Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«Вплив українського кобзарського мистецтва на вокальну творчість Миколи Лисенка»

Виконав: Лазуркевич Богдан Тарасович
студент 2 курсу ступеня «Магістр» денної форми навчання
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
профілізації «Академічний спів»

Наукова керівниця: кандидатка мистецтвознавства,
професорка Ластовецька Зоряна Миколаївна

Рецензентка: кандидат мистецтвознавства,
професорка Жишкович Мирослава Андріївна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ І. КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ……7

1.1. Культурно-історичне підґрунтя……7

1.2. Кобзарське мистецтво у фокусі музикознавчих досліджень……10

РОЗДІЛ ІІ. КОБЗАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ВОКАЛЬНОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА……16

2.1. Оперна спадщина……16

2.2. Камерно-вокальна творчість……...28

ВИСНОВКИ……38

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……43

ДОДАТКИ……46

Додаток А……46

Додаток Б……71

ВСТУП

Актуальність роботи. Кобзарське мистецтво, як один із носіїв духовного потенціалу та ментального коду нації, посідало значну роль у культурно-мистецькому та суспільно-політичному житті нашого народу. Воно значною мірою сприяло формуванню його національної самосвідомості. Кобзарсько-лірницька традиція і колоритний самобутній епос кобзарів стали потужним джерелом інспірації для української аматорської музики та професійної творчості.

Музично-пісенні традиції кобзарів і лірників позначились на творчому доробку багатьох українських композиторів минулого та сучасності. Зокрема, їхній вплив можна простежити у творчій спадщині Семена Гулака-Артемовського (1813 – 1873), Миколи Лисенка (1842 – 1912), Миколи Леонтовича (1877 – 1921), Кирила Стеценка (1882 – 1922), Дениса Січинського (1865 – 1909), Остапа Нижанківського (1863 – 1919), Левка Ревуцького (1889 – 1977), Станіслава Людкевича (1879 – 1979), Костянтина Данькевича (1905 – 1984), Анатолія Кос-Анатольського (1909 – 1983) та багатьох інших мистців.

Вокальна творчість видатного українського композитора, піаніста, диригента, фольклориста, педагога, музично-громадського діяча, організатора хорового та театрального руху, основоположника національної композиторської школи Миколи Віталійовича Лисенка, викликає підвищений інтерес у багатьох виконавців, з огляду на її непроминущу художню вартість та мистецько-естетичну цінність. У контексті дослідження слід підкреслити, що на оперний та камерно-вокальний доробок мистця безпосередній вплив мала фольклористична діяльність композитора та його спілкування з носіями кобзарської традиції.

Феномен українського кобзарства, як вагомого національно-культурного артефакту, у різних проєкціях був предметом дослідження багатьох вітчизняних дослідників – науковців та практиків. Однак, у аспекті

вивчення його ролі на формування та розвиток оригінального академічного вокального репертуару та впливу на вокальну творчість М.В. Лисенка, зокрема, ця тема ще не отримала спеціального наукового висвітлення. Перелічені вище актуальні аспекти стали визначальними при виборі теми означеного магістерського дослідження.

Мета роботи – дослідити роль кобзарського мистецтва на камерно-вокальну та оперну творчість М.В. Лисенка.

Завдання роботи :

– охарактеризувати кобзарське мистецтво, як феномен української музичної культури;

– простежити культурно-історичне підґрунтя його появи та розвитку;

– розглянути кобзарське мистецтво у фокусі вітчизняних музикознавчих досліджень;

– проаналізувати вплив кобзарських традицій на вокальну творчість М.В. Лисенка;

– увиразнити роль кобзарства у оперній спадщині композитора;

– дослідити музично-пісенні традиції кобзарів у камерно-вокальній творчості мистця.

Об’єкт дослідження – вокальний доробок М.В. Лисенка.

Предмет дослідження – кобзарські традиції у оперній та камерно-вокальній творчості композитора.

Матеріал дослідження – солоспіви та опери «Батька української музики», в яких спостерігається прямий чи опосередкований вплив мистецтва кобзарів.

Для розв’язання визначених наукових завдань, виникла необхідність застосування комплексного підходу, що реалізується у поєднанні наступних **методів дослідження**:

– *музикознавчого* – для аналізу окремих оперних та вокальних творів М.В. Лисенка та визначення особливостей впливу на них кобзарського мистецтва;

– *джерелознавчого* – для залучення матеріалів про українське кобзарське мистецтво в контексті дослідницького процесу;

– *аналітичного* – для дослідження ролі кобзарства в історико-культурному контексті України;

– *структурного*, який дозволив розглянути вокальну творчість композитора за спільними ознаками;

– *методу теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретична база дослідження ґрунтується на розвідках, присвячених:

– ґенезі та специфіці розвитку українського кобзарського мистецтва (М. Лисенко, Г. Хоткевич, Г. Нудьга, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Людкевич, В. Мішалов, С. Грица, А. Омельченко, В. Дутчак, Б. Кирдан, Т. Лазуркевич, В. Чабаненко, А. Іваницький, В. Біліченко, К. Черемський, В. Дубровін, Ф. Лавров, І. Зіньків та ін.),

– осмисленню ролі творчої постаті М.В. Лисенка для розвитку українського музичного мистецтва (Я. Якубяк, О. Сластіон, Р. Скорульська, В. Дяченко, З. Василенко та ін.),

– аналізу його вокальної спадщини (С. Людкевич, Б. Фільц, Б. Гнидь, Ю. Мережко та ін.).

Наукова новизна пропонованої магістерської роботи полягає в тому, що в ній *вперше* вокальна творчість М.В. Лисенка досліджується крізь призму перевтілення у ній традицій кобзарського мистецтва, як унікального явища національної музичної культури.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, список використаних джерел і додатків.

Основна частина вміщує два розділи: у першому з них кобзарське мистецтво, як феномен української музичної культури, розглядається в контексті культурно-історичного підґрунтя його формування (підрозділ 1.1.) та у фокусі вітчизняних музикознавчих досліджень (підрозділ 1.2.).

Другий розділ є аналітичною частиною роботи, він присвячений розгляду впливу кобзарських традицій на оперну (підрозділ 2.1.). та камерно-вокальну (підрозділ 2.2.) творчість М.В. Лисенка.

Список використаних джерел містить 37 позицій. У додатку А поданий нотний матеріал (солоспіви з циклу «Музика до Кобзаря», дума «У неділю вранці-рано», початок першої дії опери «Тарас Бульба»), у додатку Б – світлини (скульптури М.В. Лисенка і О. Вересая).

Загальний обсяг роботи – 72 сторінки, з них основного тексту – 42 сторінки.

РОЗДІЛ І

КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Культурно-історичне підґрунтя

Кобзарство, як унікальне національно-культурне явище, зародилось за часів княжої доби. Прототипами кобзарів дослідники вважають народних співців-гудців Київської Русі – Бояна, Митусу, Мануйла, які згадуються в літописах XI – XII стт., вказуючи на тісний зв'язок кобзарського мистецтва з давньоруською гусельно-билинною традицією: «Генеалогічне дерево наших українських бандуристів дуже високе. Прямий їх попередник – се віщий Боян, «соловій старого времені» [34, с. 112].

Видатний етнограф, фольклорист, композитор і музикознавець Філарет Колесса (1871 – 1947) зазначив: «Антонович, Драгоманов, Житецький, Тиховський, Ягіч та інші вчені вказали на близький зв'язок, який знаходять між думами та героїчним епосом із дотатарської доби української літератури; і дійсно, лише через аналогію із думами можна пояснити форму «Слова о полку Ігоревім». Ця пам'ятка має значення історичного документа, який засвідчує, що вже в XI – XII стт. серед лицарських дружин і на княжих дворах процвітала на Україні героїчна поезія і те, що її представники, професійні співаки, рецитували епічні пісні, виконували імпровізації в супроводі багатострунного інструменту» [32, с. 17]. Так, на фресках Софії Київської зображений великий ансамбль музикантів, серед яких двоє грають на струнних лютнеподібних щипкових інструментах.

Кобзарство, як суспільна категорія, видозмінювалось відповідно до змін соціально-економічного та суспільно-політичного устрою. Кобзарі стали професійними народними співцями, виконавцями та хранителями героїчного

епосу, духовних піснеспівів, які супроводжували грою на кобзі або бандурі. Вони утворювали братства або гурти, на зразок ремісничих цехів. До братств входили майстри та учні, які впродовж кількох років опановували не лише кобзарську майстерність, а й таємну, так звану «лебійську» мову і дотримувалися встановлених корпоративних правил, порушення яких каралося. Незрячі кобзарі не були жебраками, а професійними музикантами, які співом та грою на бандурі заробляли на життя.

Ф. Колесса у книзі «Українські народні думи», виданій у Львові у 1920 р., зазначив: «Ніяким способом не можна сих співців народних перемішувати зі звичайними дідами-жебраками. Кобзарі мають високе розуміння про своє співацьке покликання як носії великих ідей, що відривають людей від життєвої суєти та підносять до Бога, вказують на правду й неправду в людських відносинах, нагадують про смерть і суд, і вічність, і з другого боку утверджують пам’ять про історичну минувшину народу, про його страждання і героїчні подвиги. Поетичним словом і грою уміють витискати чисті сльози благородного зворушення, що підносить людину» [17, с. 4]. Відомо, що з початку XV ст. деякі кобзарі жили при дворах вельмож і навіть у королівських палацах, вони «звеселяли» грою польських королів, феодалів і литовських князів.

Найбільш важливим періодом для становлення і розвитку кобзарського мистецтва стала епоха Запорізького козацтва. У XVI ст. з утворенням Запорозької Січі та наступним перетворенням її у військово-політичний центр кобзарство стало органічною і невід’ємною частиною життя та побуту козаків. У козацьку добу кобзарі та бандуристи закликали народ до захисту Батьківщини. В українському фольклорі зберігся образ козака Мамая – умілого воїна, бандуриста, як утілення незламного національного духу. У цей період вершин мистецького розвитку досягли думи, як найбільш показовий жанр кобзарської епіки, завдяки яким можна дізнатися про тогочасні історичні події. Кобзарство стало самобутнім явищем й зарубіжної музичної культури: у Західній Європі були відомими імена українських кобзарів, лірників та

бандуристів (Веселовського, Войташека, Білоградського та ін.).

Занепад кобзарської діяльності почався від знищення російським царатом низового козацтва: кобзарів і лірників переслідували, нищили їхні бандури та кобзи. Попри те, в таких несприятливих обставинах кобзарське мистецтво проіснувало ще доволі тривалий період. Кобзарські братства майже припинили свою діяльність у другій половині XIX ст., коли змінився і спосіб життя кобзарів.

Основоположником українського професійного бандурного мистецтва вважається Гнат Хоткевич (1877 – 1938) – композитор, письменник, драматург, етнограф та бандурист, який зазначив: «Я дав цілу нову галузь мистецтва – це кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент, і від сліпецького примітиву довів до границь справжнього мистецтва» [35, с. 7].

На початку XX ст. в Україні побутувало кілька різновидів кобзарського музикування, які вирізнялися характерними особливостями регіональних виконавських шкіл. Станіслав Людкевич у статті «Відродження бандури» (1906) зауважив: «Спосіб орудування інструментом є в різних губерніях України різний. Найпримітивніший спосіб гри мають кобзарі з Чернігівщини, які ставлять бандуру до себе кантом резонатора та, держачи одною рукою ручку, грають двома пальцями другої руки. Найлучше розвинули спосіб гри на бандурі кобзарі з Харківщини, які ставлять бандуру на колінах рівнобіжно спідняком до себе, ручкою догори та грають обома руками з двох противних боків інструмента. Посереднє місце займають кобзарі полтавські, що ставлять бандуру боком, причім ліва рука лиш від часу до часу виручає другу» [21, с. 183]. Заслуга Г. Хоткевича полягала в тому, що він вдосконалив цей «найлучший» (за визначенням С. Людкевича) зіньківський спосіб гри на бандурі, який використовували слобожанські кобзарі, й дав поштовх для професійного розвитку бандури та бандурного мистецтва у цілому.

Школа Г. Хоткевича, яка отримала назву «харківської», під час тоталітарного режиму в УРСР була заборонена, її репрезентанти або емігрували, або були репресованими. В той же час, «чернігівська» (або за іншою класифікацією «київська») школа розвивалася й отримала значне поширення [16, с. 104]. В 1990-х роках розпочався процес відродження харківської бандури та репертуару для інструменту цього типу, зокрема автентичних кобзарських дум.

1.2. Кобзарське мистецтво у фокусі музикознавчих досліджень

Починаючи з XVI ст., традиційне кобзарське мистецтво та його носії викликали перманентний інтерес зі сторони європейських дослідників, істориків, фольклористів, письменників та ін. Позаяк основу репертуару кобзарів-бандуристів складали думи, як найвидатніший різновид української епіки, дослідницький інтерес проявлявся, в першу чергу, до цього оригінального жанру народно-поетичної творчості.

Перші згадки про думи містяться у польських пам’ятках літератури XVI ст., в яких йдеться про речитативний український поетичний епос, який користувався тоді в Польщі великою пошаною. Подекуди термін «дума» вживали для окреслення елегійно-сумних чи героїчних пісень історичної тематики, які характеризувались чіткою строфічною будовою та наближались до дум лише за змістом. Найдавніше вживання слова «дума» в значенні «пісня» можна зустріти в XV ст. у перекладі Біблії з латинської на польську мову (Краків, 1561), в якому латинське слово «carmen» (пісня) було перекладено, як «дума» («....а над тобою думу будуть співати....») [6, с. 7].

Першу згадку про думи, як жанр народно-пісенної творчості, пов’язують з «Анналами» («*Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et*

Lithuanorum») (1587) польського історика XVI ст. Станіслава Сарніцького, який народився у с. Липському на Холмщині. Він хронологічно уклав літописні записки для короля Стефана Баторія про історію польської держави до 1586 р. При описі 1506 року він зазначив: «....два брати Струси, войовничі і відважні юнаки, загинули, оточені і стиснуті волохами. Про них ще й тепер співають елегії, які українці називають думами, тужливим голосом, відтворюючи рухами співаючих, які рухаються то в один, то в другий бік, те про що співається, і навіть селянська юрба, час від часу граючи на дудках жалібні мелодії, наслідує те ж саме»[1].

Відомий польський музикознавець Адольф Хибінський (1880 – 1952), який в архіві знайшов в одному рукописі від 1589 року анонімний музично-інструментальний твір під назвою «Завершальна дума», зауважив, що за стилістичними особливостями, епічним складом і речитативним наспівом він дуже близький до українських історичних дум XVI – XVII стт.

Українськими кобзарськими думами захоплювалися й німецькі дослідники, зокрема, Ф.-В. Беркгольц, який у 1721 – 1727 рр. перебував у Російській імперії й зазначив у щоденнику, що протягом 1721–1723 рр. слухав козаків-кобзарів у палацах кількох князів і навіть у імператриці Катерини I, мистецтво яких справило на нього яскраве художнє враження [36, с. 2].

Німецький музикознавець XVIII ст. Якоб Штелін (1709 – 1785) у праці «Відомості про музику на Русі» описував українських кобзарів, як носіїв високої музичної культури [36, с. 2]. У розвідці «Про народні пісні запорозьких козаків» (1840) інший німецький дослідник Г. Трітен зазначив: «В Україні від села до села і від хати до хати ходять похилі віком дідусі-кобзарі і співають пісні про минулу славу, про зруйновану могутність хоробрих козаків, пісні, в яких правдиво... змальована історія, звичаї цього народу, пісні великої історичної вартості... У жодного слов'янського народу національний історичний епос так своєрідно не розвинувся, як в українців... Навіть те, про що історія,

[1] Дума. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D0%BC%D0%B0 (дата звернення 07.05.2025).

