у- зна- ва- ти?" and a piano accompaniment in the treble clef. The second system continues the piano accompaniment.

Приклад № 419. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 1 – 10

Piano

Andante grave ben pronunciato

f *sf* *mf* *dim.* *cresc.* *ff* *sfz* *p*

Canto

dolce *dim.* *p riten.*

Приклад № 420. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 14 – 16

pathetico largamente

ле? — По чор-ні-ло я од кро-ві

cresc. molto ff *largamente* *sempre f*

Приклад № 421. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 24 – 28

poco cresc.

p *p*

ми - лі ме - не слав - ні за - по - рож - ці сво - їм тру - пом вкри - ли.

Приклад № 422. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 32 – 34

ff energico molto *espress. dolente*

- но - ці... Ключуть о - ці ко - паць-кі - ї,

cresc. *ff*

Приклад № 423. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 42

poco rit.

во - лю...

dim. poco rit.

Приклад № 424. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

со-кія лєснєний, Жа-ліб-нєнь-ко хви-лить, про-кви-ля-є, і на Чор-но-є

мо-ре спяль-ва по-гля-да-є,

rit. *rit.*

Приклад № 425. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Су-дня ко-за-цьки-ї, мо-ло-де-цьки-ї На три ча-сти роа-би-

rit. *rit.*

Приклад № 426. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

А тре-тя часть тут ма-е, По се-ре-ди-ні Чор-но-го мо-
ра, На би-стрій хви-лі,

The musical score for Example 426 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene from the story of Oleksiy Popovych.

Приклад № 427. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Ой, при той ча-сти
Бу-ло вій-ська мно-го; Хто був стар-ши-но-ю? Гриць-ко Ко-ло-
ми(п)-чин, По всьо-му ві(в)-ську він бар-зе о-кли-чен.

The musical score for Example 427 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene from the story of Oleksiy Popovych. The score includes dynamic markings such as *ritenuto* and *al.*

Приклад № 428. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

дбай-те, Грі-хов не тай-те! Спо-ві-дай-те-ся ви На-пе-ред ми-ло-
 серд-но-му бо-гу | Чор-но-му мо-рю, Оп о-та-ма-ну ко-шо-во-му.^{ten.}

Приклад № 429. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Ті ко-за-ки те за-чу-ва-ли.
 Та всі за-мов-ча-ли. Тіль-ко о-бі-звєть-ся О-лек-сій По-по-вич,

Приклад № 430. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

„Ой ко-за-ки, па-но-ве мо-лод-ці!

Добре ви дба-те, Ме-не ж, О-лек-сі-я По-по-ви-ча, са-мо-го возьмі-те,

До мо-є-ї ши-ї біленький камінь при-ві-жі-те, О-чі мо-ї ко-зацьки-ї, мо-ло-

дешь-ки-ї Чер-во-но-ю кн-тя-ко-ю за-пні-те, Ой са-мо-го ме-не в Чор-не-

Приклад № 431. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

вір хри-сти-ян-ських, По Чор-но-му мо-рю

Приклад № 432. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

10.

Оя ті ко-за-ки те за-чу-ва-ли,
 До О-лек-сі-я По-по-ви-ча Сло-ва-ми про-мов-ля-ли.

Перейдіть до розділу: №

Приклад № 433. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

пи-са-рю! Ти ж свя-те пи-сь-мо по три-чі на день чи-ти-еш, і нас, про-стих
 ко-за-ків, На все до-бре на-у-ча-еш.

Приклад № 434. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

се за-чу-ва-є, Сло-ва-ми про-мов-ля-є, Сло-ва-ми об-ли-ва-є:

Приклад № 435. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»



Я ж святе письмо по тричі на день чи-та-ю І вас, про-стих ко-за-ків, на все до-бре на-у-ча-ю.

Приклад № 436. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»



12. Не до-бре по-чи-нав, З от-цем і з ма-ті-ре-ю
 Про-ще-ні-я не мав; Стар-шо-го бра-та За бра-та не мав,
 Стар-шу-ю се-стру Збар-зе по-па-жав, Оя, у гру-ди стре-ме-ном од-пав;
 Ли-бо-нь ме-ня, ко-за-ки, па-мо-ве мо-лод-ці,

Приклад № 437. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

ді-тей ко-нем роз-би-вав,

The musical score for Example 437 consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata over the first measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Приклад № 438. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

ви-бі-га-ли, Ма-лень-кі діг-ки на ру-ки хва-та-ли,

The musical score for Example 438 consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line has a fermata over the first measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Приклад № 439. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

шап-ки не ски-дав, На се-бе хре-ста не скла-дав

The musical score for Example 439 consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line has a fermata over the first measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Приклад № 440. «Ой чого ти почорніло, зеленє поле». т. 53 – 58

не верне- -те-ся на во-лю, бу-де-те о- -ра-ти — ме-не сти-ха та, о-рю-чи,

The musical score for Example 440 consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line has a fermata over the first measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Performance markings include *con abbandona*, *p*, *cresc. molto*, and *ff*.

Приклад № 441. «Материн жаль». («Ой сяду я під хатою»). т. 6 – 30

на у-ля-цю гя- - - ну, як то ті-і дів-ча-точ-ка
 без сво-є-ї Гяи- - - ки, без мо-є-ї Гяи-ну-сень-ки
 у хре-щя-ка гра- - - ють. І гра-ють-ся
 не не-се-ло і не так сні-па-ють дів-ча-точ-ка.
 А мо-є- - і го-луб-ки не- - - ма- - -
 у свек-ру-хи десь вор-ку-є,

cresc.
mezzo
Moderato
dim. poco marcato
con duolo, mezza voce
mp

Приклад № 442. «Вітер в гаї не гуляє». З балади «Утоплена». т. 29, 30

«Хто се, хто се по сім бо-ці
 «Хто се, хто се по сім бо-ці»

p sotto voce
p

Приклад № 443. «Стоїть в селі Суботіві». З містерії «Великий льох». т. 13 – 51

до-мо-ви-на У-краї-ни, ши-ро-ка, гли-бо-ка.

О-то церк-ва Бог-да-но-ва. Там-то він мо-

- лив-ся, щоб мос-каль доб-ром і ли-хом

з ко-за-ком ді-лив-ся.

Приклад № 444. «Чи ми ще зійдемося знову». З циклу «В казематі». т. 34, 35

Музичний приклад № 444. «Чи ми ще зійдемося знову». З циклу «В казематі». т. 34, 35. Зображення показує музичну партитуру з вокальною лінійкою та фортепіанним супроводом. Темпозначення *rubato* вказує на вільний темп. Вокальна лінійка починається з нот $\text{f} \cdot \text{b}$ і a . Підлінійка фортепіано починається з нот $\text{f} \cdot \text{b}$ і a . Підлінійка фортепіано починається з нот $\text{f} \cdot \text{b}$ і a .

