

УДК [78.481;78.27]

**УТІЛЕННЯ БАНДУРНОГО КОМПОНЕНТУ В ОБРОБКАХ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ФОРТЕПІАНО М.В. ЛИСЕНКА**

Шевченко Руслана Сергіївна, аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Здійснено аналіз обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М.В. Лисенка. Досліджено фортепіанну фактуру на наявність найбільш типових прийомів та елементів бандурної гри. Розглянуто питання втілення бандурного компонента у фортепіанній партії. Виявлено звуко-темброві знаки бандури і способи перенесення технічних прийомів бандурної гри на фортепіанну фактуру. Визначено способи впровадження бандурного компонента і введено їх класифікацію: іманентний, амбівалентний і синтетичний. Глибоке осмислення фольклору стало творчою лабораторією композитора. В обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка закладені основи інструментального мислення композитора.

Ключові слова: М. В. Лисенко, обробки народних пісень, бандурний компонент, фортепіанна фактура, класифікація, бандурна фактура.

Постановка проблеми. Творча спадщина М. Лисенка, фольклориста та великого прихильника кобзарсько-бандурного мистецтва, завжди викликала значний інтерес у дослідників. Проте, не створивши жодної композиції для бандури, митець активно переосмислив її семантику в інших інструментальних виявах. Композитор відчував силу і характерність звучання народного інструменту та різними способами втілював технічні прийоми бандурної гри у фортепіанній фактурі. Завдяки чому в його творах присутній яскравий елемент національної звукової сфери. Використання характерних рис звучання бандури у музичній тканині авторських творів вирішувалось композитором як нова сонорна барва звукової матерії, тим самим, створюючи акустичний ефект присутності звукообразу бандури у «семантично-знаковій багатомірності творчості М. Лисенка» [5; 13]. В українському музикознавстві питання типологізації чи більш детального розгляду «бандурних знаків» у творчості композитора, а також способів їх активації у фортепіанній фактурі ще не стало об'єктом наукових досліджень і потребує глибшого музикознавчого вивчення.

Останні дослідження та публікації. Всебічному дослідженню творчості М. Лисенка присвячені монографії Л. Архімович та М. Гордійчука [1], Т. Булат та Т. Філенка [3], Л. Корній [6], Я. Якуб'яка [11]. Кожен із дослідників звертає увагу на зацікавлення творчістю українських кобзарів, наукову роботу композитора про кобзарське мистецтво і бандуру-кобзу. Проте, науковці національну своєрідність його творчого письма розглядають переважно крізь призму ладо-інтонаційних, метроритмічних чи формотворчих засад автентики, побіжно згадуючи елементи вживлення імітацій народного інструментарію [6], [11]. Заслуговує окремої уваги й дослідження О. Козаренка [5], у якому аналізуються особливості національного музичного мовного канону у композиторській творчості митця.

Мета статті – виявити характерні «бандурні знаки», розглянувши їх активацію і на цій підставі визначити і класифікувати способи втілення бандурного компонента у фортепіанній фактурі обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Життєвий і творчий шлях М. Лисенка пролягав у спільному культурному просторі величезної імперії. Українські міста «неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу» [10; 9–10]. Творчість українських композиторів, хоча й відображала український колорит, усе ж не виходила за межі цього модусу. Поява творчої постаті М. Лисенка в просторі культури українського міста останньої третини ХІХ ст. призвела до кардинальної зміни осердя життєпростору в аспект «українізації», переважання українських культурних кодів.

На відміну і від своїх попередників, і сучасників, митець не обмежувався романтичним милуванням «славної минувшини» доби козаччини, а трактує будь-який прояв «українського» і в минулому, і в сучасності як один із знаків системи, пов'язаних із кодом «Україна». Серед них – один із найвагоміших у творчості М. Лисенка – «бандура-кобза» (в науковій розвідці композитор ототожнює ці інструменти [9]). За визначенням О. Козаренка «музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту, який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ним у взаємних реляціях» [5; 9]. Саме використання «українських» знаків у композиціях М. Лисенка, що творять власну систему і можуть трактуватися за своїм походженням як «бандурні».