літописи, які зберігаються в монастирях, не дають жодної довідки, – збереглося в народних піснях неспотвореним і правдивим» [36, с. 2].

Французькі хроністи та мандрівники Гійом Левассер де Боплан (1600 – 1685) і П'єр Шевальє слухали кобзарські думи ще в середині XVII ст. в Запорожжі. Велике зацікавлення українськими думами у Франції почалося після публікації в паризькому часописі «Британський огляд» у 1845 р. статті «Козацькі пісні України», підписаної криптонімом «І.Д.». Автор публікації подав переклади й ґрунтовну характеристику фольклорних творів «Ой на нашій славній Україні», «Брати Азовські» та «Смерть Свірговського» й зазначив, що їх виконують кобзарі – «українські барди, менестрелі, або, радше, рапсоди» [36, с. 3].

Особливий інтерес козацьким епосом спостерігався у французького Міністра освіти, професора паризького університету Сорбонни Альфреда Рамбо (1842 – 1905), який у 1874 р. в Києві був учасником третього Археологічного з'їзду, на якому слухав виступ славетного кобзаря Остапа Вересая (1803 – 1890). Після повернення до Франції, А. Рамбо написав статтю «Український епос» і рецензії на фольклорні збірки Володимира Антоновича (1834 – 1908), Івана Рудченка (1845 – 1905) та Михайла Драгоманова (1841 – 1895). Він навів детальний опис кобзи і описав принципи гри на ній, згадав про кобзарів («рапсодів степу»), а Остапа Вересая назвав «Гомером в українському селянському костюмі». Крім того, дослідник подав зміст дум «Плач невольників», «Про Марусю Богуславку», «Про смерть бандуриста», «Про Федора Безрідного», «Про Ганжу Андибера», «Про Олексія Поповича», «Про Самійла Кішку», «Про битву під Корсунем» та ін. [36, с. 3].

В Україні перший запис думи («Проводи козака») з'явився у збірнику Миколи Маркевича «Южно-руські пісні з голосами» (Київ, 1857). Водночас, не збереглась інформація про виконавця цієї думи та рік її запису [24, с. 51]. Крім того, у 1872 р. в збірнику Олександра Рубця «216 украинских народных напевов» було вміщено невеликий фрагмент думи «Вдова і три сини», також з відсутніми даними про її виконавця та рік запису [24, с. 52]. У цьому контексті

варто зауважити, що до поширення фонографів, як записуючих пристроїв, творча інтелігенція, яка намагалась фіксувати мелодії думового епосу безпосередньо від кобзарів, стикалась з певними труднощами, оскільки складну ритмомелодику дум і мелізматичний бандурний супровід було складно перекласти на європейське нотне письмо. Крім того, епічні рецитації у видозмінених діатонічних ладах повторювалися співцями козацькому думовому епосі доволі імпровізаційно та варіантно [15, с. 92]. Увагу на ці моменти звертав кобзар, вчений та художник-графік Опанас Георгійович Сластьон (1845 – 1905). Олександр Рубець (1837 – 1913), професор Петербурзької консерваторії і шанувальник української народно-поетичної творчості, у 1876 р. також мав намір зробити від нього запис, але облишив цю ідею. О.Сластьон згадував: «Сеансів три було того записування, але, мабуть, нічого не вийшло, бо сердився він на мене дуже, лаявся, тупотів ногами і трохи не бив. Усе вимагав повторення музичних фраз, а їх дати не можна так, як у пісні, де все раз і назавжди стоїть на своєму місці» [30, с. 271].

Запис думи на ноти від О.Сластьона був зроблений у 1903 р. у Миргороді, коли до нього завітали М.В. Лисенко та Євген Чикаленко – редактор української газети «Рада». О.Сластьон писав: «Я співав думу, а Микола Віталійович записував її на ноти... Він часто нервувався, все слухав свій камертон і записував, часто перевіряючи себе. Нервувався і запевняв іноді, що теоретично так бути не може, а я йому все одно: «Ні, се іменно так». Працювали ми цілий день дуже напружено, вечір посвятили відпочинкові та тихим розмовам. На другий день ми знов засіли з самого ранку і працювали до вечора. Микола Віталійович таки скінчив свої записи. Мені дуже хотілось, щоб вони таки побачили світ...» [30, с. 272]. Коли О. Сластьон довідався про можливість записувати музику на фонографічні воскові валики, то він перший в Україні оволодів цією технікою.

У 1874 р. в Києві у «Записках Південно-Західного відділу Російського географічного товариства» було опубліковано важливу наукову працю М.В. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і

пісень у виконанні кобзаря Вересая», до якої ввійшли дві думи («Про удову і трьох синів» та «Дума про Хведора Безродного»), які стали першими повноцінними записами мелодій кобзарських дум. Крім того, ця наукова праця, перевидана в 1978 р. у м. Києві, вважається першою серед такого типу досліджень [18, с. 3]. У 1888 р. у додатку до журналу «Киевская старина» за липень місяць М.В. Лисенко помістив нотний запис думи «Про Хмельницького і Барабаша», зроблений від кобзаря з Чернігівщини Павла Братиці [12, с. 31].

Велике науково-теоретичне значення має праця «Мелодії українських народних дум» академіка Філарета Колесси (1871 – 1947), в якій, окрім опублікування мелодій, вперше було детально проаналізовано композиційну модель і музичну форму дум, їхню інтонаційно-ладову і ритмічну структуру та епічний стиль виконання. Означена праця є результатом музично-етнографічної експедиції Ф. Колесси, яку він здійснив влітку 1908 р. на Полтавщині за ініціативою Лесі Українки (1871 – 1913) та Клемента Квітки (1880 – 1953). Розшифровки фонографічних записів дум Ф. Колессі надіслали О. Сластьон та Леся Українка. Всі фонозаписи Ф. Колесса занотував та опублікував у Львові в 1910 і 1913 рр. у двох серіях-томах: перша з них включала записи семи дум і двадцяти фрагментів їхніх варіантів, записаних від семи різних співців, а в другій серії було вміщено записи трьох і двадцять чотири фрагменти їхніх варіантів, записаних від восьми виконавців [15, с. 94].

На основі їх дослідження, Ф. Колесса визначив ряд особливостей, якими музика думових рецитацій відрізняється від музики простих пісень. Праця «Мелодії українських народних дум» стала винятковим явищем у сфері записів та досліджень кобзарських дум, хрестоматійною основою для дослідників думового епосу, після неї майже всі наступні публікації відносились до рецитацій вже раніше опублікованих їхніх варіантів [15, с. 95].

Кобзарське мистецтво, як феномен української музичної культури, зберігає важливе історичне, наукове та культурно-мистецьке значення. У праці «Професіональні народні співці й музиканти на Україні : програма для досліду

їх діяльності й пробуту» Климент Квітка зазначає: «цей вид народної творчості становить явище в найвищій мірі оригінальне і має велике значення для студіювання історії музичних стилів» [10, с. 13].

Кобзарське мистецтво стало предметом вивчення багатьох дослідників, у переліку яких – Климент Квітка, Микола Лисенко, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Федір Лавров, Софія Грица, Григорій Нудьга, Кость Черемський, Ірина Зіньків та інші.

РОЗДІЛ ІІ

КОБЗАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ВОКАЛЬНОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

2.1. Оперна спадщина

Микола Віталійович Лисенко з раннього дитинства мав змогу часто слухати на майдані біля церкви мандрівних кобзарів Кременчуцького повіту Полтавської губернії. Канти, псалми та історичні пісні у їхньому виконанні справляли на сина дворянина і полковника, нащадка давнього козацького роду неабияке враження.

Коли хлопцеві минуло 13 років, його віддали до Харківської гімназії, паралельно він продовжує приватно займатися грою на фортепіано.

Слобожанські кобзарі та лірники, представники найпотужнішої гілки «старцівських» цехів, гостро бентежили творчу уяву майбутнього композитора, а їхній репертуар допомагав формувати особистісні переконання.

У 1859 році, після закінчення гімназії, Лисенко вступив на природничий факультет Харківського університету. Коли ж його сім'я у 1860 році через матеріальні труднощі переїхала до Києва, Микола перевівся до Київського університету на фізико-математичний факультет.

Саме тут, у Києві, Лисенко зміцнює свій патріотичний національний світогляд. Коли в травні 1861 року відбулося перепоховання Тараса Шевченка, він разом з іншими київськими студентами, серед яких були Михайло Драгоманов, Петро Косач, Тадей Рильський та Михайло Старицький ніс труну поета Ланцюговим мостом, а потім Дніпровською набережною аж до церкви Різдва на Подолі.

Ще будучи студентом, Микола Лисенко стає активним членом «Київської Громади», викладає у недільних школах, засновує і керує студентським хором, організовує численні концерти, працює у кількох етнографічних гуртках.

Про своє особливе зацікавлення народно-музичною традицією композитор згодом напише: «Боже, боже! Яка то є велика потреба музикові й разом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх. Вся ця сфера, як воздух чоловікові, потрібне; без неї гріх починати свою працю і музикові і філологові. Фольклор – це саме життя. Я, бувши студентом університету, кожне літо, що траплялося мені їздити на село, залюбки віддававсь тій роботі. Через те я меж пачим і ставсь перенятий духом народної пісні; вона мене споріднила з людом, мене, мимохіть одірваного від свого «найменшого брата» силою верствової відрубності і «цивілізації» [14, 49].

Національний фольклор і народна музика стає його пристрастю, і він розпочинає етнографічну працю зі збирання і вивчення української народної пісні та думи, яку продовжував все своє життя.

Микола Лисенко був особисто знайомий з багатьма кобзарями та лірниками, і від них він записував думи, балади, канти, псалми, героїчні, весільні жартівливі пісні та інші твори. За життя мистець записав понад півтора тисячі українських народних пісень, з яких третину опрацював – або для хору, або для голосу і фортепіано. Особливу його увагу привертав оригінальний кобзарський репертуар зі своєю винятковою ладовою будовою і нерівноскладовою ритмомелодикою.

Поряд з виснажливою педагогічною, концертною, композиторською та громадською діяльністю Микола Віталійович присвячує чимало часу для дослідження, аналізу та пропагування кобзарського мистецтва. Серед багатьох прикладів такої патріотичної і подвижницької роботи є вже згадана вище його визначна спеціальна наукова розвідка «Характеристика музичних особливостей

українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», видана в Києві у 1874 році, до якої увійшли дві думи: «Про удову і трьох синів» та «Дума про Хведора Безродного», а також фундаментальна праця «Народні музичні інструменти на Вкраїні» (1894) [15, с. 91].

Мистець видав також деякі нотні записи дум, наприклад «Думу про Хмельницького і Барабаша», записану від кобзаря з Чернігівщини Павла Братиці та опубліковану у 1888 р. у додатку до липневого числа журналу «Киевская старина». Крім того, він помістив багато взірців кобзарського репертуару до своїх кількох нотних збірок обробок українських народних пісень, виданих у Ляйпцизі та Києві у 1868 – 1895 рр.

Відомий кобзарський кант «Ой, зійшла зоря вечоровая» відкриває перший випуск «Обробок українських народних пісень» для голосу і фортепіано, а п’ять дум («Дума про Палія і Мазепу», «Про швачку», «Про Саву Чалого», «Про руйнування Січі» та «Про Харка») містяться у другому випуску циклу в розділі «Пісні козацькі». Ця традиція зберігається у всіх наступних чотирьох випусках «Обробок», у яких знаходимо думи, балади, історичні та козацькі пісні, записані від співців-кобзарів («Дума про Калнишевського», «Про козака Байду», «Про Нечая» (кілька варіантів), «Про козака Голоту», «Ой, під лісом та й під Лебедином» та багато інших дум, балад, історичних та козацьких пісень, записаних безпосередньо від співців-кобзарів прикрашають не лише даний цикл для голосу й фортепіано, а й входять до збірок пісенних обробок для хорів різного складу. Численні обробки народних пісень становлять блискучі зразки переосмислення духовної спадщини кобзарства.

Варто підкреслити, що Микола Віталійович дуже вболівав за подальшу долю унікальної національної кобзарської традиції та палко і всебічно підтримував її представників. Так, під його керівництвом виховувались козарі-бандуристи Гнат Хоткевич (1877 – 1938), Федір Холодний (1814 – 1889),

Опанас Сластьон (1855 – 1933), Михайло Кравченко (1858 – 1917), Аврам Гребень (1878 – 1961) та багато інших.

Саме М.В. Лисенку належить спроба поставити бандурне мистецтво на професійне музично-теоретичне підґрунтя: у 1908 р. у власній музичній школі мистець вперше в Україні (!) відкрив клас бандури та запросив до викладання відомого кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка (1878 – 1937). Це стало початком академізації та професійного розвитку бандурного мистецтва, яке згодом продовжив вихованець композитора Гнат Хоткевич.

Плідна творча співпраця Миколи Віталійовича з кобзарями та безпосередня дотичність до їхньої традиції мали значний вплив на його композиторську діяльність, насамперед, на його оперну та камерно-вокальну спадщини. Крім того, героїко-епічні образи та козацька тематика присутні також у його музиці до спектаклю «Гетьман Дорошенко» (1911, текст Людмили Старицької-Черняхівської), у незавершеній опері «Маруся Богуславка» (1874, лібрето Івана Нечуя-Левицького) та ін.

Традиції унікального і неповторного кобзарського мистецтва простежуються у операх М.В. Лисенка «Чорноморці» (1872) та «Енеїда» (1910), але найбільше вони відображені у апогеї його творчості – незрівнянній опері «Тарас Бульба».

Намір створити історико-героїчну народну оперу виник у композитора ще давно. М. Лисенко був вражений вершиною творчості Семена Гулака-Артемовського – оперою «Запорожець за Дунаєм», де той вміло переплітає реалістичне життя простих людей з українською національною ідеєю, як патріотичною домінантою твору, і де особисті почуття героїв нероздільні з почуттями відданості Україні. Ця опера проявляла яскравий національний колорит у музичній мові, була пройнята патріотичними мотивами, здоровим народним гумором і світлою лірикою.

Остаточно цей намір утвердився після участі М. Лисенка в археологічній експедиції на місце колишньої Запорізької Січі, яка відбулася влітку 1878 року. Там, на острові Хортиця, Микола Віталійович обходив усі скелі, наслухався кобзарських дум та пісень про славне лицарство запорозьке і був дуже вражений величчю побаченого та почутого. «Наша Троя» – сказав він про Хортицю. «Ви не можете уявити собі, земляче, – писав згодом Лисенко – як допомогла мені та давня подорож на Хортицю. Картина Січі, козацьких зборів, виборів кошового – хіба ж я написав би їх, якби не побачив власними очима залишки славної минувшини? …» [31].

Композитор розпочав писати оперу «Тарас Бульба» у 1880-му році, і хотів її завершити і навіть здійснити прем'єру до 1885-го – до 110-ти річчя руйнування Запорізької Січі. Але не так сталось, як гадалось. Робота над оперою тривала десять років (1880 – 1890), але М. Лисенкові так і не судилося побачити за життя її постановки. У 1891 р. П. Чайковський, перебуваючи в Києві і побачивши партитуру, запропонував Миколі Віталійовичу постановку «Тараса Бульби» в імператорському Маріїнському театрі в Петербурзі, але за однієї умови, – опера мала бути перекладеною російською мовою.