- ку - ю ми - ну - гу за не - і

colla voce

colla voce

Приклад № 445. «Полюбилась я». т. 3 – 23

Музичний приклад № 445. «Полюбилась я». т. 3 – 23. Зображення показує музичну партитуру з вокальною лінійкою та фортепіанним супроводом. Темпозначення *P* вказує на повільний темп. Вокальна лінійка починається з нот p і a . Підлінійка фортепіано починається з нот p і a .

Canto *P* По - лю - би - ла - ся я,

Piano *p*

од - ру - жи - ла - ся я а без - та - ланним си - ро - то - ю -

poco rall.

poco rall.

a tempo

Più andante tristamente

та - ка до - ля мо - я! Та - ка до - ля мо - я!

Più andante

Tempo I

Tempo I (Piangendo)

Лю - ди гор - ді - ї, влі роз - різ - ни - ли, взя - ли та по - вез - ли до при - йо - му -

cresc.

poco rall.

colla voce

Meno mosso
con dolore ten f risoluto

од-да-ли в моска-лі! Од-да-ли в моска-лі!

Meno mosso
colla voce f

Tempo I
mp

І мо-сков-ко-ю я, о-ди-но-ко-ю я

Tempo I
mp

poco allarg. *cresc.*

ста-рі-ю-си вчужій ха-ті- та-ка до-ля мо-я!

colla voce

Приклад № 446. «На вгороді коло броду». т. 30

чор - но - бри - ва,

Приклад № 447. «Ой маю, маю я оченята ». т. 9

ні - ко - го,
ні - ко - го,
та ні з ким,

Приклад № 449. О. Вересай. «Дума про Хведора безродного»

Музична партитура для прикладу № 449. Це єдина лінійна партитура з нотами та літерами під ними. Темпознак 8/8. Літературний текст українською мовою: да - біл - лять - ся гір - ко сльо - за - ми: Ой да бла - го - да - рю ж Те - бе. Гос - по - да ми - ло - серд - но - го.

Приклад № 450. «Якби зустрілися ми знову». т. 9, 10

Музична партитура для прикладу № 450, міри 9 та 10. Темпознак 2/4. Літературний текст українською мовою: Я - ке - є ти - хе - є ти. *dolce* (над голосом), *p* (над фортепіано).

Приклад № 451. «Якби зустрілися ми знову». т. 22, 23

Музична партитура для прикладу № 451, міри 22 та 23. Темпознак 2/4. Літературний текст українською мовою: - я ти до - - ле чор - но - бри - ва! Як -

Приклад № 452. «Якби зустрілися ми знову». т. 2, 3

Музична партитура для прикладу № 452, міри 2 та 3. Темпознак 2/4. Літературний текст українською мовою: (немає літер). *f* (над фортепіано), *dim.* (над динамічно зменшення).

Приклад № 453. «Ой по горі роман цвіте». т.4, 5

Приклад № 454. «Ой по горі роман цвіте». т. 31, 32

за - - хо - ва - на в но - вій скри - ні.

Приклад № 455. «Не вернувся із походу». т. 1 – 5

Andante

mp

cresc.

Canto

Приклад № 456. «Не вернувся із походу». т. 30 – 33

espress.

-ся, про - кля - ті, гу - сар - ко - ю звать!

cresc.

f

Приклад № 457. «Не вернувся із походу». т. 7 – 9

Не вер-нув-ся із по-хо-ду гу-са-рин-мо-

Приклад № 458. «Не вернувся із походу». т. 18 – 26

чор-но-у сий, що Ма-ше-ю звав? Ні, не то-го
ме-ні шко-да; а мар-ні-с мо-я вро-да, лю-ди не-бе-руть.

Приклад № 459. «Не тополю високою». т. 2, 3

Не то-по-лю ви-со-ку-ю ві-тер на-ги-на-є,

Приклад № 460. «Не тополю високою». т. 7 – 20

a piena voce
poco f

Во - дай то - бі, бо - дай то - бі, до - ле, у мо - рі вто - пи - тись,

poco f

con espressione

що - не да - ш ме - ні й до - сі ні з ким по - лю - би - тись.

dimin. *cresc.* *p*

con duolo *mp* *cresc.*

Як дів - ча - та ці - лу - ють - ся, як їх об - ні - ма - ють,

mp *cresc.*

f molto espressivo *dimin.*

і що то - ді їм ді - еть - ся - я й до - сі не ана - ю...

pf *dimin.*

rallentando *f rubato affettuoso* *f*

І не ана - ти - му. Ой, ма - мо! Ой ма - мо! страшно ді - ну - ва - ти,

p rallentando *f colla voce*

sempre f *con disperazione* *ff*

у - весь вік свій ді - ву - ва - ти, ні з ким не ко - ха - тись.

Приклад № 461. «Не женися на багатій». т. 9 – 19

Cantò

бо ви-же-не за-ти. Не же-ни-ся на у-бо-гій, бо не бу-деш сна-ти.

О-же-нись на воль-ній во-лі, на ко-заць-кій до-лі: я-ва бу-де,

Приклад № 462. «Не женися на багатій». т. 27 – 40

чо-го бо-лить і де бо-лить, ні-хто не пи-та-є. Удвох, кажуть,

і пла-ка-ти мов лег-ше не-на-че. Не по-ту-рай:

лег-ше пла-кати, як ні-хто не ба-чить. Як ні-хто не ба-чить.

Приклад № 463. «І багата я, і вродлива я». т. 4 – 8

Canto

a piena voce

mf

І ба - га - та я, і врод - ли - ва я,

mf

та не ма - ю со - бі — па - ри, без - та - - - дан - на я.

con dolore *ten. ad lib.*

f

colla voce

Приклад № 464. «І багата я, і вродлива я». т. 22 – 27

poco rall.

не пу - ска - ють са - му ме - не у са - до - чок гу - лять.

poco rall.

Più mosso con dolore

poco a poco dim. e tranquillo

А хоч пу - сять, то а ним, а пре - по - га - ним ста - рим, а мо - їм не - лю - бом ба - га - тям,

Più mosso con dolore

molto rall. *ten.*

а мо - їм во - - - ро - гом злім!

molto rall.