Музична фольклористика стала складовою частиною його творчості. Композитор записав майже 1500 народних пісень та зробив 600 обробок, із них опубліковано 286 пісень для голосу з фортепіано [7], [8]. Вони були видані М. Лисенком (1868–1911 р.), і, як зазначає Л. Корній, «стали своєрідною лабораторією шліфування власного стилю» [6; 289]. Наукове осмислення фольклору та його трансформація стало основою його композиторської практики. У відборі фольклорного матеріалу він використовував широку палітру мелодичних джерел: від глибинної архаїки до сучасної йому музичної творчості міського побуту. «Творчість М. Лисенка в останні десятиліття XIX ст. стала тією 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» [10; 12–13].

Композитор опрацював різні пісенні жанри: похоронні, сімейні, вуличні парубочі пісні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські, плачі про жіночу долю та нещасливе кохання, родинні, жартівливі, танцювальні пісні, національно вагомі для українського народу думи, балади, історичні пісні.

В обробках народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенко зберігає мелодію, текст, куплетну форму пісні у незмінному вигляді. Натомість у партії фортепіано композитор творчо переосмислює ладо-гармонічну природу пісні, впроваджує елементи питомо бандурного виконавства, збагачуючи тим самим фактуру акомпанементу. Т. Булат зазначає, що «М. Лисенко по-новаторськи поставився і до інструментальної партії, сміливо «перевівши» особливості кобзарської гри у фортепіанну фактуру» [2; 146]. Композитор прокладає індивідуальний шлях єднання з фольклорним світом, формуючи на його основі засади свого творчого мислення. І. Дзюба підкреслює, що для М. Лисенка фольклор – це «безмежне поле творчої діяльності, де шукачеві відкривається нові й нові обрії» [3; 8].

У цих народних зразках пропонуємо розрізнати три способи втілення бандурного компоненту: іманентний, амбівалентний та синтетичний.

Бандурна колористика у фортепіанній фактурі виявляється крізь дзвінкий фонізм іманентно бандурної гри способом використання арпеджіато, тремоляndo та інших засобів, що й створюють етнічний колорит. Бандурний компонент означає прийоми, способи гри, технічні, аплікатурні можливості, властиві українському народному інструменту – бандурі. Найбільше *іманентний* спосіб втілення бандурного компоненту помітний в обробках пісень епічного характеру. Проте, властивий він і обробкам пісень танцювального, жартівливого характеру та побутового плану.

Прикладом іманентного способу втілення бандурного компоненту є історична пісня-балада «Дума про Палія і Мазепу». У ній виявляється спорідненість із формотворенням думи, присутні такі складові розділи: інструментальний вступ, після гра і куплети пісні, що сприймаються як уступи в думі, що розмежовуються інструментальними переграми кобзаря. Подвійні п'ятизвучні арпеджовані акорди у поєднанні з ферматами на початку, в середині і наприкінці вступу, неперіодична зміна розмірів 6/4, 4/4, обігрування основного тону дрібними тривалостями апелюють до асоціативного образу кобзаря.

Натомість в іншій пісні на історичні мотиви «Про Калнишевського» у фортепіанній партії М. Лисенко використовує засоби бандурної семантики: «заплачку», як у думі, фермати, інтонації схлипування, мелізматіку, імітацію бандурної перегри, октавні форшлаги, тирати (потрійний форшлаг, який сприймається як несподіваний, блискавичний удар шаблею воїна-козака).

У плачі про гірку жіночу долю «Ой глибокий колодязю, золоті ключі» композитор використовує бандурні компоненти, характерні обробкам пісень епічного плану. В «Думі про Калнишевського», «Про Гонту» тирата асоціюється з образом козака-воїна і підкреслює його звитягу.