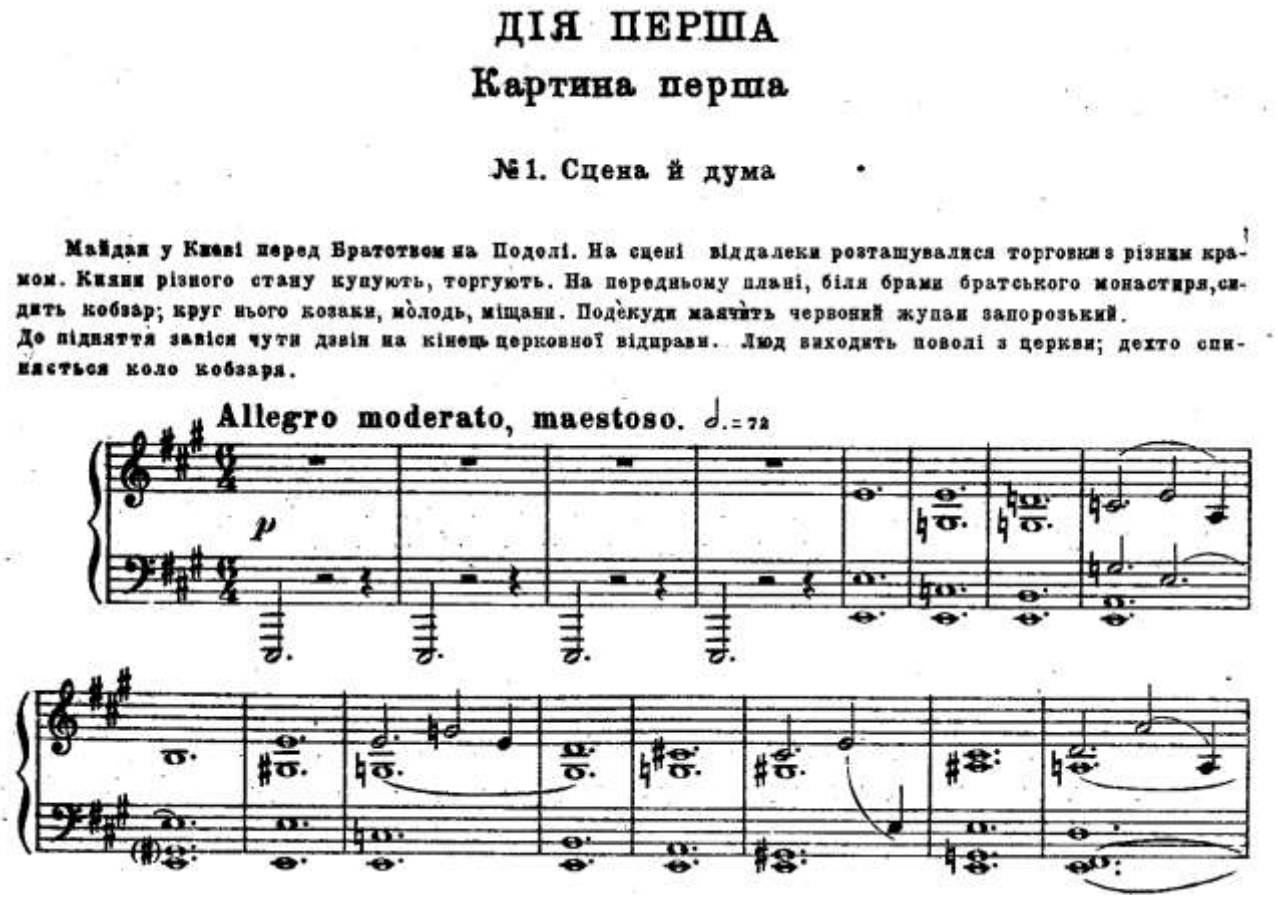
М. Лисенко знав, що на цій сцені 26 квітня 1863 року відбулася прем'єра опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» і мала надзвичайний успіх. Він знав, що спокусившись на цю пропозицію, він отримає лаври слави зовсім іншого масштабу. Але він не міг піти на компроміс з власною совістю і зрадити свої патріотичні переконання. Тому М. Лисенко категорично відмовився.

Пройшовши довгий шлях важких поневірянь у буремні часи історичних перипетій, омріяна опера композитора врешті була поставлена у Харкові 04 жовтня 1924 року. Минулої осені творча громадськість відзначала 100 років від першої постановки «Тараса Бульби».

Створена за сюжетом однойменної повісті Миколи Гоголя на лібрето

Михайла Старицького, опера «Тарас Бульба» стала однією з вершин української класичної музики і цінним здобутком музично-театрального мистецтва [8, с. 79].

В опері перевтілений національно-патріотичний дух українського народу, його споконвічне прагнення до свободи і постійної боротьби за неї. Вже у величній увертюрі, яка звучить як гімн волелюбності та незламності України, М. Лисенко використав арпеджіо арфи як імітацію бандурних передзвонів (тема України). Після увертюри, у першій дії автор драматургію сюжету опери зосередив навколо образу Кобзаря.



ДІЯ ПЕРША

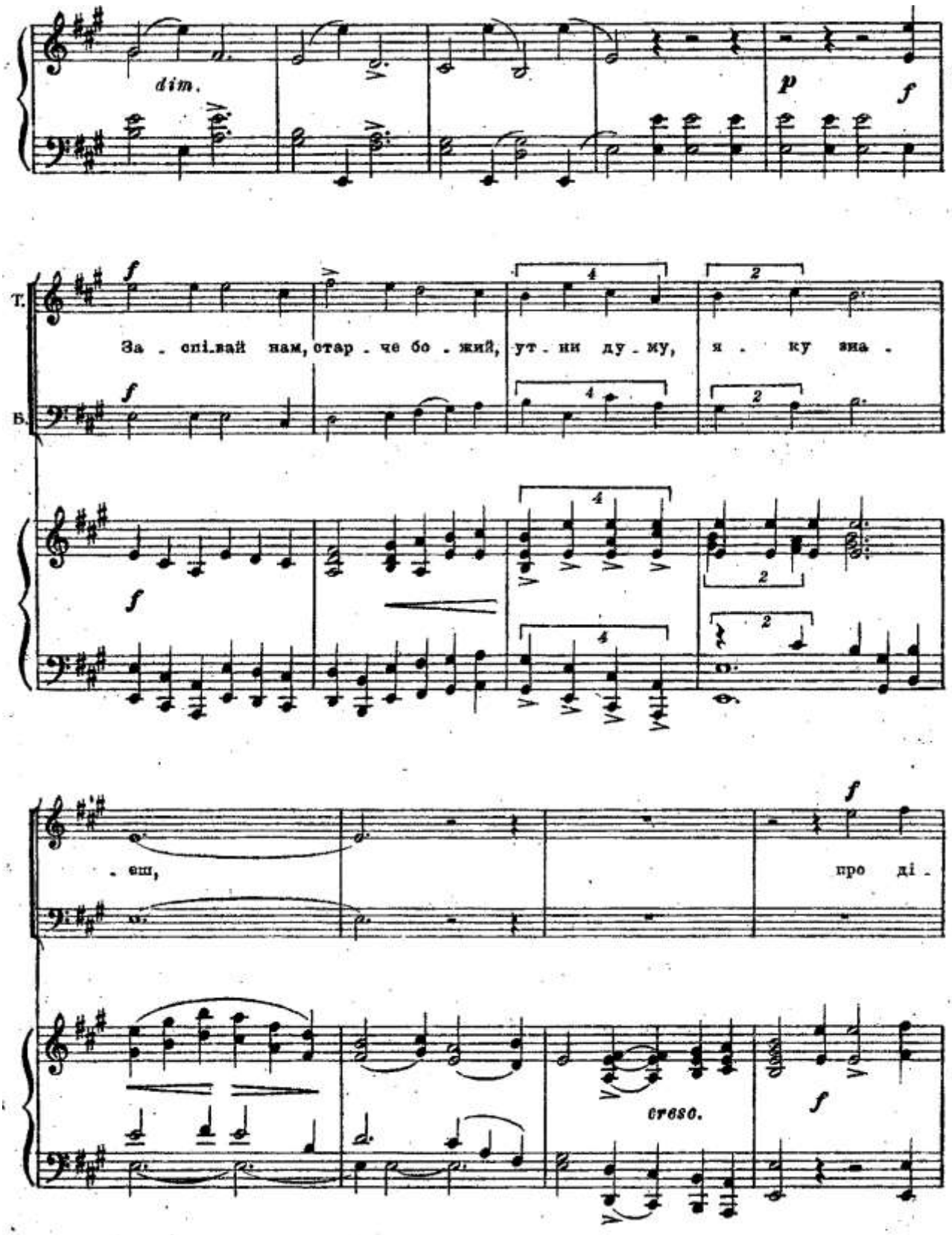
Картина перша

№ 1. Сцена й дума

Майдан у Києві перед Братством на Подолі. На сцені віддалеки розташувалися торговки з різним крамом. Кияни різного стану купують, торгують. На передньому плані, біля брами братського монастиря, сидить кобзар; круг нього козаки, молодь, міщани. Подекуди маячить червоний жупан запорозький. До піднятя завіси чути дзвін на кінець церковної відправи. Люд виходить поволі з церкви; дехто спиняється коло кобзаря.

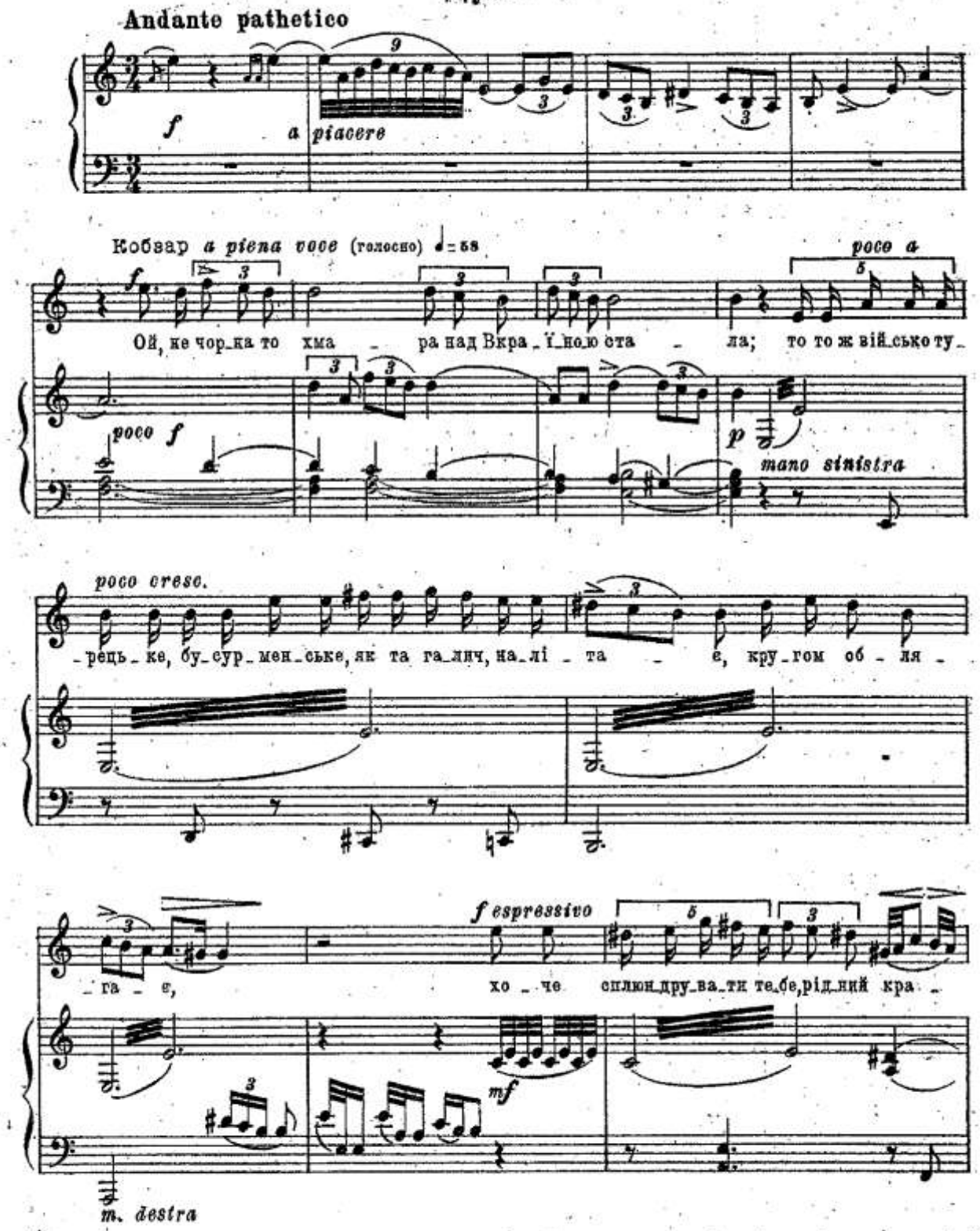
Allegro moderato, maestoso. ♩.= 72

p



Спочатку сліпець серед майдану співає тужливу думу, а згодом пісню «*Ой, кряче ворон*», де змальовує важку долю народу, який змушений терпіти утиски польської шляхти.

Дума*



*) Виконання думи не можна привести до якогось певного й сталого темпу; відповідно змісту текста співець міняє темп, а далі знов вертається до попереднього.

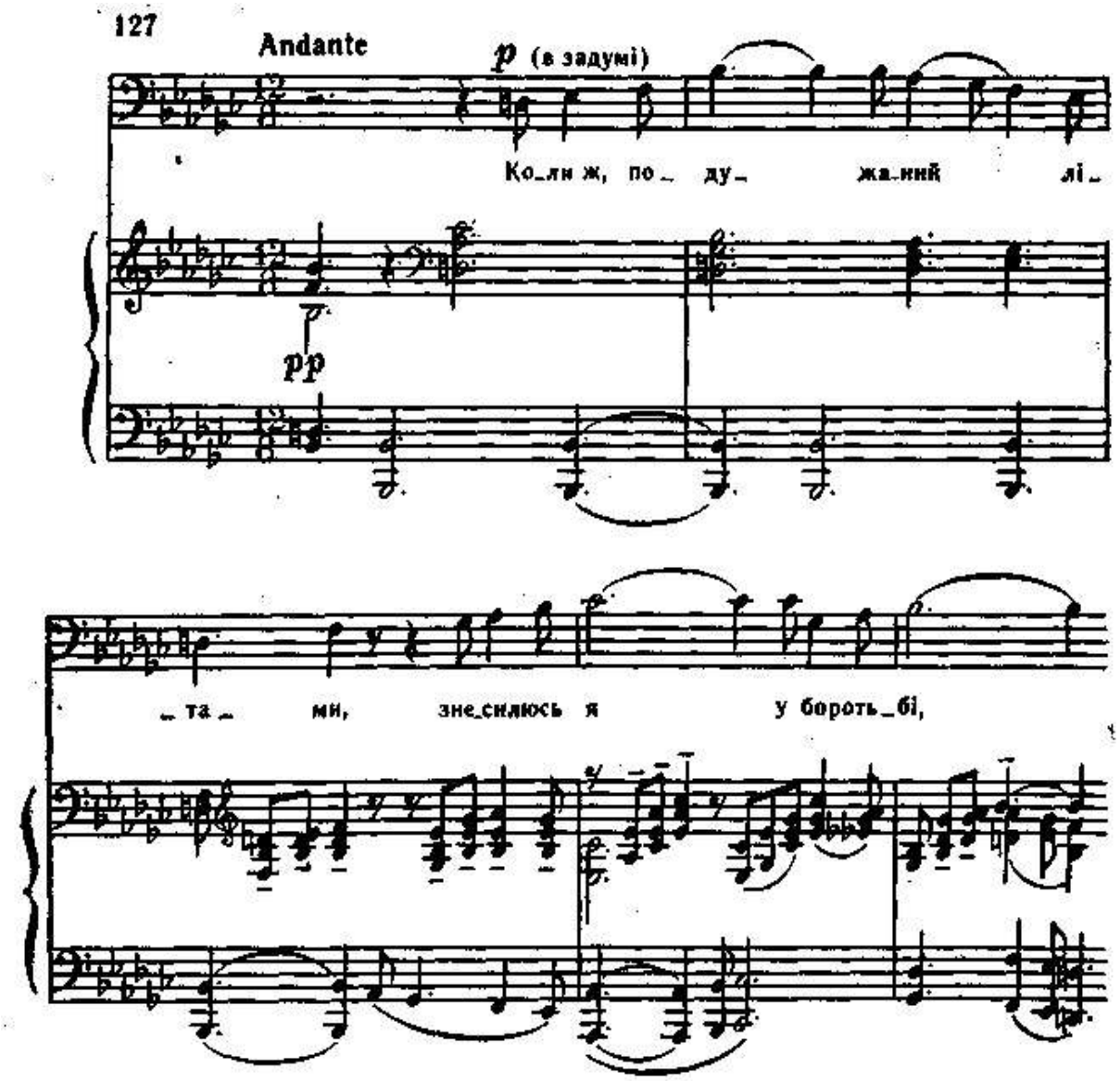
За своєрідною формою, мелодичною будовою, специфічними ладовими зворотами, мінливою ритмікою творів та мелізматичними візерунками співця ,спостерігається добра обізнаність композитора з унікальним репертуаром українських кобзарів-лірників.