Приклад № 465. «Якби мені черевики». т. 8 – 17

на му-зи-ки, го-рень-ко мо-є! Че-ре-ви-

-ків не-ма-є; а му-зи-ка гра-є, гра-є, жа-лю зав-да-

Приклад № 466. Г. Гончаренко. «Горлиця». (Танок). т. 1

Allegro. (♩ = 122 М. М.)

Приклад № 467. Г. Гончаренко. «Козачок № 3». т. 1 – 4

Приклад № 468. «Якби мені черевики». т. 34 – 43

Дів - - - ча - точ - ка на му - зи - ках у чер - во - них

че - ре - ви - ках, — я сві - том ну - жу. Без роз - ко - ші,

без лю - бо - ві зно - шу сво - ї

f poco sosten. *a tempo* *cresc.*

Приклад № 469. Г. Гончаренко. Дума. «Про удову»

При їх жи - ті - я спо - ді - ва - ла.

3 *rit.* *3*

Приклад № 470. «По дїброві вітер виє». (З поеми «Тополя»)

Piano

Andante giusto

The piano introduction is in 2/4 time, marked *Andante giusto*. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The piece concludes with a final chord of G4-B4-D5 in the right hand and G3-B2-D3 in the left hand.

Canto

p mesto

По ді - бро - ві

The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, quarter notes A4 and B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The piano part includes dynamic markings *p cresc.*, *dim.*, and *p*.

ві - тер ви - є, гу - ля - є по по - - - лю, край до - ро - ги

The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The piano accompaniment consists of quarter notes G3, F3, E3, and D3. The piano part includes dynamic markings *p* and *p*.

гне то - по - лю до са - мо - го до - лу. Стан — ви - со - - кий,

The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The piano accompaniment consists of quarter notes G3, F3, E3, and D3. The piano part includes dynamic markings *mf* and *mf*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 at the end of the line.

лист ши - ро - - - кий мар - не зе - - - ле - ні - є;

dim.

кру - гом по - - ле, як те мо - - - ре ши - ро - ке, си -

dim.

-ні - є.

p senza tempo

p cresc.

ten.

ten.

dim. e p rallent.



Чу-мак і - де, по - ди-вить-ся та й го - ло - ву схи - - лить;



ча-бан вранці з со - піл - ко - ю ся - де на мо - ги - - - - лі,



cresc. по-ди-вить-ся - *dim.* сер - це ни - є: кру-гом ні би - - ли - - - ни!



cresc. Од - на, од - на, як си - - ро-та *espress.* на чу-жи - - ні, *rallent.* ги - - не!

Приклад № 471. «Ой умер старий батько». т. 19 – 21

Музичний приклад № 471, «Ой умер старий батько», т. 19 – 21. Зображення містить нотний запис з вокальною лінійкою та фортепіанним супроводом. Вокальна лінійка містить українські ліричні тексти: «Чи йти в лю-ди жи-ти, чи в до-ма жу-ри-тись? Ой пі-ду я в гай зе-». Фортепіанний супровід містить такі позначення: *poco più*, *rall. e dim.*, **Tempo I** *mezza voce*, *colla parte*, *rall. e dim.*, *ten.*, *ten.*, *p*.

Приклад № 472. «Ой умер старий батько». т. 32 – 36

Музичний приклад № 472, «Ой умер старий батько», т. 32 – 36. Зображення містить нотний запис з вокальною лінійкою та фортепіанним супроводом. Вокальна лінійка містить українські ліричні тексти: «ха-зя-ї-ну-ва-ти, а яє же ні, то я пі-ду до-леньку шу-». Фортепіанний супровід містить такі позначення: *cresc.*, *f* *dolente espress.*, *cresc.*, *mf*.

Приклад № 473. «Ой умер старий батько». т. 1, 2

Музичний приклад № 473, «Ой умер старий батько», т. 1, 2. Зображення містить нотний запис фортепіанного супроводу. Темп позначено як **Andante**. Інші позначення: *ten.*, *f*, *mf*.

Приклад № 474. Пісня сіроми. «Доле моя, доле». (З поезії «У неділю не гуляла») т. 1

– 4

Assai moderato

Приклад № 475. «Доля». («Ти не лукавила зо мною»). т. 1 – 6

Andante

Canto *cantabile* *cresc. p*

Ти не лу - ка - - ви - ла — зо мно - ю, ти дру-гом,

Приклад № 476. «Доля». («Ти не лукавила зо мною»). т. 33 – 38

ко — мо — я! Мій дру — же вбо — гий, не — лу — ка — вий!

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics. The middle staff is the piano right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano left hand in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Приклад № 477. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Гетьман, за-по-ро-жоць:

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics. The middle staff is the piano right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano left hand in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

Приклад № 478. «Доля». («Ти не лукавила зо мною»). т. 9 – 14

Ти вая-ла ме-не, ма-лень-ко-го, за ру-бу і в шко-лу
хлоп-ця од-ве-ла до п'я-но-го дя-ка вна-у-ку.

Più mosso
Più mosso
P rallent.
dim.
cresc.
f

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics. The middle staff is the piano right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano left hand in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings and performance instructions.

Приклад № 479. «Доля». («Ти не лукавила зо мною»). т. 41 – 44

f > *ff* > *molto espress.*

Даль - - ше сла - - ва, а сла - - ва за - - по -

f *colla parte*

Приклад № 480. «Минають дні». т. 5, 6

Canto

Ми-на-ють

p

Приклад № 481. «Минають дні». т. 24 – 37

-пла - - чуй не смі - юсь...

До - - ле, де ти?

До - ле, де ти? Не - ма ні - я - - ко - - - і!

Ко - ли доб - ро - ї жаль, бо - же, то дай зло - - ї, — зло - ї!

Не дай спа - ти хо - дя - чо - му,

f colla voce

mf con anima

dimin. *p* *mf*

p

cresc. *f afflito*

poco cresc. *f* *dimin.*

dolente non f

p

Приклад № 482. «Минають дні». т. 67 – 75

ff a piena voce cantabile

чи жив, чи за- - ги - - нув! До - - ле, де ти?

dimin. *p* *f*

До - ле, де ти? Не - ма ні - - я - - ко - - і!

dim.