В інструментальному вступі пісні «Ой глибокий колодязю, золоті ключі» вона трактується як посилення трагедії нещасливого кохання дівчини і порівнянням її горя з глибиною колодязя.

Подібно як у думах, у драматичній пісні про нерозділене кохання «Тяжко-важко, ой, хто кого любить», підкреслюється змістова кульмінація – використовується ефект акцентуації: висхідний маркований рух октав із ремаркою *conaffetto*, що вказує на запозичення М. Лисенком цього прийому 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 у музичну оболонку» [9; 19]. М. Лисенко втілює в інструментальній партії принципи кобзарської експресивної мелодекламації, коли бандура підсилює акцентування окремих складів із переходом у вищу теситуру. Такі прийоми розцінювалися кобзарями як трагедійна кульмінація твору.

У деяких обробках народних пісень побутового плану в фортепіанних вступках та закінченнях композитор використовує принципи бандурно-кобзарського звуковидобування:

- обігрування головного тону дрібними тривалостями («Ой у полі та у Баришполі», «Ой горе тій чайці», «Чи вплила, чи я вбрела»);
- арпеджовані акорди на стаккато у лівій руці («Ревуть води, шумлять лози»);

- гамоподібний рух із використанням ходу з підвищеного VII ступеня на V ступінь і поверненням у тоніку («Ой глибокий колодязю, золоті ключі»);
- широкі арпеджовані акорди поєднуються з дрібною мелізматикою («Чи ти милий пилом припав»);
- октавні форшлагги («Ой ти багачу», «Ой горе тій чайці»);
- арпеджіато («Ой, і повій, повій, буйний вітре», «Вилітали орли з-за крутої гори», «Вулиця гуде, гей, де козак іде», «Ревуть води, шумлять лози» «Ой у полі та у Баришполі», «Розвивайся ти дубочку»);
- ламане висхідне арпеджіо («Вилітали орли з-за крутої гори»);
- наслідування бандурної перегри («Чи я вплила, чи вбрела», «Та не спав я нічку»);
- п'ятизвучний арпеджований акорд, що охоплює три октави («Ой зійди, зійди ясен місяцю»);
- дублювання інтервалу на октаву («Ой оре Семен, оре», «Тяжко-важко, ой, хто кого любить»).

У пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» М. Лисенко використовує не відповідний до змісту тип фактури. Емоційний стан туги і страждання молодій дівчині-покритки передається наспівною та декламаційною мелодією на контрастному тлі ніжної звукової акварелі. Композитор у фортепіанній партії використовує одну ритмічну формулу, яка імітує легкий рух хвиль. Постійне повторення на слабкій долі такту басу «до» створює «ефект басового відлуння» (*термін наш – Р.Ш.*). Підсилення тривалості звучання басу передає специфіку виконання його на струнно-щипковому інструменті (бандурі). Шестизвучні арпеджовані акорди на три октави у фортепіанному супроводі доповнюють звукообразність, а також є елементом бандурного виконавства.

У ліричних піснях «Ой не світи місяченьку», «Жалі, мої жалі», «Ой у полі, Баришполі», «Чи ти милий пилом припав», «Ой піду ж я лісом-бором», «Не хилися, сосно» та ін. М. Лисенко використовує як виразовий елемент бандурного походження, розкладені акорди для підтримки мелодії у фортепіанному супроводі.

У жартівливій пісні про стосунки тещі з зятем «Щось у лісі зашуміло» фортепіанний вступ за розмірами переважає куплет пісні. Він готує слухача до веселого настрою твору. Тут окреслюється основне інтонаційне зерно пісні. М. Лисенко використовує остинатні формули у партії лівої руки, що мають спільні риси зі способом виконання бандуристами басів. Наслідування бандурного прийому гри з традиціями народного музикування притаманне акомпанементу до танцю. Фортепіанна фактура асоціюється з бандурою як акомпануючим інструментом.