М. Лисенку вдалося розкрити образ Кобзаря, як мудрого морально-духовного народного авторитета, якого поважають у громаді на рівні зі священником і вчителем. Останні слова його першої пісні «*Запасаймо ж, браття, гострого в халяву, треба буде рятувати свою волю, і ще й славу!*» викликають підтримку і схвалення у людей. Але коли раптом з'являються польські жовніри, Кобзар одразу переломлює ситуацію та переходить до співу жартівливої пісеньки.

У фіналі першої дії, коли Остап просить Кобзаря заспівати знову, той без вагання і страху звертається до народу зі сміливим пісенним закликом: «*Ой, чи довго ще нам та коритись панам?!*». Його питання одразу знаходить відгук у присутніх, і як тільки польські комісари та жовніри хочуть покарати Кобзаря, Остап разом з іншими людьми обороняють його та підхоплюють пісню: «*Ой, чи довго ще нам*» спочатку звучить у ліричному багатоголоссі, а потім динамізується з кожним куплетом, поступово ускладнюється гармонія та інструментовка.

Кульмінаційне проведення пісні звучить могутньо і велично.

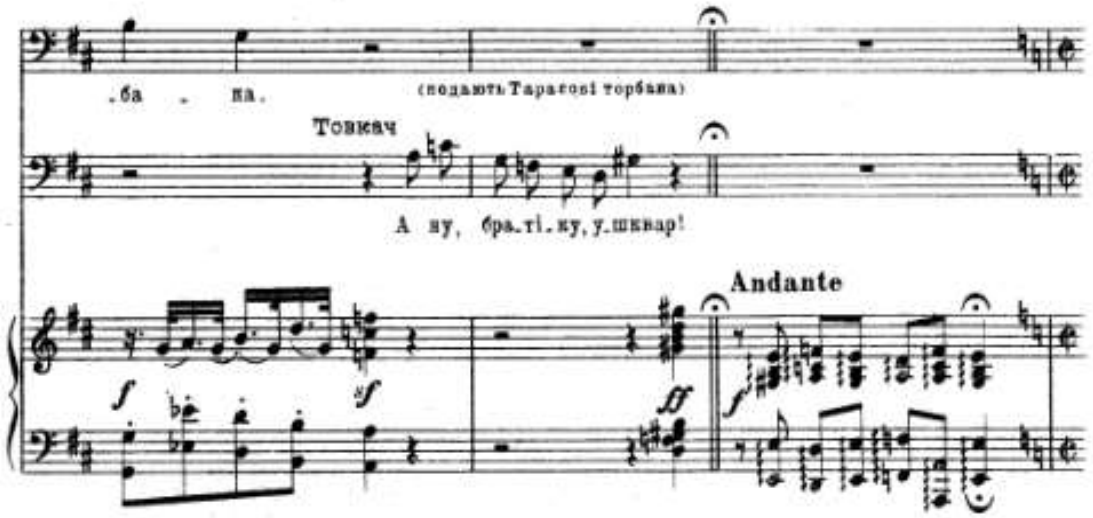
В експозиції образу Тараса Бульби, за задумом композитора, немов би перегукується епічність характеру Кобзаря. що яскраво підкреслює його речитатив та аріозо «*Коли ж, подужаний літами*». Головний герой тут постає розсудливою людиною, яка роздумує про старість і прихід до монастиря, як останнього пристановища натомленого в боях козака.



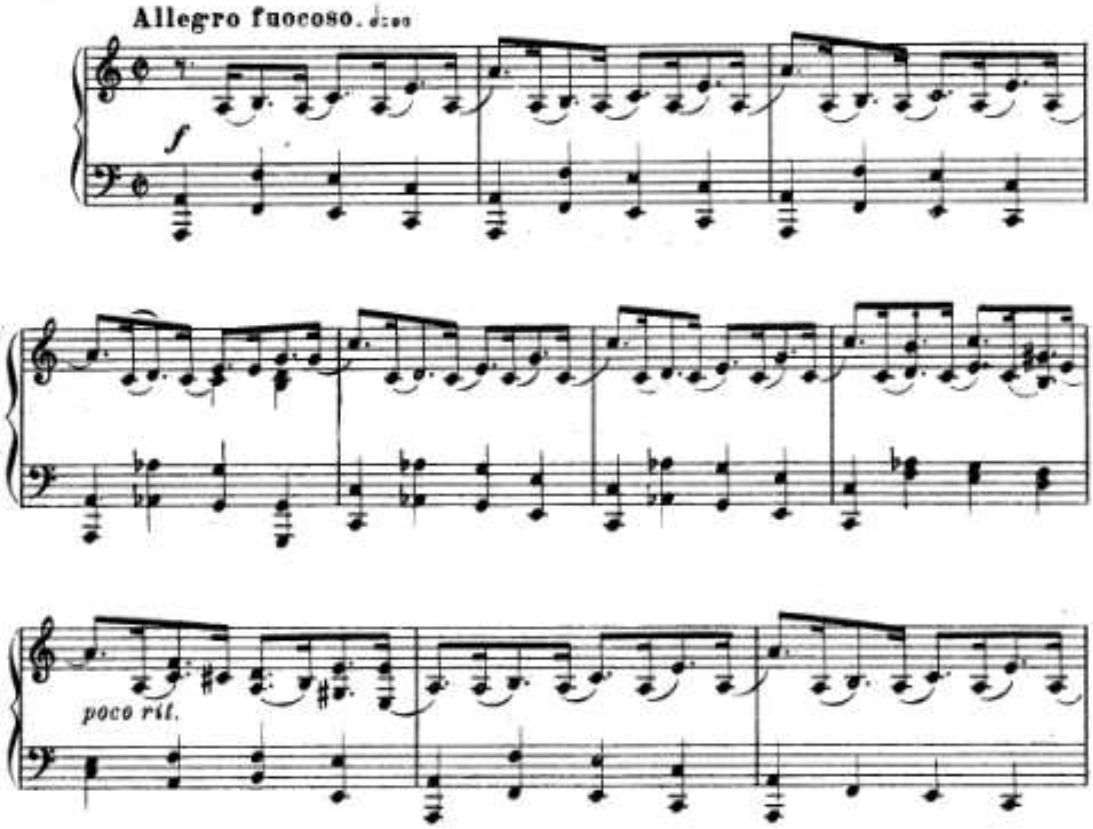
У другій дії опери, за задумом композитора, роль Кобзаря бере на себе сам головний персонаж опери. Тарас Бульба, жалкуючи, що на сімейному святі немає музики, просить дати йому бандуру і починає співати. Його історична за спрямуванням пісня «*Гей, літа орел*» належить до найкращих сторінок опери. У ній Тарас розкриває всі властиві йому риси – мужність, відвагу, козацьку силу, оспівує любов до рідної землі та народу.

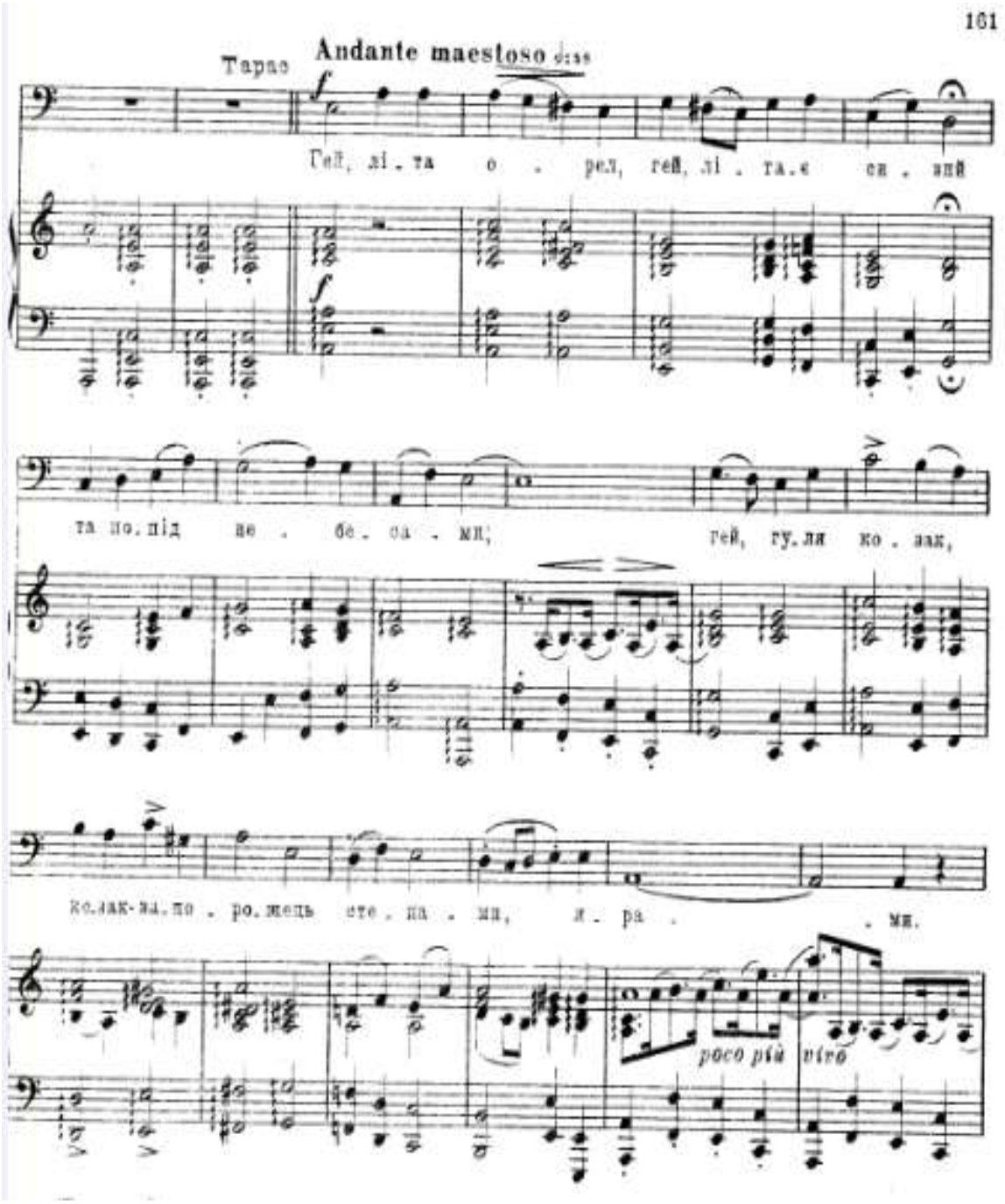
М. Лисенко апелює тут до специфіки кобзарського мистецтва. Вокальна партія мелодії «*Гей, літа орел*» розгортається спокійно, неквапливо і велично, навіть під час стрибків на октаву у кадансах. Великого значення композитор надає ладовій будові: тут задіяні характерні для кобзарської традиції дорійський та натуральний мінор і ладова змінність (мінор – паралельний

мажор, натуральний і гармонічний мінор), однойменні тональності. В гармонії використовуються акорди побічних ступенів (III, IV натурального, IV дорійського, V і VII натурального в мінорі), своєрідні кадансові та плагальні звороти. Протягом пісні в супроводі арпеджованими акордами імітується гра на бандурі.



Пісня Тараса





Від куплету до куплету ритмічна пульсація оркестрової партії динамізується, розвивається і приводить до кульмінації. Поєднання епічної мелодії з драматичним супроводом надає музиці урочисто-героїчного характеру. У третьому куплеті нарешті музична тканина трансформується, згідно кобзарського звичаю, у велично-танцювальну сферу. Мелодія пісні «*Гей, літа орел*» змінюється жартівливою «*Ой, дівчина горлиця*», яка переростає в танець «*Козачок*». Таким своєрідним творчим прийомом автор апелює до давньої відомої кобзарської традиції.

У третій дії М.В. Лисенко використав автентичну козацьку пісню часів Богдана Хмельницького «*Гей, не дивуйте, добрії люди*», яку колись записав від полтавського кобзаря і надає їй нового, потужнішого звучання у хорі запорожців.

В опері «Тарас Бульба» Миколі Віталійовичу вдалося втілити глибинну сутність історичних образів – Тараса, Остапа, Кобзаря, кожен з яких є художнім узагальненням. Сам твір вважається одним з найвищих досягнень української оперної музики.

2.2. Камерно-вокальна творчість

Ще одна частина музичної спадщини Миколи Віталійовича Лисенка, яка просякнута впливами кобзарського мистецтва, – його камерно-вокальна творчість.

Вперше в українській академічній вокальній музиці значне місце посіли солоспіви епічного та героїчного характеру, з елементами звуконаслідування у фортепіанному чи оркестровому супроводі гри на бандурі. Навіть у переписці з Філаретом Колессою М. Лисенко окреслював цей унікальний культорологічний феномен як «етнологічну комбінацію жанрової еволюції українських дум» [18, 276].

На фундаментальних основах музичної творчості народних співців-кобзарів М. Лисенко зумів сформувати свій власний музичний стиль. Музична мова солоспівів композитора пронизана інтонаціями і гармоніями українського епосу і народної пісні.

Особливо це відчувається у вокальному циклі «*Музика до «Кобзаря»*» на слова Тараса Шевченка.

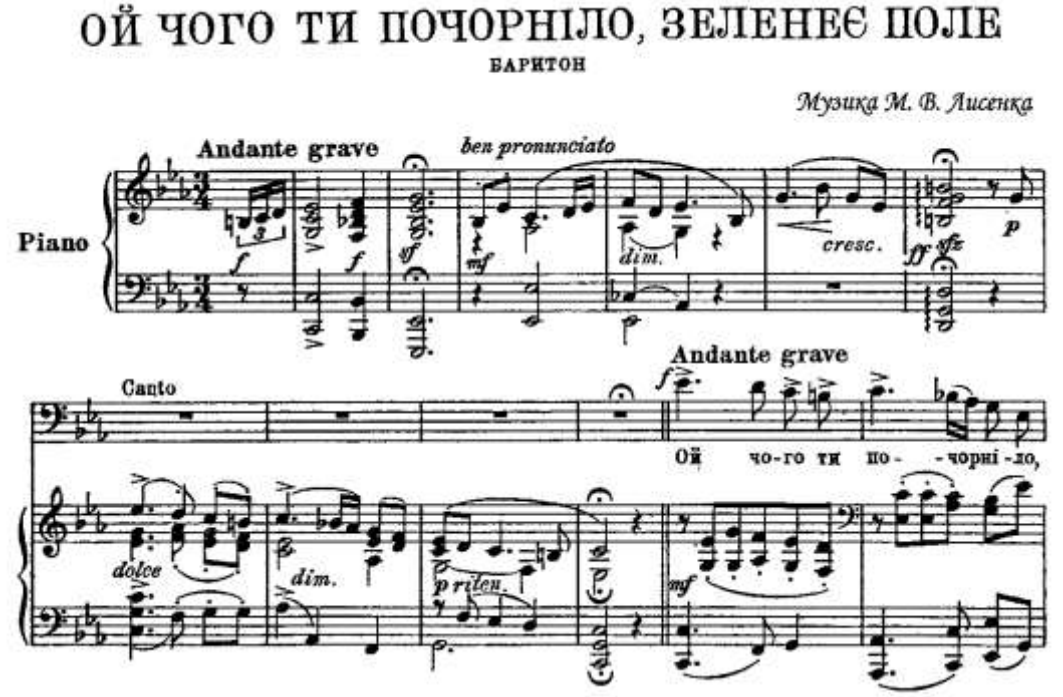
До поезії Кобзаря М.В. Лисенко звернувся ще у ранньому періоді своєї творчості (1860 – 1880). Композитор і музикознавець Станіслав Людкевич (1879 – 1979) у своєму дослідженні «Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу» зазначає: «Лисенка здавна вважали у нас за найкращого інтерпретатора Шевченкової поезії. Його не раз величають «другим Тарасом», «народним кобзарем», «конгеніальним музичним співтворцем» з народним поетом» [22, с. 355].