До - ле, де ти? Не - ма ні - - я - - ко - - і!

dim.

crescendo con molto amarezza *ten.* *f* *ten.* *f risoluto*

Ко - ли доб - ро - ї жаль, бо - же, то дай зло - - ї,

Приклад № 483. «Минають дні». т. 50 – 54

і світ за - па - ли - - - ти! *sotto voce* Страшно впа - - сти у бай - да - ни,

Приклад № 484. «Минають дні». т. 44 – 45

f con anima, affettuoso
А дай жи-ти, серцем жи - ти

Приклад № 485. «Єсть на світі доля». З поеми «Катерина». т. 1 – 15

Adagio *poco f*
Єсть на сві - - ті до - - ля,
Adagio *Sostenuto*
f *p*
poco f
а хто і - і зна - - є? Єсть на сві - ті во - - ля, а хто і - і
p cresc. *mf* *cresc.*
ма - - є? Єсть лю - ди на сві - ті сріб - лом - - ало - том

Приклад № 486. «Єсть на світі доля». З поеми «Катерина». т. 24 – 28

жу-пан на-ді-ва-ють, а горем на-ді-ва-ють, а пла-ка-ти-со-ром.

dim. rall. ten.

colla parte

Візьміть сріб-ло-або-го

f

Приклад № 487. «Єсть на світі доля». З поеми «Катерина». т. 34 – 45

ка-ти, як-то-пашо не-до-лю дріб-ня-ми сльо-

p marc.

cresc.

-за-ми, як-тош-чу не-во-лю

f

бо-ся-хи но-га-ми! То-ді я не-се-лий,

Largamente

f a piena voce

Largamente

то-ді я ба-га-тій, як бу-де сер-днь-ю

f

Приклад № 488. «Учітеся, брати мої». (З послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм»). т. 1 – 11

Andante moderato

Piano *mf*

Andante con moto
Canto *mp espressivo e recitando*

У - чи - те - ся, бра - ти мо - і, у - чи - тесь, чи - тай - те,

Andante con moto

semplice

і чу - жо - му на - у - чай - тесь, й сво - го не - - - цу - рай - - - тесь.

p

Приклад № 489. «Учітеся, брати мої». (З послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм»). т. 25 – 29

без-ко-неч- - ній ве - се-ло-го до - му.

marc.

Приклад № 490. «Учітеся, брати мої». (З послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм»). т. 46 – 64

ста - ми. І за-бу- - деться сра-мот-на дав- - ня-я го-ди-на, і о-жи-ве доб-ра сла-ва,

сла-ва У- - кра-ї- - ни. І світ яс- - ний, не - не-чер-ний

ти-хо за- - сі-я- - є... *cresc.* Об-ні-міть - - ся ж, бра-ти мо-ї,

мо-лю вас, — бла-га-ю! *Largamente* Об-ні-міть - - ся ж, бра- - ти мо- - і.

Приклад № 491. «Туман, туман долиною». т. 1 – 6

Andantino, assai moderato

Приклад № 492. «Туман, туман долиною». т. 25 – 66

L'istesso tempo *poco a poco cresc.*

f Ну-мо, сер-це, ли-ця-ти-ся, ну-мо, сер-це,

L'istesso tempo

ли-ця-ти-ся та-по-ї-дем він-ча-ти-ся, щоб не зна-ли батько й ма-ти,

poco a poco cresc. *Risoluto*

де ми бу-дем но-чу-ва-ти, де ми бу-дем но-чу-ва-ти.

poco a poco cresc. *dim.*

tranquillo *p*

О-дружи-лась, за-хо-

rall. *a tempo* *p tranquillo*

dim. *un poco cresc.* *assai fe den tristamente*

-ва - лась, о - дру - жи - лась, за - хо - ва - лась, бо - дай бу - ла не ко - ха - лась.

cresc. *mf* *dim.*

Темпо I

p

Лег - ше бу - ло б са - мій жи - - ти,

Темпо I

p

marcato

f *dim.* *p*

Лег - ше бу - ло б са - мій жи - - ти, як з то - бо - ю в сві - - ті би - тись.

cresc. *dim.* *pp*

Più moderato

p *sf* *rallent.* *p*

Приклад № 493. «Буває, іноді старий». т. 1 – 12

Andante moderato

Canto

Piano

mf

Бу-ва-є, і - - но-ді ста-

-рий не зна-є сам, чо-го зра-ді - є, не-на-че ста - - не мо - ло

cresc.

cresc.

dim. tranquillo

-дй, і за-спі - ва-є, як у-мі - є... І ста-не яс-но пе - ред-

dim. p tranquillo

Приклад № 494. «Буває, іноді старий». т. 43 – 49

со - - неч - ко за - гля - не, і в тем - ній я - мі, як на те, зе - ле - на
 тав - ка по - рос - те.

cresc.
f
p cresc.
ten.
colla parte
f
dim.

Приклад № 495. «Хустиночка». (З поезії «У неділю не гуляла»). т. 3 – 8

Ху - сти - ноч - ко ме - ре - жа - - - на - я,
 ме - ре - жа - на - я, ви - ши - ва - - на - я! Ви - гап - ту - ю, по - да - ру - ю,

Canto
f
a tempo
 Andante
non f recitando
 Andante
mp

Приклад № 496. «Ой стрічечка до стрічечки». т. 1 – 10

Piano *Andantino gioioso*

Canto *mf*

1. Ой стрі - чеч - ка до стрі - чеч - ки,
 2. Ой пла - хот - ка черв - ча - точ - ка,

1. ме - ре - жа - ю три ні - чень - ки,
 2. ди - вуй - те - ся, дів - ча - точ - ка.

Приклад № 497. «Ой стрічечка до стрічечки». т. 17 – 19

Приклад № 498. «Ой стрічечка до стрічечки». т. 23 – 25

Ой ди - вуй - тесь, ли - цай - те - ся, а ви - ши - ми

Приклад № 499. «Утоптала стежечку». т. 9 – 19

Canto *p giocoso*

У - топ - та - ла сте - жеч - ку че - рез яр, че - рез го - ру,

poco cresc.

сер - день - ко, на ба - зар. Про - да - ва - ла буб - ли - ки ко - за - кам, втор - гу - ва - ла,

Приклад № 500. «Утоптала стежечку». т. 22 – 30

ff *dim.* *pp*

mp leggiero

Про - да - ва - ла буб - ли - ки ко - за - кам, втор - гу - ва - ла, сер - день - ко,

p ma marcato *p stacc.*

Приклад № 501. «Утоптала стежечку». т. 35 – 53

sempre f за - ко - шій - ку дуд - - ня - ка най - ня - ла. *meno f*

f ben leggiero

tranquillo За - грай ме - ні, дуд - - ня - ку, на - ду - ду,

p tranquillo

не - хай сво - є ли - - шень - ко за - бу - ду.

f molto espr. *dolente* Не - хай сво - є ли - - шень - ко за - бу - ду.

f con fuoco О - та - ка я

cresc. molto

sempre f дів - - чи - на, та - ка я! Сва - тям ме - не, сер - - день - ко,

Приклад № 502. «У гаю, гаю, вітру немає». Спів Яреми з поеми «Гайдамаки». т. 58

– 59

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a *Cadenza* marked *f*. The melody features a long note followed by a series of eighth notes, then a triplet of eighth notes, and another triplet of eighth notes. The lyrics are: "Ох, ТЯЖ-КО, ВАЖ -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line. The score is in a key with three flats and a 3/4 time signature, with a key signature change to two flats and a 5/4 time signature later on.