У піснях «Ой я в батька єдинця», «Ой Гандзю милостива» і «Ой ненько, зацвіло серденько» є інструментальні вступ і постлюдія, що розкривають танцювальний характер твору, і в яких фортепіанна партія стає рівнозначною із вокалом. Присутній елемент імпровізаційності, спільний з манерою інструментальних награвань кобзарів. У інструментальних вступі і постлюдіях простежуються бандурні прийоми гри: арпеджіо, висхідні і низхідні гамо подібні пасажі, форшлагги, фермати, синкопи. У фортепіанному супроводі до пісні – акомпануючий тип фактури.

Інструментальний вступ жартівливої пісні «Дощик крапає дрібненько» сприймається як цілісна, завершена п'єса, спосіб викладу якої наближений до побутового музикування. Форшлагги, гамо подібні пасажі, виконані штрихом стаккато імітують краплі дощичку, створюючи веселий настрій. У перших трьох куплетах наявний акомпануючий тип фактури. У четвертому і п'ятому куплетах фактура збагачується за рахунок арпеджованих акордів, гамоподібних пасажів, форшлагів, звукообразних елементів. Це пов'язано зі змістом пісні.

У фортепіанному вступі пісні «Казав мені батько» мелодія викладається у верхньому голосі ланцюжками інтервалів (сексти, квінти, октави, терції) та акордів, що виконуються на стаккато. Цей штрих типовий для гри на бандурі. В акомпанементі до вокальної партії додається танцювальна фактура (бас на долю, а акорд, викладений восьмою тривалістю – у партії правої руки).

У піснях-танцях «Ой ходила дівчина бережком» і «Ой джигуне, джигуне» М. Лисенко використовує різні засоби для підкреслення жартівливого характеру пісень: хвилеподібні пасажі (розкладені акорди), арпеджіато (на стаккато), октавні форшлагги у басі, танцювальні ритмоформули, що асоціюються з грою народних музик.

У похоронній пісні «Ой на горі огонь горить» зміст передається за допомогою ладових особливостей мелодії, характерних для народнопісенної творчості: коливання між підвищеними натуральними четвертим та сьомим ступенями; підвищеним шостим ступенем у мінорі, поєднанням мелізматикою і синкопованих ритмів. Фортепіанна партія майже завжди дублює вокальну. Це приклад суто фортепіанної фактури.

Поряд з *іманентним* способом втілення бандурного компонента у фортепіанній фактурі обробок народних пісень зустрічаються випадки *амбівалентного способу*, що позначає темброво-

фонічну близькість бандури, фортепіано, арфи і спільну фактуру для цих інструментів. Це дає можливість без чіткого розмежування на бандурну чи фортепіанну фактуру зручно виконати твір на цих інструментах (пісні «Ой з-за гори та із-за кручі», «Ой по горах сніги біліють», «Да туман яром», «Ой чумаче, чумаче», «Іде чумак у дорогу», «Ой зав'яла червона калина», «Ой під горою деркач дере», «Сокіл з орлом купається», «Йшли корови із діброви» та ін.);

У пісні «Ой у полі билиночка коливається» використана прихована поліфонія інструментального типу. Це також приклад амбівалентного способу втілення бандурного компоненту. Цей супровід зможе виконувати бандура, фортепіано.

Серед фортепіанних партій обробок народних пісень, написаних М. Лисенком, чітко вимальовуються вкраплення синтезуючої фактури. *Синтетичний* спосіб («зрощення фактур») означає органічне поєднання складових бандурного компоненту (бандурна перегра, розкладені акорди, тирати, обігравання основного тону дрібними тривалостями, «кобзарська заплачка», ведення мелодії у супроводі паралельними секстам з акомпануючим басом) з особливостями фортепіанного викладу.