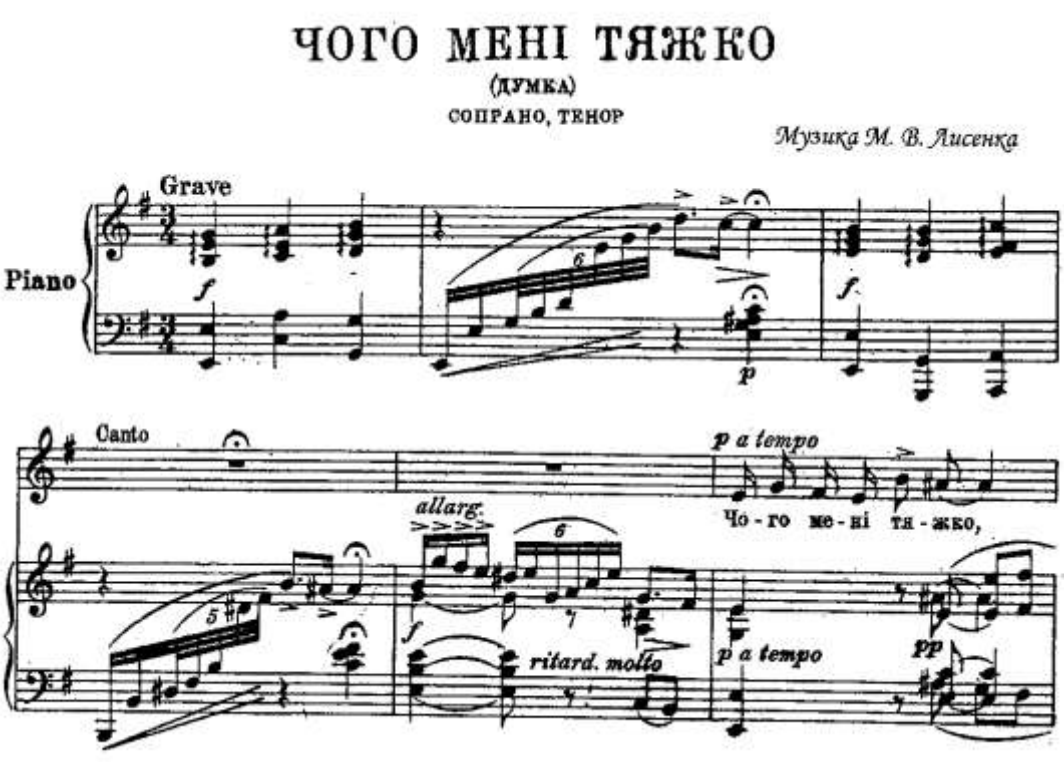
До вокального циклу Миколи Лисенка «*Музика до «Кобзаря*» (1886 - 1901) увійшло понад вісімдесят творів різноманітних жанрів і форм – від пісень до розгорнутих музично-драматичних сцен, зокрема 56 романсів, 19 хорів, 9 вокальних ансамблів та 3 кантати.

У деяких групах солоспівів цього циклу композитор розкривав сюжетні образи поезії Т.Г. Шевченка засобами музичної виразності, характерними для української кобзарської традиції.

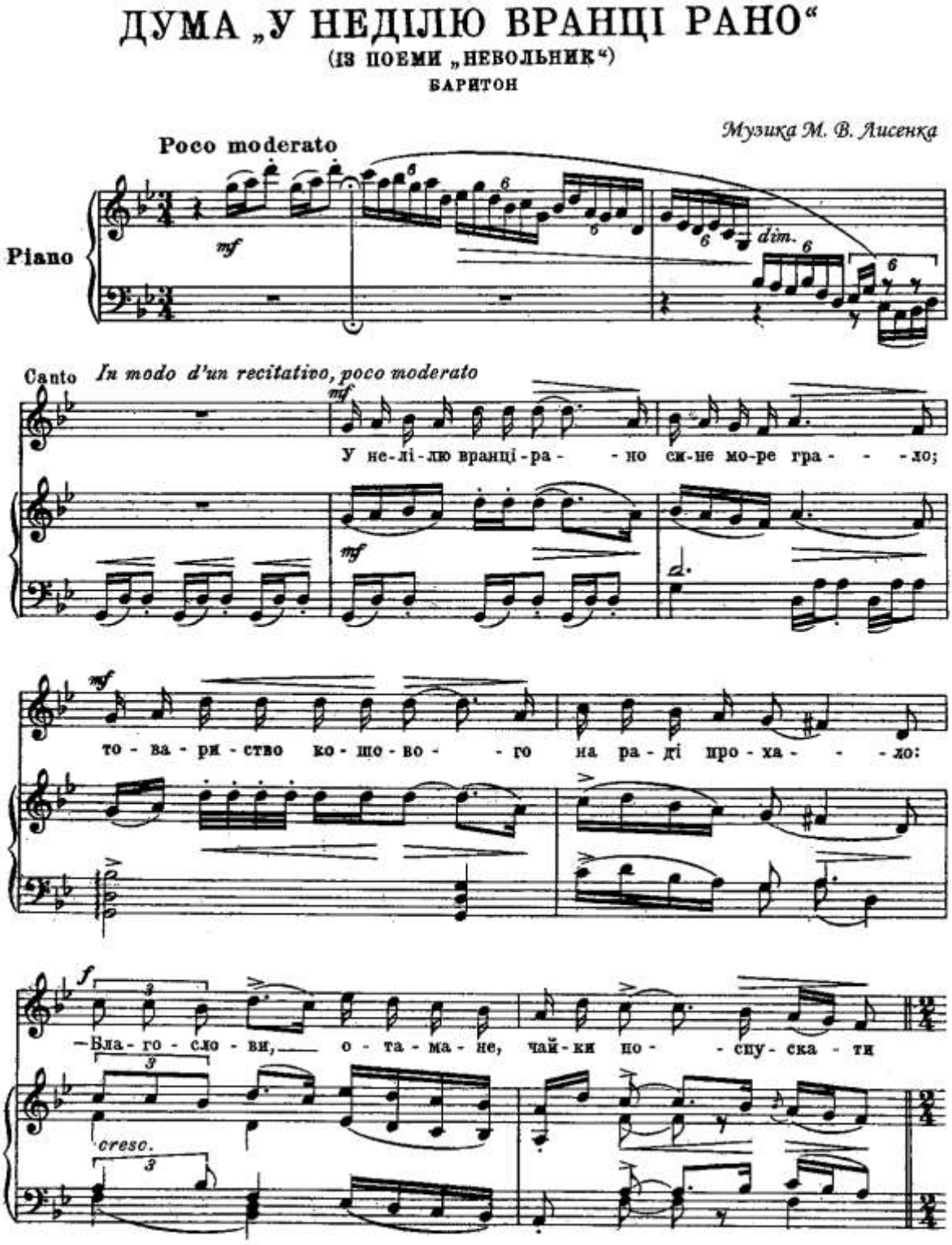
Мелодичні фрази з дрібною рецитацією на початку і більш наспівним продовженням ґрунтуються на інтонаційній основі кобзарсько-лірницьких розспівів і переважно схильні до низхідного руху. У типовій вокальній мелодиці проявляються і метро-ритмічні особливості кобзарської пісні: неспівпадіння акцентів у тактах з наголосами у тексті, велика роль мелізматики, мелодичного наголосу, уникнення квадратності та використання мішаних розмірів. Ладова специфіка мелодики, яка притаманна кобзарському епосу, проявляється тут у поєднанні гармонічного мінору з паралельним мажором, раптовій зміні ладу в межах однойменної тоніки, використанні плагальних зворотів, в модуляції посеред твору або вже вкінці твору в субдомінантову тональність. Лисенко досить часто використовує дві збільшених секунди у мінорі («циганський» лад) і дорійську субдомінанту для специфічного виразового навантаження і втілення настрою скорботної образно-емоційної сфери.

Ось наприклад, у баладі «*У тієї Катерини хата на помості*», драматичному монолозі «*Ой чого ти почорніло*» для баритона, лірико-психологічному романсі для тенора «*Чого мені тяжко*» для більш драматичної передачі емоційного стану героя автор використав інтонаційні звороти з ввідними тонами у мінорі, затримання і оспівування основних тонів, на зразок кобзарських «заплачок» [див. додатки].



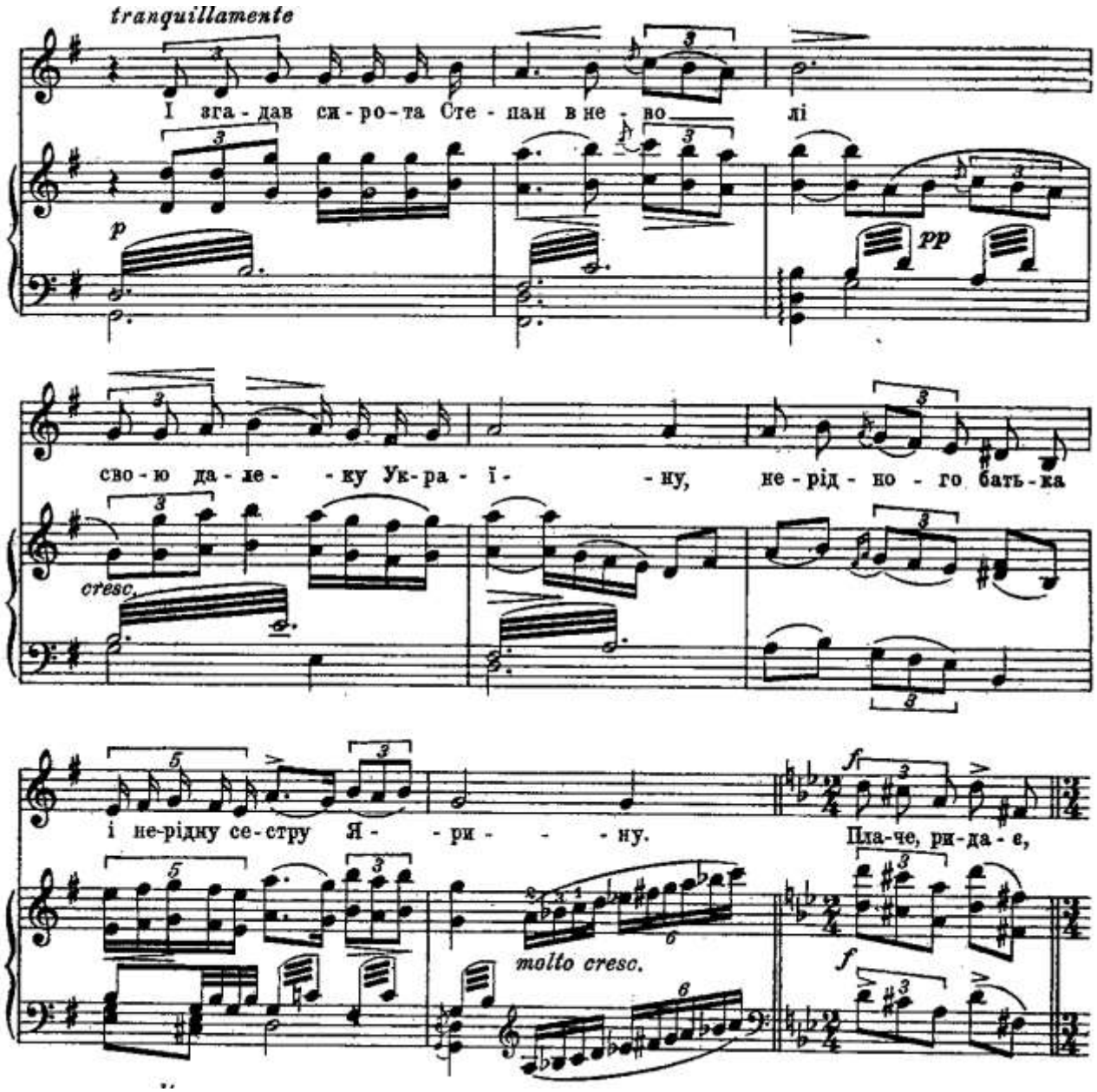


Зовсім новим для європейської романтичної вокальної музики став запроваджений українським композитором жанр романсу-думи «*У неділю вранці рано*» на текст із поеми «Сліпий» («Невольник»), в якій органічне поєднання вокальної партії соліста і акомпанементу фортепіано, яке імітує бандурний супровід, нагадує традиційну кобзарську думу [28, с. 32].



Автор помістив її у третій серії циклу «*Музика до «Кобзаря»*» (1872 р.). Думу співає головний герой – осліплений у турецькій неволі сирота Степан, якого названий батько благословив на вінчання зі своєю рідною донькою Яриною, перед тим пославши на Січ набратися козацького звичаю і мужності.

Романс-дума пронизана трагічним тематизмом, характерним для кобзарських балад про українських невольників у турецькому полоні. М. Лисенко досягнув глибокого драматизму, синтезуючи образність і стилістику кобзарських дум із засобами і прийомами сучасного йому професійного музичного мистецтва [28, с. 33].