Приклад № 503. «Княжна». 3 прологу поеми «Княжна». т. 1 – 10

Sostenuto

p

f

mf

meno f

dimin.

cresc.

dim.

colla parte

Зо-ре мо-я ве-чір-ня-я,

зі-йди над го-ро-ю,

Приклад № 504. «Княжна». З прологу поеми «Княжна». т. 76

то - бі, й спать не

The score for Example 504 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, also featuring a triplet of eighth notes.

Приклад № 505. «Якби мені, мамо, намисто»

Allegro giocoso

Piano *p stacc.*

Allegro giocoso

Canto *p leggiero e staccato*

Як - би ме - ні, ма - мо, на - ми - сто, то пі - шла б я зав - тра на

p e leggiero

mp мі - сто. А на ми - сті, ма - мо, на ми - сті гра - е, ма - мо,

cresc.

му - зи - ка тро - ї - ста.

f *sempre f* *sfz*

cresc.

The score for Example 505 is a vocal and piano piece. It begins with a piano introduction in a grand staff, marked 'Allegro giocoso' and 'p stacc.'. The vocal part, marked 'Canto' and 'Allegro giocoso', 'p leggiero e staccato', enters with the lyrics 'Як - би ме - ні, ма - мо, на - ми - сто, то пі - шла б я зав - тра на'. The piano accompaniment is marked 'p e leggiero'. The second system of the vocal part has the lyrics 'мі - сто. А на ми - сті, ма - мо, на ми - сті гра - е, ма - мо,' and is marked 'mp'. The piano accompaniment continues with 'cresc.'. The final system of the vocal part has the lyrics 'му - зи - ка тро - ї - ста.' and is marked 'f'. The piano accompaniment continues with 'sempre f' and 'sfz'. The piece concludes with a 'cresc.' marking.

leggiero
mp

А дів-ча-та з па-руб-ка-ми ли-ця-ють-ся. *p* Ма-мо! Ма-мо! Ма-мо!

p *sempre p e stacc.* *pp*

meno mosso, leggieriss.
f sf ten. *a tempo*

Ли-ця-ють-ся. Ма-мо! Ма-мо! Безта-лан - - на я!

cresc. *f* *colla parte* *f meno mosso* *a tempo* *p leggiero*

3 legg. stacc. come prima *poco riten.*

Ой пі-ду я бо-гу по-мо-лю-ся, та пі-ду я

p *poco riten.*

f a tempo *f*

у най-ми най - му - ся, та ку-плю я, ма-мо, че-ре - ви - ки, та най-му я

a tempo

тро-ї-сті му-зи-ки. Нехай лю-ди

не зди-ву-ють, як я, ма-мо, по-тан-цю-ю. Гей! — до-лень-ко мо-я!

до-ленько мо-я! Не дай ме-ні вік ді-ву-ва-ти,

f *risol. ritard.* **Poco meno mosso** *mp* *tristamente*

f *ritard.* **Poco meno mosso** *p*

ко-си мо-ї пле-сти-за-пі-та-ти, бро-ве-ня-та до-ма зно-си-ти,

rit. dim. **Andante**
p quasi recit.

в са - мо - ти - ні ві - бу до - жи - ти. А по - ки я

più rall. *p*

espress. *dolente rit. molto*

за - роб - ля - ю — чор - ні бро - ви по - ли - ня - ють.

rit. molto *dim.*

Перейдіть до розділу

Molto sostenuto *mf* *f* *a piacere*
ten. dim. pp

Без - та - лан - на я! — Без - та - лан - на я! **Sostenuto**

Molto sostenuto *cresc.* *f* *colla parte* *p*

dim. *cresc.* *dim.* *p*

Приклад № 506. «Ой я свого чоловіка в дорогу послала»

Poco Allegro

Piano

Canto

f Ой я сво-го чо-ло-ві-ка в до-ро-гу по-сла-ла, а од шми-ку
sf та до шми-ку стежеч-ку топ-та-ла. Та до ку-ми за-хо-ди-ла шио-на по-зи-
p ча-ти, о-тих ді-тей го-ду-ва-ти вне-то-пле-ній ха-ті.

sf *fp* *cresc.* *poco dim.* *cresc.*

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is in 2/4 time and features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The voice part is in a soprano range and has lyrics in Ukrainian. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics and performance instructions are clearly marked throughout the piece.

Più mosso

Più mosso І на-го-ду-ва-ла, і спа-ти по-

cresc. *poco rall.* *f < ten. > p a tempo*

-кла-ла, са-ма пішла до дя-ка до-бу-ва-ти п'я-та-ка та й за-но-чу-ва-ла.

poco a poco cresc. *f poco rall.* *p a tempo*

Meno mosso

А' із Кри-му чо-ло-вік лед-ве но-ги до-во-лік. Во-ли по-зди-ха-ли, во-зи по-ла-

Meno mosso

p

-ма-лись, з ба-тіж-ка-ми чу-мачень-ки до-до-му вер-та-лись. **Allegretto**

Andante moderato *rallent. poco cresc.*
 У-вій-шов у ха-ту, у-да рив об по-ли: лаять ді-ти

Andante **Andante moderato**

у за-піч-ку голод-ні і го-лі. *poco f pesante*
 -А де ва-ша, ді-ти, ма-ти?-

colla voce *colla voce*

Poco andante
 Сер-дешний пи-та-є. -Та-ту! та-ту! на-ша ма-ти у шин-ку гу-ля-є.

Poco andante

Приклад № 507. Г. Гончаренко. «Козачок № 1». т. 3

Musical score for Example 507, 'Kozachok No. 1', measures 3-4. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a 'вар.*' (variation) marking. The lower staff (bass clef) contains a simple accompaniment. The key signature is G major (one sharp).

Приклад № 508. Г. Гончаренко. «Горлиця». (Танок) т. 3, 4

Musical score for Example 508, 'Gorlytsya', measures 3-4. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a repeat sign. The lower staff (bass clef) contains a simple accompaniment. The key signature is G major (one sharp).

Приклад № 509. Г. Гончаренко. «Дудочка». (Козачок). т. 1 – 9

Musical score for Example 509, 'Dudochka', measures 1-9. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems, each with two staves (treble and bass clefs). The upper staves contain a melodic line with a 'Dudochka' (flute) style, featuring many sixteenth notes. The lower staves contain a simple accompaniment. The key signature is G major (one sharp).