Чумацька пісня «Ой летів пугач» та балада «Ой горе тій чайці» є прикладами зазначеного способу. У цих творах ведення мелодії у фортепіанному супроводі викладається паралельними терціями, секстами або октавами з акомпануючим басом, характерним для бандурної фактури. В обробках присутнє так зване «синтез-зрощення» фактур. В інструментальному вступі пісні «Ой летів пугач» композитор використовує хорову фактуру з контрастно-підголосковою поліфонією. Елементи хорової фактури проникають у фортепіанний супровід співу. В останніх п'яти тактах твору виникає «синтез-зрощення» бандурної та фортепіанної фактур.

У вступі балади «Ой горе тій чайці» поєднується («зрощується») у фортепіанній партії правої руки яскраво-виражена бандурна фактура: обігравання головного тону дрібними тривалостями, подвійний форшлаг, фермата, а у партії лівої руки – суто фортепіанна фактура. У ліричній пісні «Розвивайся ти, дубочку» у фортепіанному супроводі теж спостерігаємо «синтез-зрощення» двох фактур. Перші два такти, третя, четверта і п'ята долі третього такту і цілий четвертий такт – це суто бандурна фактура; а перші дві долі третього такту – це фортепіанна фактура. У невеликій постлюдії також є бандурна фактура. Поєднання і черговість цих фактур і є «зрощенням».

Принцип «зрощення» композитор використовує й у драматичній сирітській пісні баладного типу «Ой оре Семен, оре». Цей приклад цікавий тим, що тут поєднуються три типи фактур: бандурна, фортепіанна та органна. Але вони «зрощуються» почергово: в четвертому такті поєднання бандурної та органної фактур, у п'ятому такті – суто фортепіанна фактура. В сьомому, восьмому та дев'ятому тактах в акомпанементі розкладені акорди, характерні для бандурної фактури, а у десятому такті – «зрощення» фортепіанної та бандурної фактур.

Висновки. Отже, досліджуючи фортепіанну фактуру обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано, виявляємо найбільш типові прийоми бандурної гри та три способи втілення бандурного компоненту: іманентний, амбівалентний та синтетичний.

Таким чином, обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано стали експериментальною площиною творчості композитора у втіленні бандурного компоненту. У них скристалізувалися та виокремилися у своєрідну систему типи бандурних знаків та способи їх втілення у фортепіанній фактурі. Імплантація бандурних виконавських прийомів стала основою самобутнього національного романтичного стилю М. Лисенка. В обробках народних пісень для голосу з фортепіано проявляється специфічне інструментальне мислення композитора, продиктоване і способами народного музикування, що набагато випереджує свій час, передрікаючи один із провідних напрямів світової музики ХХ ст. – нового фольклоризму, найяскравішим представником якого вважається Б. Барток.

Список використаної літератури

1. *Архімович Л. М.* Лисенко: життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – Київ : Муз. Україна, 1992. – 256 с.
2. *Булат Т.* Український романс / Т. Булат. – Київ : Наук. думка, 1979. – 320 с.
3. *Булат Т.* Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття / Т. Булат, Т. Філенко. – Нью-Йорк – США : Укр. Вільна Акад. наук ; Київ : Наук. думка, 1990. – 408 с.
4. *Дзюба І.* Місце Миколи Лисенка в українській культурі / І. Дзюба // Укр. музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 32. – С. 5–15.
5. *Козаренко О.* Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. Козаренко. – Київ, 2001. – 23 с.
6. *Корній Л.* Історія української музики ХІХ ст. : підручник / Л. Корній. – Київ – Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – Ч. 3. – 378 с.

7. *Лисенко М.* Українські народні пісні для голосу з фортепіано : збір. тв. у 20 т. Т. 17 / М. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1954. – 167 с.
8. *Лисенко М.* Українські народні пісні для голосу з фортепіано : збір. тв. у 20 т. Т. 18 / М. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1954. – 230 с.
9. *Лисенко М.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. Лисенко. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 95 с.
10. *Ржевська М. Ю.* Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво». / М. Ю. Ржевська. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2006. – 46 с.
11. *Якуб'як Я.* Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Я. Якуб'як / Львів : ДВЦНТШ, 2003. – 264 с.