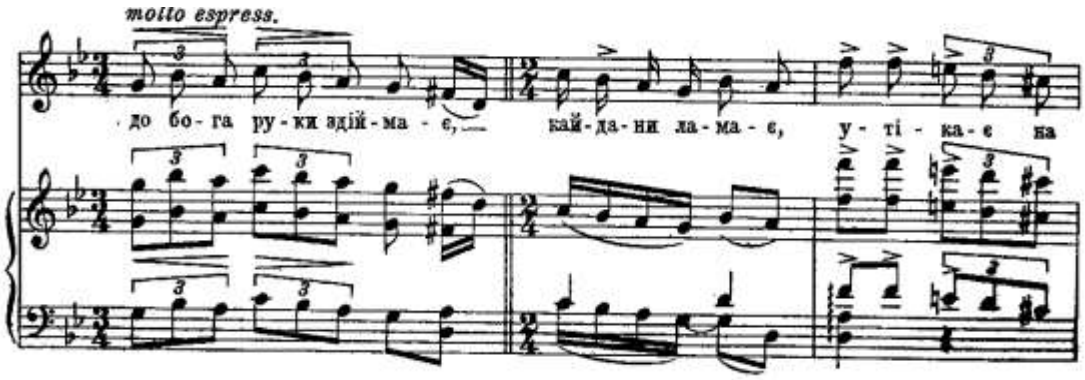
Стилістика думи, як жанру, позначилася у цьому творі на вокальній партії, в якій композитор використав прийом деталізованого розкриття тексту в музиці, типову для дум речитативну мелодію з вільною ритмікою і різноманітними ритмічними фігурами. М. Лисенко застосував рецитацію на одній ноті та притаманні думам мелодичні звороти, а саме :

- підвищену експресивну мелодичну орнаментику і розспіви візерункового характеру;

- великі стрибки й спадні мелодичні каданси;

- ладові особливості з виділенням квінтової ладової опори;

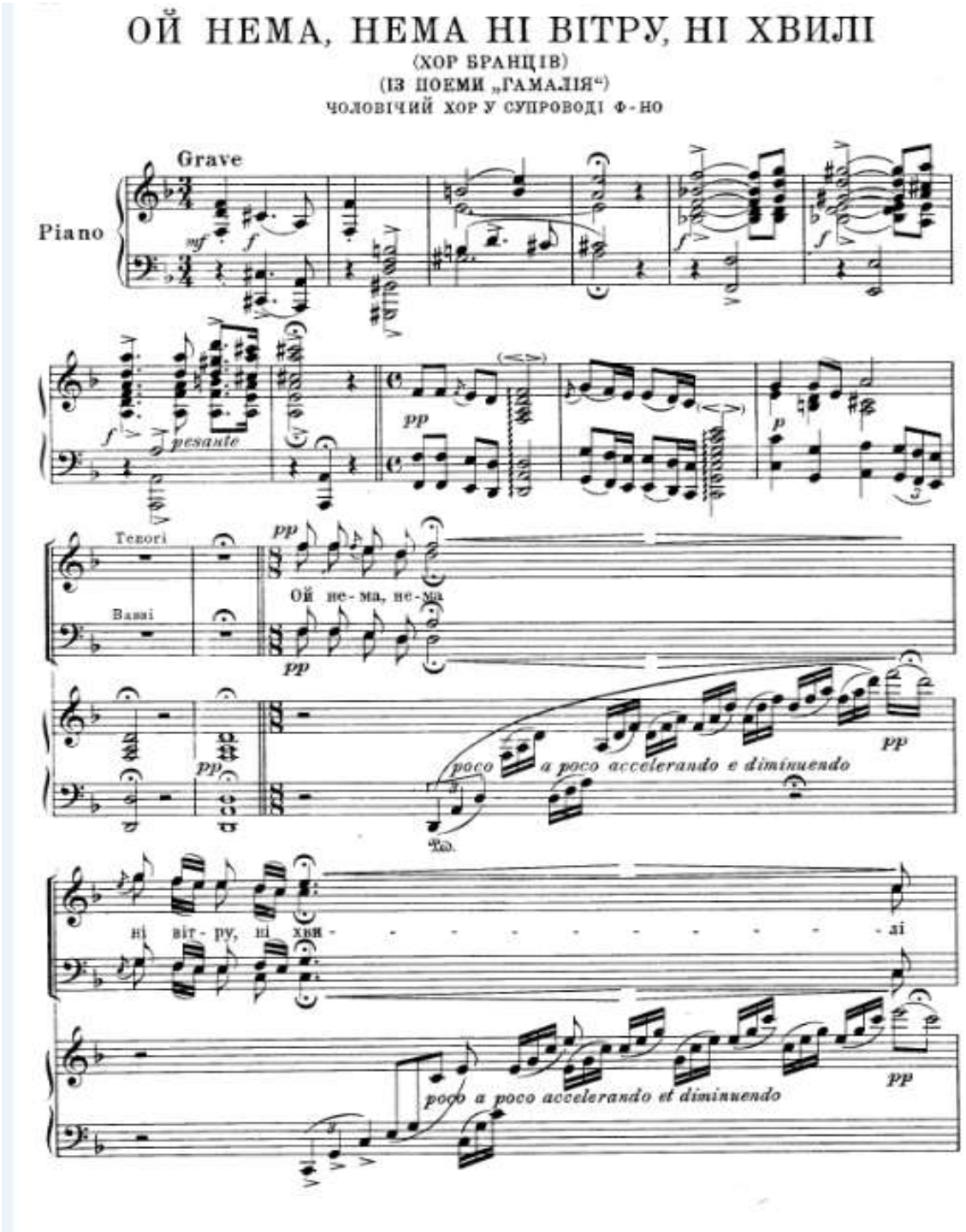
- експресивні звороти з підвищеним VI ступенем (дорійський лад), часом з одночасно підвищеними IV і VII ступенями (угорський або циганський лад) а також зі збільшеною секундою між IV підвищеним і III ступенем у мінорі для створення жалісливого відтінку [28, с. 33].



У солоспіві, як і у думах, поєднується лірична, епічна і драматична музична образність. Для фортепіанної партії характерна імпровізаційність і наслідування гри на кобзі-бандурі. Форма романсу складається з розділів, які цілком нагадують уступи думи. У цих розділах композитор варіантно розвиває тематизм. М. Лисенко, спираючись на думний епос, вийшов за межі солоспіву і створив глибоко драматичну народну вокально-інструментальну картину [28, с. 33].

У творі «*Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі*» (з поеми «Гамалія») для тенора, чоловічого хору і фортепіано композитор також застосував оригінальну кобзарську ладову систему, поширену у «невольничих плачах» українського епосу.

Блискуче цей унікальний твір виконувала на початку 2000-х хорова капела «Дударик» під керівництвом маестро Миколи Кацала в оригінальній транскрипції для симфонічного оркестру, хору і соліста-бандуриста.



Під впливом кобзарського мистецтва, у солоспівах розповідного характеру з «Музики до «Кобзаря» («*Ой умер старий батько*», «*Мені однаково*», «*Свято в Чигирині*», «*Гетьмани, гетьмани*», «*Ой Дніпре мій, Дніпре*», «*Молітесь, братія, молітесь*») виражальним критерієм виступають поетична образність і слово, як носій ідеї. Деякі з цих творів збагачені рисами оперного мистецтва і сприймаються, як арії, аріозо чи музично-драматичні сцени з яскравою національною епічною специфікою.

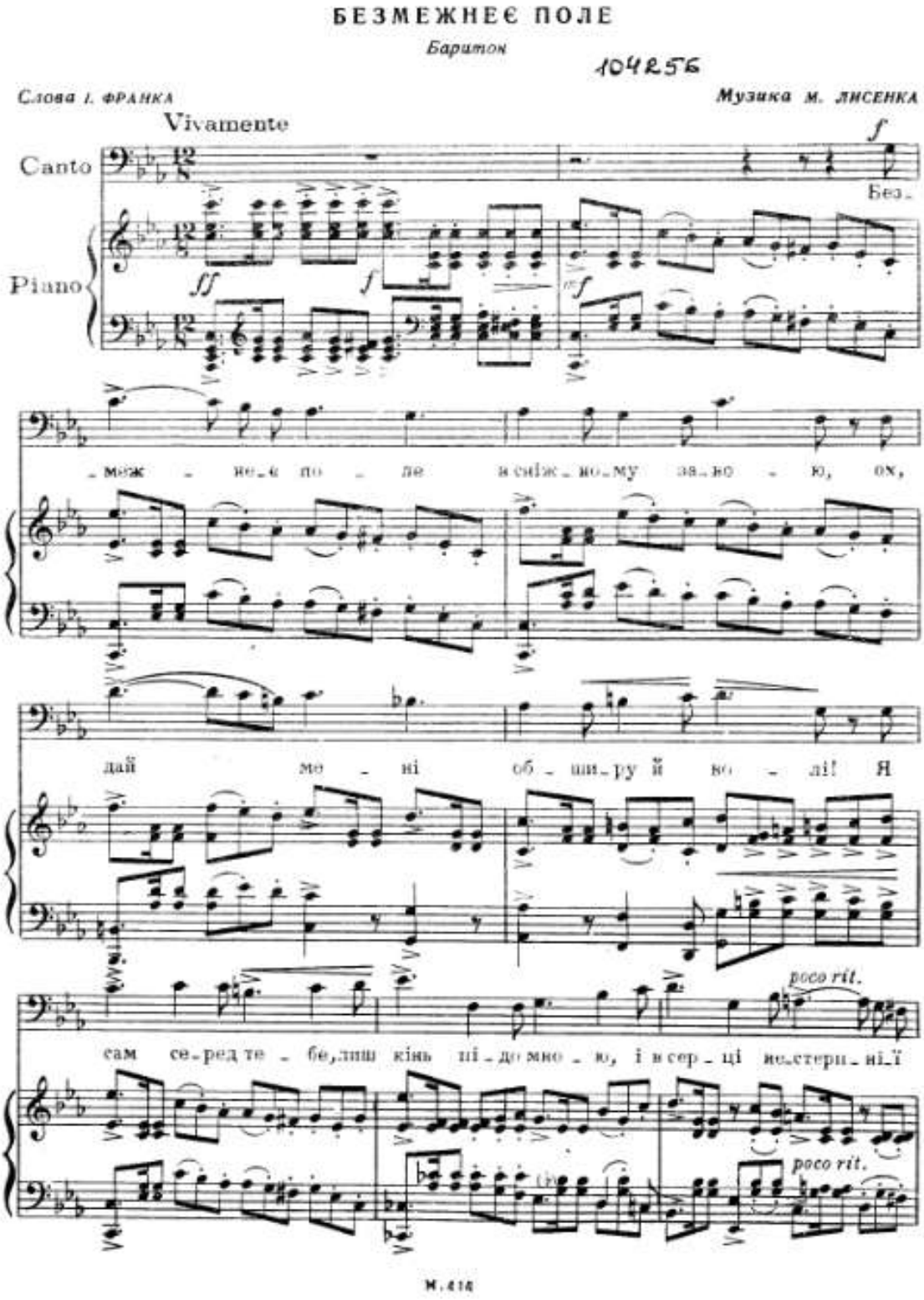
З появою «Музики до «Кобзаря» М.В. Лисенка в українській камерно-вокальній музиці з'явились нові музично-стильові прикмети: наприклад, трансформація куплетно-пісенної стилістики в речитативно-аріозний виклад, невідомий до того часу в українській камерній творчості, подекуди експресивно-драматизований, наближений до музичної драми. Мелодична лінія вокальної партії багатьох солоспівів композитора підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, інколи далеким принципам італійської манери співу *bel canto*.

Крім вокального циклу «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка, М.В. Лисенко перевтілив традиції кобзарського мистецтва і в деяких творах на слова поета Івана Франка (1856 – 1916). Зокрема, його відомий солоспів «*Безмежнеє поле*» для баритона і фортепіано, який вражає силою стихії, стрімкими злетами мелодії, пульсацією нестримного руху фортепіанного супроводу.

На вершині емоційного напруження твору сповільнюється темп, з'являється піднесена мелодія, яка органічно поєднується зі словами «*Неси мене, коню, по чистому полю*» й викликає асоціацію з безкрайнім простором, по якому назустріч долі несеться вершник.

Солоспів вирізняється наявністю бадьорої стрімкої мелодії з висхідними ходами на кварту і квінту, тональними та ладовими змінами, пульсуючим ритмом у фортепіанному супроводі. Перша частина твору завершується у тональності мінорної домінанти (*c-moll*), а наступна розпочинається у паралельному мажорі (*Es-dur*). Усі музично-виражальні засоби, використані

композитором, створюють динамічний художній образ, сповнений героїко-епічного піднесення, характерного для кобзарських історичних пісень.



Значимість Миколи Віталійовича Лисенка в історії розвитку національної музичної культури дослідники порівнюють зі значимістю генія Тараса Григоровича Шевченка (1814 – 1861) в розвитку української літератури.

Отже, підсумовуючи все вище викладене, разом з С. Людкевичем можемо впевнено сказати: «І якраз у тих солоспівах, що в них композитор зумів довести до консолідації народної стихії з усіма засобами новітньої музичної техніки, виявився якнайкраще талант Лисенка» [22, с. 364].

ВИСНОВКИ

У висновках, згідно поставлених у вступі шести завдань означеного магістерського дослідження, констатуються наступні наукові положення та результати:

1. українське кобзарське мистецтво, як феномен народної музичної культури, в процесі національно-культурного та духовного становлення державності, мало великий вплив на багатьох вітчизняних композиторів і яскраво позначилося на їхній професійній діяльності.

Формування, розвиток та сучасний стан українського академічного вокального мистецтва значною мірою обумовлені пісенними традиціями української кобзарської традиції, в якій окремий вагомий пласт становлять артефакти з кобзарсько-козацькою тематикою.

Активна творча взаємодія представників кобзарської традиції та українських композиторів розпочалася з тісної співпраці М.В. Лисенка з багатьма кобзарями наприкінці XIX – на початку XX ст. Вплив кобзарських традицій, позначених національною самобутністю, простежується у творчому доробку та вокальній музиці, зокрема, багатьох українських мистців. У цій когорті, крім М.В. Лисенка, – М. Леонтович, К. Стеценко, Д. Січинський, О. Нижанківський, К. Данькевич, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський та ін.;

2. кобзарство, як національно-культурне явище, зародилось за часів княжої доби. Прототипами кобзарів дослідники вважають народних співців-гудців Київської Русі – Бояна, Митусу, Мануйла, які згадуються в літописах XI – XII стт., вказуючи на тісний зв’язок кобзарського мистецтва з давньоруською гусельно-билинною традицією. Кобзарі стали професійними народними співцями, виконавцями та хранителями героїчного епосу, релігійних та моралістичних піснеспівів, які супроводжували грою на кобзі або бандурі. Сліпі кобзарі утворювали братства або гурти, на зразок ремісничих цехів.

Кобзарство, як суспільна категорія, видозмінювалось, відповідно до трансформації соціально-економічного та суспільно-політичного устрою. Найбільш важливим періодом для розвитку кобзарського мистецтва стала епоха Запорізького козацтва. Занепад кобзарської діяльності почався від знищення російським царатом низового козацтва. Кобзарські братства майже припинили свою діяльність у другій половині XIX ст.

Основоположником українського професійного бандурного мистецтва вважається композитор, письменник, драматург, етнограф та бандурист Гнат Хоткевич (1877 – 1938). На початку XX ст. побутувало кілька різновидів кобзарського музикування, які вирізнялися характерними особливостями регіональних виконавських шкіл. Школа Г. Хоткевича, яка отримала назву «харківської», враховуючи відомі історичні та політичні обставини була заборонена. В той же час, «чернігівська» (або за іншою класифікацією «київська») школа розвивалася й отримала значне поширення. В 1990-х роках розпочався процес відродження харківської бандури та репертуару для інструменту цього типу;

3. кобзарі протягом століть зберігали духовний генофонд народу та пробуджували його національну свідомість. Завдяки їм, можна дізнатися про історичні події минулого. Разом із знищенням кобзарів та їхніх звичаїв у затінок історії відійшли і їхні релікти – думи, історичні пісні, канти та псалми. Водночас, завдяки подвижницькій праці багатьох дослідників, істориків та етнографів, багато зразків унікального епосу кобзарської традиції вдалося зафіксувати і зберегти нащадкам.

Констатується значна кількість вітчизняних кобзарознавчих досліджень, в яких українська кобзарсько-лірницька традиція розглядається, як цінне культурно-історичне джерело. Показово, що у переліку вагоме місце посідають фольклористичні праці М.В. Лисенка. Крім нього, кобзарське мистецтво стало об’єктом спеціальних розвідок Г. Хоткевича, Г. Нудьги, Ф. Колесси, К. Квітки,

С. Людкевича, В. Мішалова, С. Грици, А. Омельченка, В. Дутчак, Б. Кирдана, К. Черемського, Т. Лазуркевича, В. Чабаненка, А. Іваницького, В. Біліченка, В. Дубровіна, Ф. Лаврова, І. Зіньків та інших вчених;

4. Микола Віталійович Лисенко, – основоположник української класичної музики, піаніст, педагог, диригент, організатор хорового та театрального руху, музично-громадський діяч і фольклорист, – був великим поціновувачем національного кобзарського мистецтва та його популяризатором. Ще з раннього дитинства він цікавився українським фольклором, був знайомий з багатьма кобзарями та лірниками, від яких записував думи, балади, канти, псалми, героїчні, весільні жартівливі пісні та ін. За життя він записав понад півтора тисячі українських народних пісень, з яких третину опрацював – або для хору, або для голосу і фортепіано. Особливу його увагу привертав оригінальний кобзарський репертуар зі своєю винятковою ладовою будовою і нерівноскладовою ритмомелодикою.