Приклад № 510. Г. Гончаренко. «Дудочка». (Козачок). т. 15 – 17



Приклад № 511. О. Вересай. «Козак-валець». т. 5 – 7



Приклад № 512. С. Пасюга. Дума. «Про удову»



Приклад № 513. «Нащо мені чорні брови». т. 1 – 4



Приклад № 514. «Нащо мені чорні брови». т. 11 – 39

dim. *p* *espress.* *poco rit.*
 ве-се-лі, ді-во-чі? Лі-та мо-ї мо-ло-ді-ї мар-но про-па-
 -да-ють, о-чі плачуть, чор-ні бро-ви од ві-тру ли-ня-ють.

e dim. *a tempo* *p*
 Сер-це в'я-не,
 нудить сві-том, як пташка без во-лі... На-що ж ме-ні кра-са мо-я,
 ко-ли не-ма до-лі?

ff *p dolce*
poco cresc. *ben marcato* *tranquillo*

Приклад № 515. «Нащо мені чорні брови». т. 70 – 101

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Темп: **Tempo I**. Ключ: Б-б мажор. Ритм: 3/4.

Вокальні лінії та піаністичне супроводження з українськими ліриями та музичними позначеннями.

Ліриї:

Чу - - жі лю - ди
 не спи - та - ють - та й на - що пи - та - - ти? Не - хай пла - че
 си - ро - ти - на, на - хай лі - - та тра - тить... Плач же, сер - це,
 плач - те, о - ці, по - ки не за - сну - ля, го - ло - сні - ше, жа - - діб - ні - ше,
 щоб ві - три по - чу - ля, щоб по - не - сли буй - не - сень - кі
 за си - не - - є мо - ре чор - ня - во - му зра - дя - во - му на лю - те - с
 го - ре!

Музичні позначення: *p*, *cresc.*, *dim.*, *doleroso, molto espr.*, *f*, *rit.*, *assai f*, *dimin.*

Приклад № 516. «Закувала зозуленька»

Andante sostenuto

Piano *p* *poco rall.*

Canto *espress. dolente* *p*

За - ку - ва - ла зо - - - зу - лень - ка в се - - ле - но - му

p a tempo *sempre p*

cresc.

га - - ї, за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка -

rallent.

дру - жи - ни не - ма - - є.

m. s. *colla parte*

The image shows a musical score for the song 'Закувала зозуленька'. It consists of four systems of music. The first system is for the piano accompaniment, starting with a tempo marking of 'Andante sostenuto' and a dynamic of 'p'. The second system introduces the vocal line (Canto) with the tempo 'espress. dolente' and dynamic 'p'. The piano accompaniment continues with 'p a tempo' and 'sempre p'. The third system features a 'cresc.' marking. The fourth system has a 'rallent.' marking and includes the instruction 'colla parte' with 'm. s.' (mezzo sostenuto).

Commodo, ma poco più

mp

А ді-во-чі — мо-ло-ді-ї ве-се-лі-ї — лі-та,

Commodo, ma poco più

mp poco più *cresc.*

cresc.

як кві-точ-ки за во-до-ю, пли-вуть з сьо-го

f *poco a*

сві-та.

poco dim. *dim.*

pp e rallent.

Пливуть з сьо-го сві-та.

pp smorzando rall. *rall.* *smorz.*

Приклад № 517. О. Сластіон. Дума. «Буря на Чорному морі»



ка-ли,гей! У го руру-ки пі-дій-ма - ли, кай-да на-ми за-бряз - ча - ли,



Го-спо-да ми-ло-сер-дно-го про-ха-ли та бла-га-ли, гей! Гей! По-дай, по-



дай нам, Го-спо-ди, з не-ба дрі-бен до - щик, а зни-зу то бу-йний ві-тер,

Приклад № 518. П. Дривченко. Дума. «Про удову»

1.



Ой, то ж не зе-ле-на ді-брі-ва(sic) за-шу-



мі-ла,

Приклад № 519. Г. Гончаренко Дума. «Про удову»



Лав-ки по-ми-ва-є.

Приклад № 520. «Ой одна я, одна, як билиночка в полі»

Piano *Andante* $\text{♩} = 88$

p *cresc.* *mf*

Canto *Andante*

p

Ой од-на я, од-на, як би-ли-ноч-ка в по-лі,

dim. *p* *p* *p*

cresc. *rall. e dim.* *mp*

та не дав-ме-ні бог а-ні ща-ста, ні до-лі. Тіль-ки дав ме-ні бог

cresc. *rall.* *p*

cresc. *f* *sempre dimin. poco a poco* *un poco rallent.*

кра-су-ка-рі-ї о-чі, та й ті ви-пла-ка-ла вса-мо-тя-ні ді-во-чий.

cresc. *dim.* *dimin. poco a poco* *un poco rallent.*

Come prima *dim.*

p

А-ні бра-ті-ка я, ні се-стрич-ки по-зна-ла,

Come prima

al tempo *p*

poco cresc. *dim. con tristezza* *assai f con sentimento*

міжчу-жя-ми зросла, і зро-сла не ко-ха-лась! Де дру-жи-на мо-я,

poco cresc. *dim.* *cresc.*

con passione *dimin. molto*

де я, доб-рі-ї лю-ди? Іх не-ма... Н-са-мь, а дру-жи-

p *più cresc.* *dimin.*

-ни й не бу-де!

Приклад № 521. «Ой люлі, люлі». т. 13 – 39

poco cresc. *riten.* *ten.*
 Пі-деш, мій си-ну, по У-кра-ї-ні,—

a tempo *ten.* *tristamente, espress.* *f* *ten.* *3* *ten.*
 нас кле-ну-чи. Си-ну мій, си-ну,— не кле-ня-га-га,
 не по-м'я-ня. Ме-не, про-кля-ту, я тво-ю ма-ти, ме-не кле-ня.