References

1. *Arkhemovich L.* Lysenko: Life and Work / L. Arkhemovich, M. Gordiychuk. – Kyiv : Mus. Ukraine, 1992. – 256 s.
2. *Bulat T.* Ukrainian Romance / T. Bulat. – Kyiv : Nauk. dumka, 1979. – 320 s.
3. *Bulat T.* Mir Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine from the XIX th and early XX th centuries / T. Bulat, T. Filenko. – New York : Ukrainian Free Academy of Sciences of the USA ; Kyiv : Scientific Opinion, 1990. – 408 s.
4. *Dzyuba I.* Place of Mykola Lysenko in Ukrainian culture / I. Dziuba // Ukrainian musicology. – Kyiv, 2003. – Vol. 32. – S. 5–15.
5. *Kozarenko O.* Ukrainian National Music Language: genesis and contemporary development : avtoref. dys. ... d-ra of art studies : 17.00.03 – «Musical art». – Kyiv, 2001. – 23 s.
6. *Korniy L.* History of Ukrainian music. Part three XIX century : textbook / L. Korniy. – Kyiv – New-York : Publish. House «M. P Kots», 2001. – Ch. 3. – 378 s.
7. *Lysenko M.* Ukrainian folk songs for voice with piano : collection of works in twenty vol. Vol. 17 / M. Lysenko. – Kyiv : Art, 1954. – 167 s.
8. *Lysenko M.* Ukrainian folk songs for voice with piano : collection of works in twenty vol. Vol. 18 / M. Lysenko. – Kyiv : Art, 1954. – 230 s.
9. *Lysenko M.* Characteristics of the musical features of the Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Veresay / M. Lysenko. – Kyiv : Musical Ukraine, 1978. – 95 s.
10. *Rzhevskaya M. Yu.* The music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses : avtoref. dis. ... d-ra of art criticism : 17.00.03 – «Musical art». – Kyiv : National Music Acad. of Ukraine. P. I. Tchaikovsky, 2006. – 46 s.
11. *Yakubiyak Y.* Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevich : monograph / Y. Yakubiak. – Lviv : VVTSNTSh, 2003. – 264 s.

THE IMPLICATION OF THE BANDURA COMPONENT IN THE M.V. LYSENKO'S PROCESSING OF THE UKRAINIAN FOLK SONGS FOR THE VOICE WITH THE PIANO

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

The article deals with the analysis of the M.V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano. The piano texture is investigated for the presence of the most typical techniques and elements of the bandura game. The questions of the embodiment of the bandura component in the piano part are considered. The sound-tone characters of the bandura and methods of transferring the techniques of bandura play to the piano texture are identified. The methods of the bandura component introduction are determined and their classification is introduced: immanent, ambivalent and synthetic. The deep understanding of folklore has become a kind of creative laboratory of the composer. In the processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano by M.Lysenko the foundations of instrumental thinking of the composer were laid.

Key words: M.V. Lysenko, folk songs processing, bandura component, piano texture, bandura texture, classification.

UDC.78.481;78.27

THE IMPLICATION OF THE BANDURA COMPONENT IN THE M.V. LYSENKO'S PROCESSING OF THE UKRAINIAN FOLK SONGS FOR THE VOICE WITH THE PIANO

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

The aim of the article is to find «bandura signs», describe the ways of their activation in the piano texture of the M. V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano.

Research methodology. The article analyzes the published M. V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano. The bandura component in the piano party is discovered.