М.В. Лисенко не лише досліджував, аналізував та пропагував кобзарське мистецтво, але й видавав спеціальні наукові розвідки, серед них – «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (Київ, 1874). Мистець видав також деякі нотні записи дум.

Микола Віталійович усіляко підтримував представників національної кобзарської традиції, під його керівництвом виховувались козарі-бандуристи Гнат Хоткевич (1877 – 1938), Федір Холодний (1814 – 1889), Опанас Сластьон (1855 – 1933), Михайло Кравченко (1858 – 1917), Аврам Гребень (1878 – 1961) та ін.

Саме М.В. Лисенку належить спроба поставити бандурне мистецтво на музично-теоретичне підґрунтя: у 1908 р. у власній музичній школі мистець вперше в Україні (!) відкрив клас бандури та запросив до викладання відомого кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка (1878 – 1937), що стало початком академізації та професійного розвитку бандурного мистецтва, яке згодом

продовжив вихованець композитора Гнат Хоткевич;

5. творча співпраця Миколи Віталійовича з кобзарями та безпосередня дотичність до їхньої традиції мали значний вплив на його композиторську діяльність, насамперед, на оперну та камерно-вокальну спадщини. Крім того, героїко-епічні образи та козацька тематика присутні також у його музиці до спектаклю «Гетьман Дорошенко» (1911, текст Людмили Старицької-Черняхівської), у незавершеній опері «Маруся Богуславка» (1874, лібрето Івана Нечуя-Левицького) та ін.

Найбільш яскраво традиції кобзарського мистецтва простежуються у операх М.В. Лисенка «Чорноморці» (1872), «Енеїда» (1910) і «Тарас Бульба» . В останній опері перевтілений національно-патріотичний дух народу, його споконвічне прагнення до свободи. Після величної увертюри, яка звучить як гімн волелюбності та незламності України, у першій дії автор драматургію сюжету опери зосереджує навколо персони Кобзаря.

За мелодичною будовою, специфічними ладовими зворотами, мінливою ритмікою та мелізматичними візерунками, елементами звуконаслідування бандурної гри, у тужливій думі та пісні Кобзаря з першої дії «*Ой, кряче ворон*», речитативі та аріозо Тараса Бульби з першої дії «*Коли ж, подужаний літами*», історичній за спрямуванням пісні Тараса Бульби з другої дії «*Гей, літа орел*», автентичній козацькій пісні з третьої дії «*Гей, не дивуйте, добрії люди*», виникають асоціації до творчості кобзарів-лірників;

6. художнє перевтілення традицій кобзарського мистецтва найбільш яскраво можна простежити у вокальному циклі «*Музика до «Кобзаря»* М.В. Лисенка, до якого увійшло більше ста творів різних жанрів і форм. Засоби музичної виразності, характерні для української кобзарської традиції, присутні у баладі «*У тієї Катерини хата на помості*», драматичному монолозі «*Ой чого ти почорніло*» для баритона, лірико-психологічному романсі для тенора «*Чого мені тяжко*», авторській думі «*У неділю вранці рано*» з поеми «Невольник», в

якій фортепіано імітує бандурний супровід, у солоспівах «*Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі*», «*Ой умер старий батько*», «*Мені однаково*», «*Свято в Чигирині*», «*Гетьмани, гетьмани*», «*Ой Дніпре мій, Дніпре*», «*Молітесь, братія, молітесь*» та ін.

Значною мірою завдяки кобзарському мистецтву, в камерно-вокальній музиці М.В. Лисенка з'явились нові музично-стильові прикмети: трансформація куплетно-пісенної стилістики в речитативно-аріозний виклад, експресивно-драматизований стиль, підпорядкування мелодичної лінії вокальних партій багатьох солоспівів композитора законам образної ілюстративності, драматургії слова, не характерним принципам італійської манери співу *bel canto*, а наближеним до української кобзарсько-лірницької традиції.

Отже, самобутня національна кобзарська традиція своєрідно віддзеркалилась у творчості М.В. Лисенка – оперній та камерно-вокальній. Вперше в українській вокальній музиці значне місце посіли солоспіви епічного та героїчного характеру, з елементами звуконаслідування у супроводі гри на бандурі, а специфіка кобзарського мистецтва отримала безпосереднє перевтілення як у драматургії образів (Тараса, Кобзаря, Остапа), так і у музично-виражальних засобах вокальних партій опери «Тарас Бульба».

Під впливом національного кобзарського мистецтва, М.В. Лисенко створив нові жанрові різновиди в українській камерно-вокальній музиці (героїко-епічний та епіко-драматичний), збагатив образну сферу лірико-психологічними, епічними та героїчними мотивами, розвинув оригінальний наспівний стиль, створив національно конотативну вокальну декламацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біліченко В.П. Народна музична творчість XVIII століття як невичерпне джерело у створенні митцями кращих зразків національної пісенної. *Молодий вчений.* Одеса, 2017. Вип. № 2 (42). С. 458–462.

2. Ваврух М., Гавалюк Р. Нариси з історії української культури: архітектура, образотворче мистецтво, музика, театр, кіно. Львів: Світ, 2018. 224 с.

3. Василенко З.І. Фольклористична діяльність М.В. Лисенка. К.: Муз. Україна, 1972. 86 с.

4. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К., 1997. 320 с.

5. Грица С. Музично-фольклористична діяльність Ф.Колесси. К.: Народна творчість та етнографія, 1957. Ч. 1.

6. Грица С. Мелос української народної епіки. К., 1979. 226 с.

7. Дутчак. В. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.

8. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко : Життя і діяльність / 2-ге вид. К.: Муз. Україна, 1968. 119 с.

9. Іваницький А. Українська народна музична творчість. К.: Муз. Україна, 1990. 334 с.

10. Квітка К. В. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності й побуту. *Збірник історично-філологічного відділу УАН, № 13. Праці Етнографічної Комісії*. Вип. 2. К., 1924. 114 с.

11. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. К.: Муз. Україна, 1980. 180 с.

12. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. К.: Наукова думка, 1969. 586 с.

13. Колесса Ф. Опанас Гр. Сластьон: 1855-1933. Л.: Діло. 1934. 22 липня.

14. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів. 1947. 64 с.

15. Лазуркевич Т. Реставрація кобзарських дум і особливості їхньої нотації (на матеріалі репертуару Зіновія Штокалка). *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2006. Вип. 1 (16). С. 90 – 99.

16. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С. 103 – 109.

17. Литвин М. Кобзарі України. К.: Літературна Україна №9, 04.03.2004. С. 4.

18. Лисенко М. Листи. К. : Мистецтво, 1964. 536 с.

19. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. К.: Муз. Україна, 1978. 96 с.

20. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. К.: Мистецтво, 1955. 62 с.

21. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т .2. Л.: Дивосвіт, 2000. 815 с.

22. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 2000. Т. 1. С. 354–364.

23. Мережко Ю., Шепеленко Г. Вокальні твори українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття (навчально-методичний посібник з сольного співу). Київ: Інтерсервіс. 2020. 180 с.

24. Мішалов В., Мішалов М. Українські кобзарські думи. Сідней, Австралія, 1990. 120 с.

25. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі / наук. ред. І. Денисюк. Львів,1997. Кн. 1. 419 с.

26. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі / наук. ред. Л. Сеник; НАН України, Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1998. Кн. 2. 504 с.

27. Нудьга Г. Українська пісня в світі : дослідження. К.: Муз. Україна, 1989. 533 с.

28. Пономаренко О. Солоспіви М. В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. К.: Світогляд, 2024, № 2 (106). С. 26–33.

29. Скорульська Р. «Кобзар» у творчості Миколи Лисенка. К.: Слово Просвіти. 2014. № 6. С. 15.

30. Сластіон О. Микола Віталійович Лисенко: Спогади. *М.В.Лисенко у спогадах сучасників*. К.: Муз.Україна, 1968. С. 249 –276.

31. Український Музичний Світ. Лисенко Микола Віталійович. Електронний ресурс. https://musical-world.com.ua/artists/lysenko-mykola-vitalijovych/ (дата звернення 09.04.2025).

32. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства. К.: Вид. дім. «Стилос», 2004. 308 с.

33. Фільц Б. Гармонія солоспіву. К.: Муз. Україна, 1979. 191 с.

34. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: Держвидав України, 1930. 288 с.

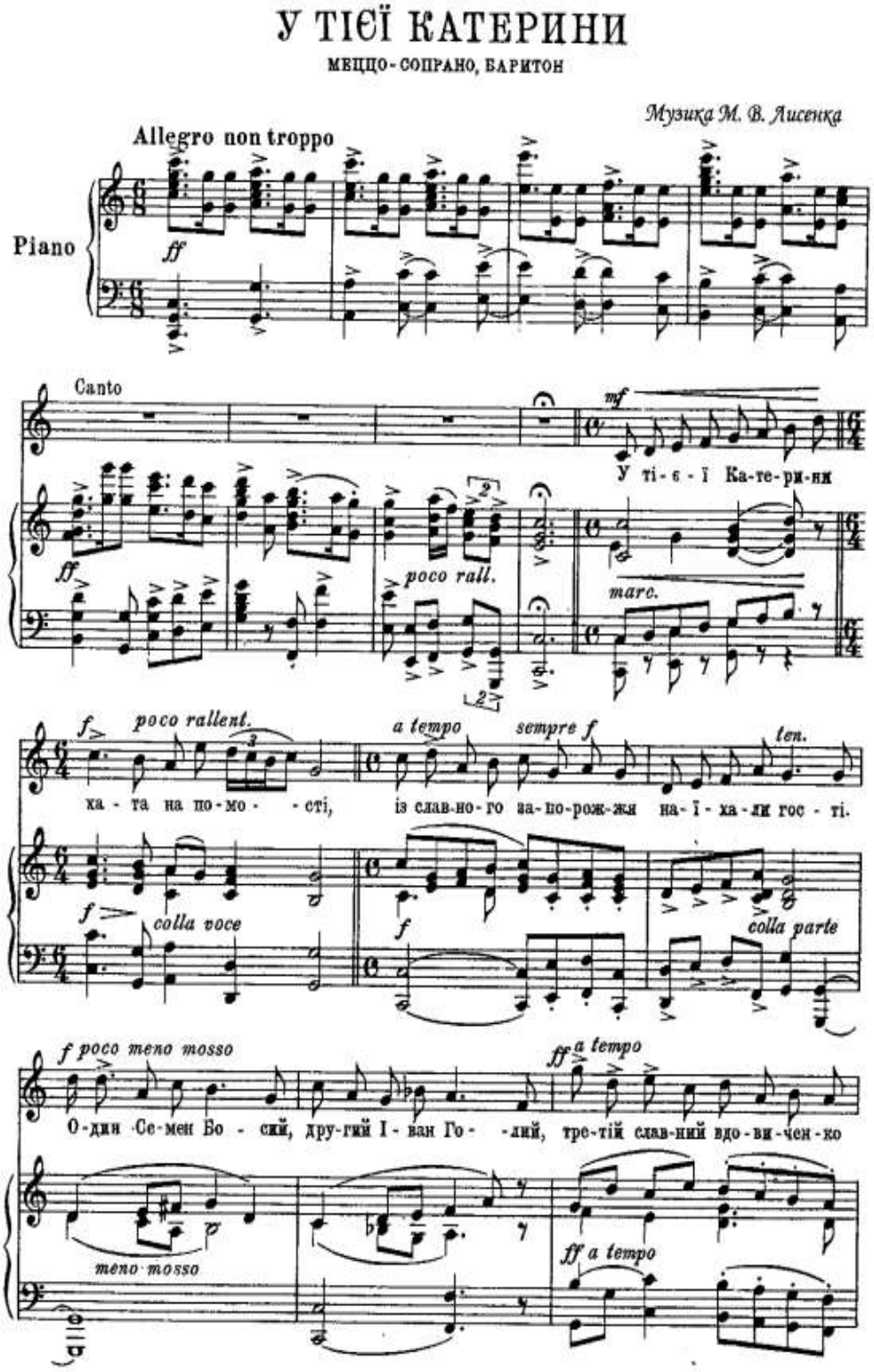
35. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури. Харків: ТО Ексклюзив, 2007. 230 с.

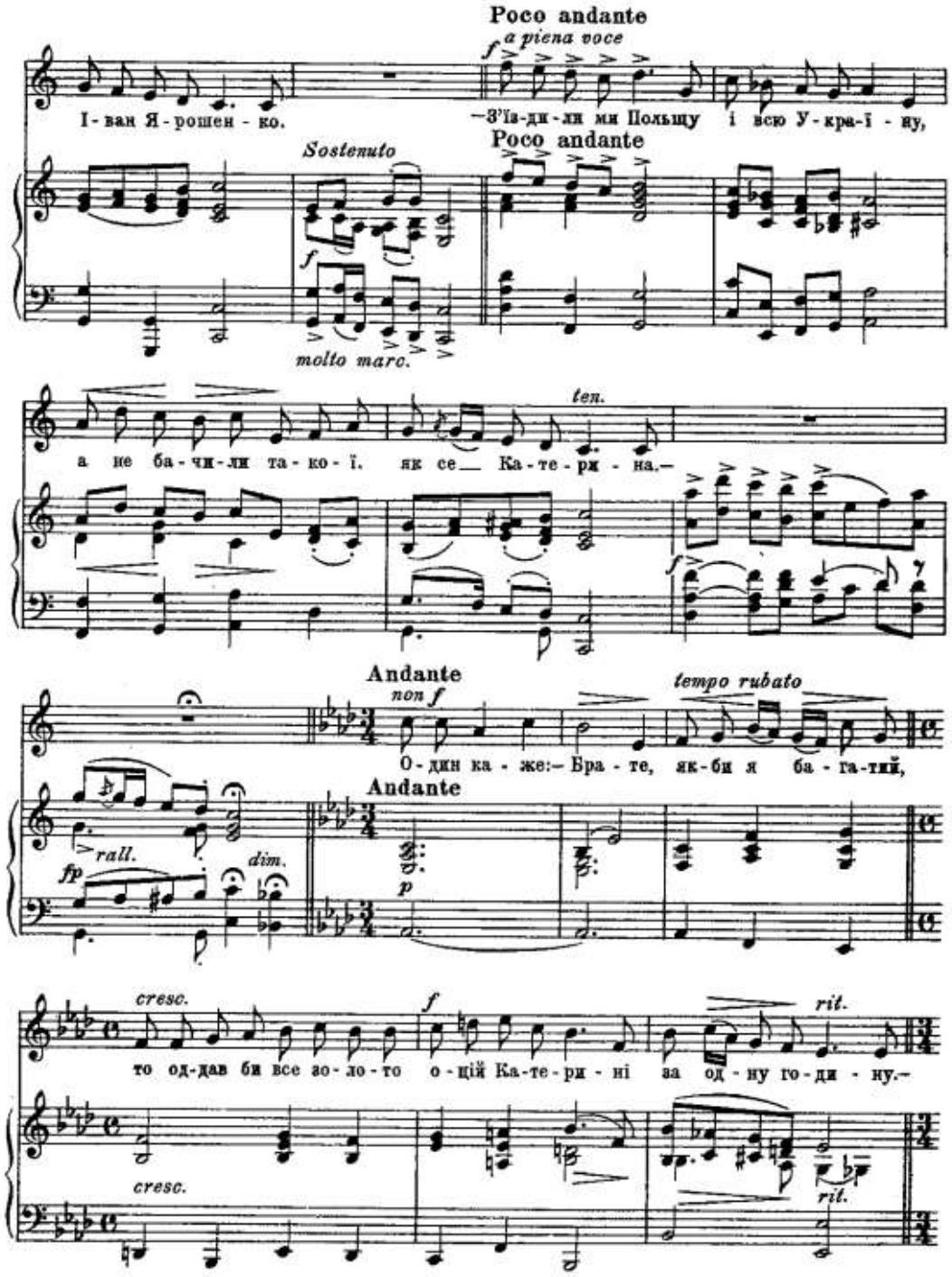
36. Чабаненко В.А. Козацька тематика в українському та світовому музичному мистецтві. *Енциклопедія історії України*: *Т. 4: Ка-Ком* / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2007. 528 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Kozacka_tematyka_v_mystectvi (дата звернення 07.05.2025).