Poco più vivo
Poco più vivo *mf* *3* *dim.*

p sempre tranquillo
 Ми-не не ста-не, не йди між лю-ди, і-ди ти в гай, гай не спи-та-с-я
 ба-чать не бу-де, там і-гу-лай. Найдеши у га-ї

dim. *p* *energico*
 гу-ю ка-ли-ну, то й при-горнись, бо а лю-би-ла, мо-я ди-ти-но,
 і-ї ко-лись.

largamento *p* *p dolce*

Приклад № 523. «Гетьмани, Гетьмани». Свято в Чигирині. З поеми «Гайдамаки».
т. 1 – 13

In modo d'un recitativo

mf f mp p

Maestoso. Grave

f

Геть - ма - ни, геть-ма - ни,

Приклад № 524. П. Дрвченко. Дума. «Про удову»



Приклад № 525. С. Пасюга. Дума. «Про сестру і брата»



Приклад № 526. «Гетьмани, гетьмани». Свято в Чигирині. З поеми «Гайдамаки». т. 23 – 27



Приклад № 527. «Гетьмани, гетьмани». Свято в Чигирині. З поеми «Гайдамаки». т. 19 – 22

Музична партитура для прикладу № 527. Вона складається з двох систем. Кожна система містить голосну партію (верхня нотація) та фортепіанну партію (нижня нотація).
 Перша система: Голосна партія починає з динамічного позначення *ten.* (тенуто). Лірика: За-пла-ка-ли б тяж-ко, бо ви б не пі-зна-ли.
 Друга система: Голосна партія містить позначення *molto espressivo* та *dolente*. Лірика: ко-заць-ко-ї сла-ви у-бо-гих ру-їн.

Приклад № 528. «Гетьмани, гетьмани». Свято в Чигирині». З поеми «Гайдамаки». т. 32 – 34

Музична партитура для прикладу № 528. Вона складається з двох систем. Кожна система містить голосну партію (верхня нотація) та фортепіанну партію (нижня нотація).
 Перша система: Голосна партія містить позначення *poco sostenuto* та *cresc.* (криціто). Лірика: -ва-ло, го-рить, а яс-но-вель-мож-ний, на во-ро-нім ко-ні,
 Друга система: Голосна партія містить позначення *poco a poco cresc.* (пoco a poco криціто). Лірика: (продовження).

Приклад № 529. Г. Гончаренко. Дума. «Про Олексія Поповича»

Музична партитура для прикладу № 529. Вона складається з двох систем. Кожна система містить голосну партію (верхня нотація) та фортепіанну партію (нижня нотація).
 Перша система: Голосна партія містить позначення *rallent.* (ралієнто) та *ten.* (тенуто). Лірика: Без-ле-ви-но по-гу-бля-ти."
 Друга система: Голосна партія містить позначення *a tempo* (а темпо). Лірика: (продовження).

Приклад № 530. «Гетьмани, гетьмани». Свято в Чигирині. З поеми «Гайдамаки». т.
38 – 61

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene of a feast in Chyhirin.

System 1: *f sop / uoso*
 За_ ки_ пить — і роз_ ли_ ло_ ся
 The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 2:
 сте_ па_ ми, я_ ра_
 The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, using various chords and textures.

System 3: *ff*
 - ми; ли_ хо маї_ є пе_ ред ни_
 The piano accompaniment becomes more active, with a prominent bass line and complex chordal structures.

System 4:
 - ми... А за ко_ за_ ка_ ми...
 The piano accompaniment features a long, sustained chord in the right hand and a more active bass line.

Та шо й ка-зять? Ми-

- ну-ло-ся... А те, що ми-ну-ло,

не зга-дуй-те, па-ни-бра-ти!

Adagio *mf sostenuto a piacere*

poco rall. *poco rall.* *pp* *poco rall. e smorzando* *ppp*

colla voce

Приклад № 531. О. Сластіон. Дума. «Буря на Чорному морі»

Приграв до співу

Бандура

Приклад № 532. «Ой Дніпре, мій Дніпре». Спів Яреми. З поеми «Гайдамаки»

Largo. Grave

mp *rall*

a tempo

f

Ой Дніпре мій Дніпре, широкий та думний! Багато ти, батьку,
у мене сонця козаків і кроків! ще не сеп, аруже!
Червоно ти си, не, та не на пої!
а си ніч у п'єш си. Покель не сніго по всія Україні
сї ніч аврєтє; па те, че багато, багато багато

ritardato

p

poco cresc.

poco cresc.

шан - кет - сько - ї кро - ні. Ко - зав о - жи - ве:

ff *Mosso*
 о - жи - вуть геть - ма - ни

и ло - ло - тім жу - па - ні; про - ки - нець - ся до - ли,

f *ritorale*

poco meno mosso, marciale

ко - зав за - сні - ва: «Ні жи - да, ні ля - хв, ні жи - да, ні ля - хв»,

poco meno mosso, marciale

а в степах У - край - ни - дай то Ба - же ми - лий - бласие бу - ла - ва!

ff sub. mf

f e più energico sempre accel.

Allegro

sf sf sf sf

Приклад № 533. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

ко- заць кі- ї

pp

Приклад № 534. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

rit. про-кви- ля- ють | *sostenuto* ор- ли чор- но-крил- ці по- під

p

Приклад № 535. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

На коб-зу гра- є, | *rit.* Го- лос-но спі- ва- є.

3. *a tempo*

Приклад № 536. І. Кучеренко. Дума. «Про смерть козака-бандурника»

Музична партитура для прикладу № 536. Вона складається з двох систем. Верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Ключовий підпис: *3*. Текст пісні: Піх- ви без ша-блів.

Приклад № 537. С. Пасюга. Дума. «Про удову»

Музична партитура для прикладу № 537. Вона складається з двох систем. Верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Ключовий підпис: *a tempo 3*. Текст пісні: Піх- ви без ша-блів.

Приклад № 538. «Про Перебийноса». т. 5 – 7

Музична партитура для прикладу № 538. Вона складається з трьох систем. Верхня система — вокальний голос, нижня — фортепіано. Ключовий підпис: *f*. Текст пісні: Ой у - се — луж - ком, та все бе - - реж - ком, та бі - ле - сень - кі.

Приклад № 539. «Про Гонту». т. 5 – 11

Ви - ї-хав Гон-та, гей, тай із У-ма-ні, го-рі-ла-шу на-пив - ся.

Ой сів на ко - ня на во-ро-но - го тай тяж-ко за-жу - рив - ся.

Приклад № 540. «Гомоніла Україна». З поеми «Гайдамаки». т. 1 – 3

Lento

Приклад № 541. «Гомоніла Україна». З поеми «Гайдамаки». т. 4 – 10

Музична партитура для прикладу № 541. Вона складається з двох систем. Кожна система містить вокальну лінію та фортепіанне супроводження. Вокальну лінію супроводжують динамічні позначення: *p*, *cresc.*, *f*, *ten.*. Фортепіанне супроводження містить позначення: *pp*, *dimis.*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *colla voce*. У обох системах вокальній лінії та фортепіанному супроводженню вказано триголосся (триплет).

Гомоніла Україна, довгогогомонола,
 довго, довго кров степами текла, червононіла. Текла, текла тайви-сохла.