Results. The author has identified three ways of embodying the bandura component in the piano texture of folk songs processing: has reproduced techniques, ways of playing, technical, and bandura accessory possibilities. Ambivalent means the timbre of proximity bandura, piano, harp and has a common texture for these instruments. This makes it possible, without a clear delineation on the bandura or piano texture, to comfortably perform the work on these instruments; synthetic («blending of textures») means an organic combination of the components of the bandura component with the peculiarities of the piano presentation.

Novelty. The sound-tone bandura characters and the methods of transferring the technical techniques of bandura play to the piano texture are detected. In the article, the author has identified the classification of the ways to embody the bandura component.

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

Key words: M. V. Lysenko, folk songs processing, bandura component, piano texture, bandura texture, classification.

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 7.072.2(477.54)«1920-1930»

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ 1920-1930-х рр.: К.Я. СЛІПКО-МОСКАЛЬЦІВ

Іваненко Світлана Олександрівна, пошукувач,

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

Мархайчук Наталія Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент,

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

nataalkakharkiv@gmail.com

Висвітлено життєвий та творчий шлях розстріляного за «контрреволюційну» діяльність представника мистецтвознавчої школи Харкова 1920–1930-х рр. К. Сліпка-Москальціва (1901–1938 рр.). Основні наукові праці цього дослідника розглянуто у річизі культурного життя Харкова столичного періоду. Проаналізовано дослідницьку тематику збереженої спадщини мистецтвознавця; відзначено пріоритетність проблем українського мистецтва XIX – поч. XX ст. Виявлено значення доробку К. Сліпка-Москальціва та його роль у розвитку харківської мистецтвознавчої школи. Згадані загальні тенденції розвитку школи у 1930-х рр.

Ключові слова: харківська мистецтвознавча школа, історія українського мистецтва, бойчукізм, мистецтвознавство, українознавство, репресії.

Постановка проблеми. Упродовж історії свого розвитку харківська мистецтвознавча школа мала як періоди злетів, так і моменти занепаду. Загальновідомо, що однією з найвищих точок розвитку мистецтвознавчої думки Харкова стала перша третина XX ст., коли у місті сформувалася регіональна мистецтвознавча школа. Але після сумнозвісної справи «Жупани» мистецтвознавча наука в Харкові майже пів століття знаходилась в стані стагнації, оскільки рішенням судових «трійок» практично усі провідні науковці Харкова були заслані у табори із забороною повертатися до міста, а П. Фомін та К. Сліпка-Москальців отримали вищу міру покарання – розстріл. Зрозуміло, що після цього на десятиріччя їхня спадщина була піддана ідеологічній критиці та, відповідно, вилучена з наукового обігу. Повернення до спадку харківської мистецтвознавчої школи імен та наукового здобутку страчених дослідників є одним із першорядних завдань сучасних істориків мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій дозволяє стверджувати, що дослідженню історії розвитку харківської школи мистецтвознавства присвячено низку ґрунтовних наукових праць, серед яких на особливу увагу заслуговує доробок С. Білоконя [2] та С. Побожія. Не меншої значущості набувають матеріали Л. Соколюк [23], Л. Мельничук, С. Іваненко і Н. Мархайчук [4, 5, 7] та ін., в яких висвітлюються різні аспекти діяльності мистецтвознавців Харкова. Втім, спадщина репресованого харківського критика і мистецтвознавця К. Сліпка-Москальціва (1901–1938 рр.) залишалася майже не відомою практично до сьогодення. Однією з перших спроб повернення із забуття його імені здійснила Л. Соколюк, яка звернула увагу на праці «забутого» мистецтвознавця [23]. Високо оцінив наукові праці К. Сліпка-Москальціва і М. Криволапов, називаючи його «справжнім фахівцем» серед значної кількості сучасних йому критиків [6]. Практичним «поверненням із забуття» імені цього науковця стали побудовані на архівних матеріалах розвідки А. Сидоренко [10; 11], в яких здійснено спробу реконструкції життєвого шляху вченого. Однак,