Приклад № 542. «Гомоніла Україна». З поеми «Гайдамаки». т. 18 – 23

Музична партитура для прикладу № 542. Вона складається з двох систем. Кожна система містить вокальну лінію та фортепіанне супроводження. Вокальну лінію супроводжують динамічні позначення: *poco forte*, *non f*, *ten.*, *cresc.*. Фортепіанне супроводження містить позначення: *pf*, *P colla parte*, *f con duolo*, *colla parte*, *f*, *rit.*, *f*, *p*. У обох системах вокальній лінії та фортепіанному супроводженню вказано триголосся (триплет).

Та що з то-г що ви-со-кі? Ніх-то їх не ана-є, ніх-то щиро не заплаче,
 ніх-то не згада-є.

Приклад № 543. «Гомоніла Україна». З поеми «Гайдамаки». т. 34 – 55

poco f *или poco mosso*

на-нам жи-то сі-ють! Ба-га-го Іх, а хто ска-же,

де Гон-ти мо-ги-ла, му-че-ни-ка пра-вед-но-го

f animando

де по-хо-ро-ни-ли? Де За-ліз-няк, ду-ша щи-ра,

p rall. *dim. sosten.*

де од-по-чи-ва-є? Тяж-ко! важ-ко!

Tempo da commincia

cresc. *mp* *cresc.* *f* *dim.*

Го-мо-ні - - ла У-кра-ї - - на, дов - - го го-мо-ні - - ла,

p *cresc.* *f* *dimin.*

дов-го, дов - - го кров сте-па - - ми тек-ла, чер-во-ні - - ла.

pathetico *f* *agitando rubato* *sempre f colla parte*

І день і ніч - гвалт, гар-ма-ти, зем-ля - стог - не, гнеть-ся,

Sostenuto *cresc.* *ff* **Sostenuto** *rit.*

сум - но, страш-но, а зга - да - єш, сер - - це у - сміх-неть - - ся.

Musical score for a vocal and piano piece. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with arpeggiated chords and triplets, and a vocal line with lyrics in Ukrainian. Performance markings include "Moderato devoto", "lunga", "a piena voce", and "espressivo".

The lyrics are:

Мо-лі-тись, бра-ті-я, мо-лі-тись!
 Кру-гом свято-го Чигри-на сто-ро-жа стане з то-го сві-ту, не дасть свя-то-го роз-пи-нать.

mf *sempre cresc.*

А ви У_кра_ї_ну хо_вай_те: не дай_те ма_те_рі, не

sf

дай_те в ру_ках у ка_та про_па_дати.

f

Од Ко_на_ше_вича і до_сі по_жар не гас_не, лю_ди

sf *f* *p poco a poco cresc.*

agitato

мруть, ко_нають в тюр_мах, го_лі, бо_сі... Ді_ти не_хреще_ні рос_

p cantabile mf

- туть, ко_заць_кі ді_ти; а ді_ча_та!.. зем

f p non troppo

_лі козаць_ко_ї кра_са у дя_ха в'я_не, як перш ма_ти, і

не-по-кри-та-я ко-са сти-дом сі-чень-ся; ка-рі

Più mosso energico

о-чі в не-во-лі гас-нуть; роз-ковать ко-зак сестру сво-ю не

Tempo I

хо-че, сам не со-ромиться конать в ярмі у ли-ха...

ff $\frac{12}{8}$

Go - pe, ro - pel

ff *p*

f *maestoso* *cresc.*

Мо - літьсь, діти! Страшний суд ля - хи в У - кра - ї - ну не -

pesante sostenuto pp *f* *cresc.*

- сь - і за - ри - да - ють чор - ні го -

f *rubato, con gran forza*

ff

The musical score consists of six systems of notation, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the instruction *a tempo* and a dynamic marking of *-p*. The second system features a forte dynamic *ff a tempo*. The third system includes the instruction *poco a poco dim.*. The fourth system shows dynamics of *p* and *pp*. The fifth system includes the instruction *mf*. The sixth system includes the Russian lyrics: *Зга. дай. те пра.вед.них геть.*

- ма - ніа: де їх мо - ги - ли? Де ле - жить

оста - нок славно - го Бог - да - на? Де О - стриня - ли - на сто -

- їть хоч би у - бо - га - я мо - ги - ла? Де На - ли - вай - ко - ва?

con rabbia

Не_ ма! Нема! Жи_ во_ го й мерт_ во_ го спа_

- ли_ ли_ Де той Богуи, де та зи_ ма? Ін_ гуа шо_ зи_ му за_ мер_

- за_ е_ Бо_ гуи не вста_ не за_ га_ тить шляхетським трупом. Лях гу_ ля_

Moderato maestoso marziale

- е! Не ма Бог да на чер во нить |

Темпо I

Жов ті Во ди, й Рось зе ле ну. Су му е Корсунь старо.

ден ний: не ма жур бу з ким по ді лить. | Аль та пла че:

a tempo
sollocando

pp

«Тяж_ ко жи_ ти! Я сох_ ну, сох_ ну... Де Тарас? Не_ ма, не чуть... Не

P a tempo

pp

P *lunga sempre f*

в бать_ ка ді_ ти!» Не плач_ те, бра_ ті_ я: за нас і ду_ ші

lunga

lunga *f*

ff *f*

пра_ вед_ них, і си_ ла ар_ хі_ стра_ тн_ га Ми_ ха_ ї_ ла. Не за го_

ff

- ра - ми ка - ри час. Мо - ли - тесь,

ff

p

f

tr

tr p

3

ten.

бра - ти - я, моли - тесь!

colla voce

ff

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

poco dim.

p

pp

smorzando

ppp

tr

tr

tr

tr

Приклад № 545. О. Сластіон. Дума. «Буря на Чорному морі»

Спів

Гей, гей! Ой, у святу-ю не-ді-лень-ку де
бар-дзе ра-но по-ра-нень - ку, ой, да тож то то не си-зи-ї ор ли за-кле-ко-
та - ли, як то бід ні - ї не-воль ни - ки у тяж-кій ту-рець-кій не-во-лі за-пла -
ка-ли,гей! У го ру ру-ки пі-дій - ма - ли, кай-да на-ми за-брыз - ча - ли,
Го-спо-да ми-ло-сер-дно-го про-ха-ли та бла-га-ли,гей! Гей! По-дай, по-
дай нам,Го-спо-ди, з не-ба дрі-бен до - щик, а зни-зу то бу-йний ві-тер,
А чи не вста-ла бнаЧор-но-му мо-рі би-стра-я хви - ля, да чи не по-