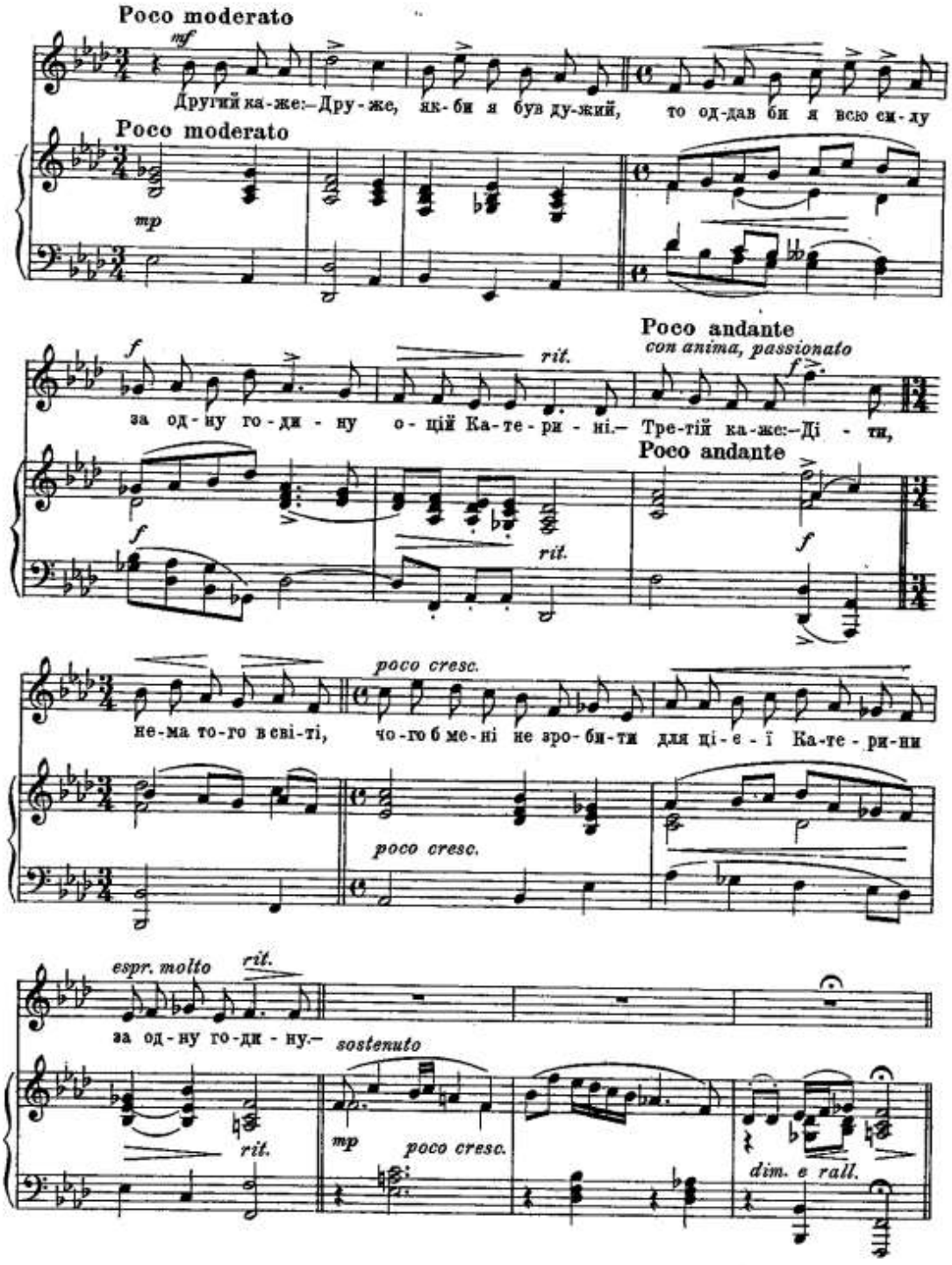
37. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів: ЛДМА, НТШ, 2003. 263 с.

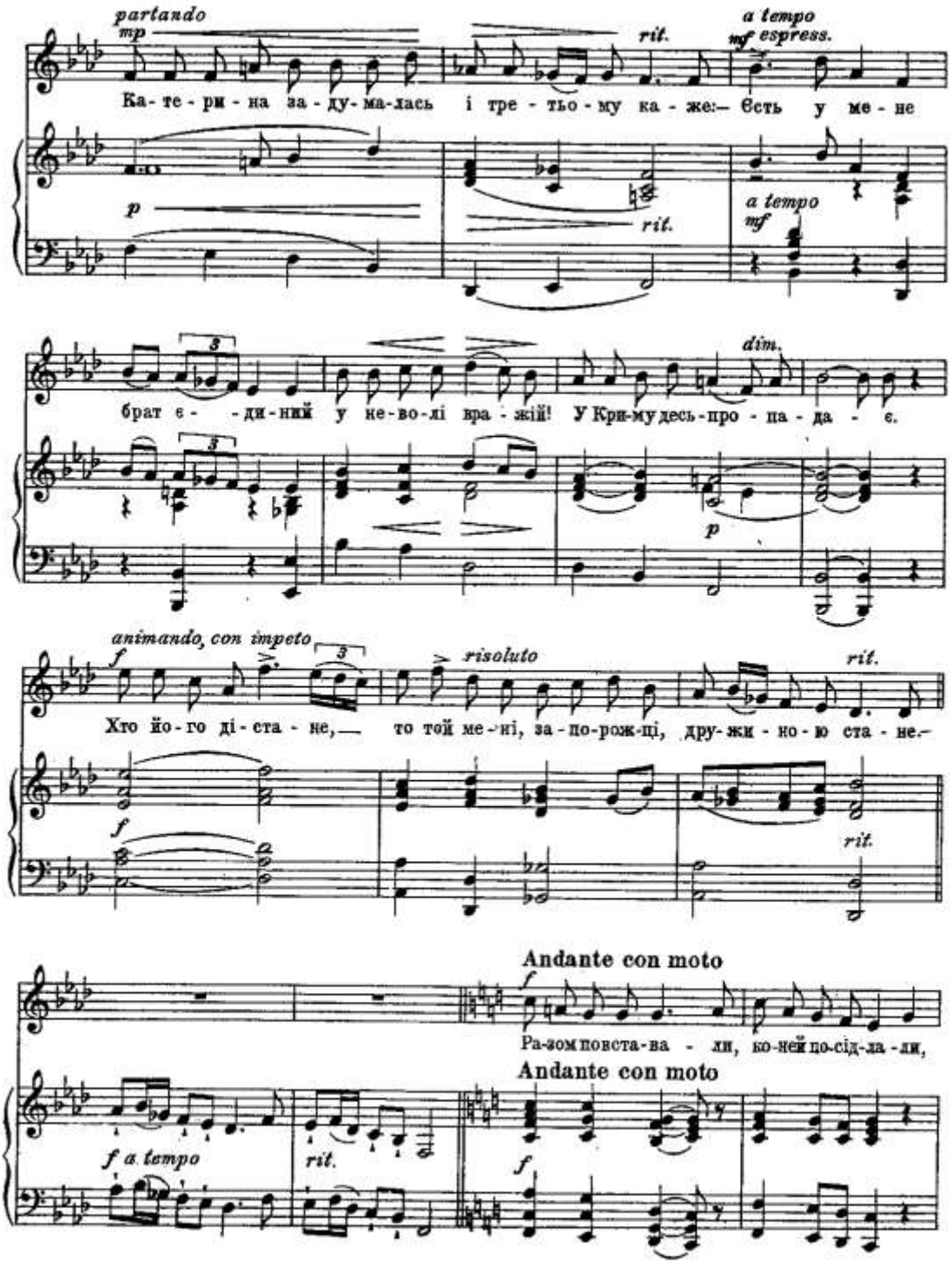
ДОДАТКИ

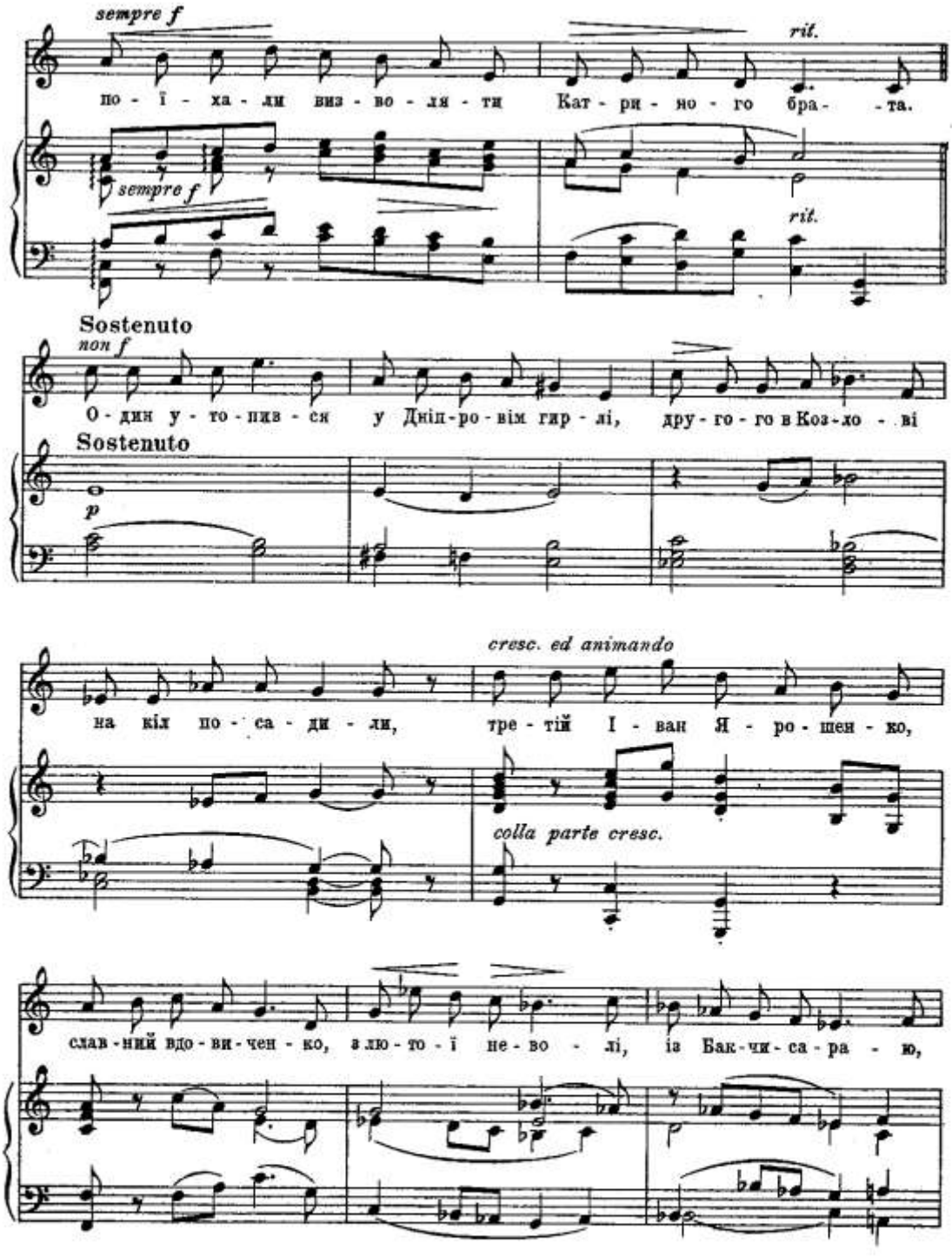
Додаток А

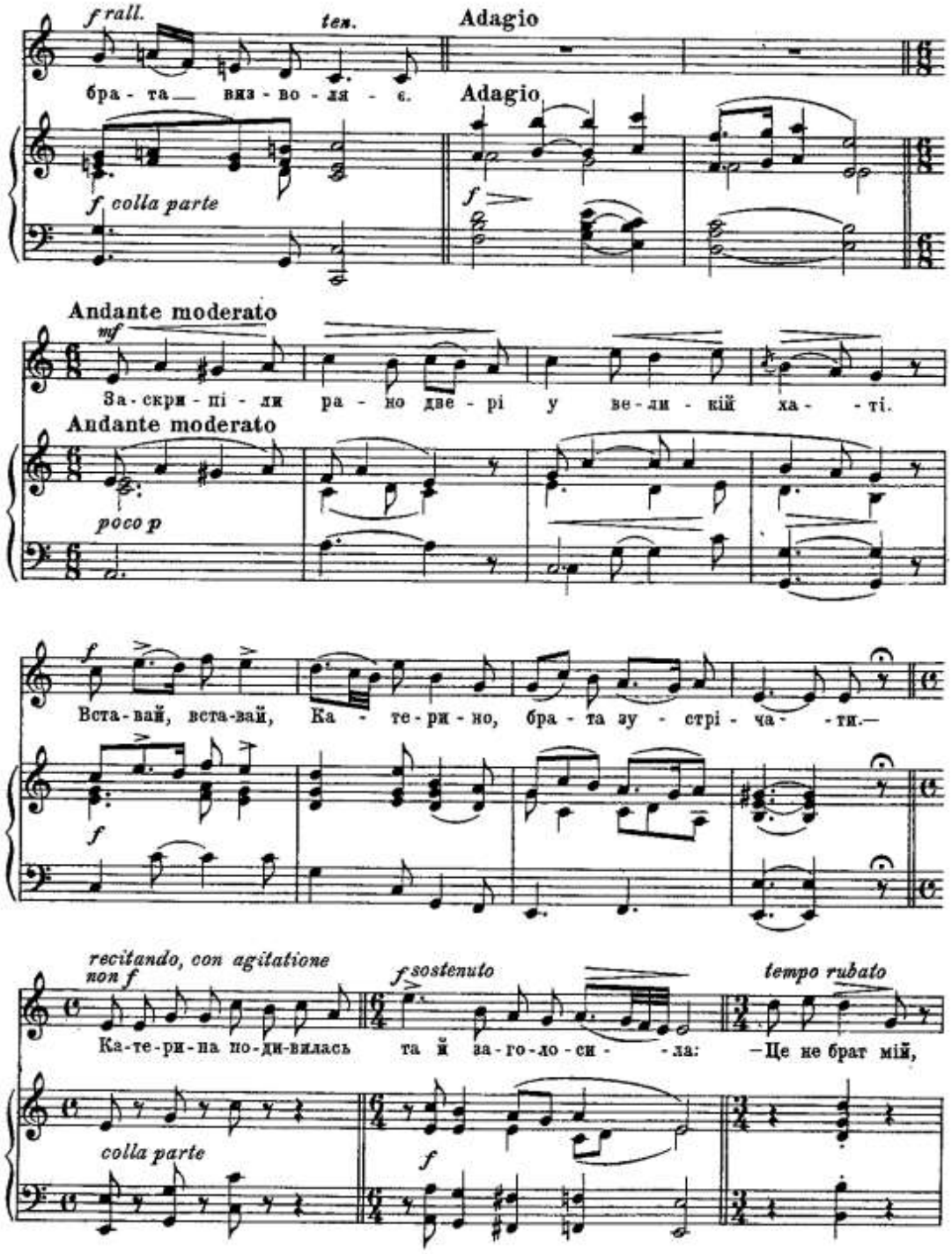


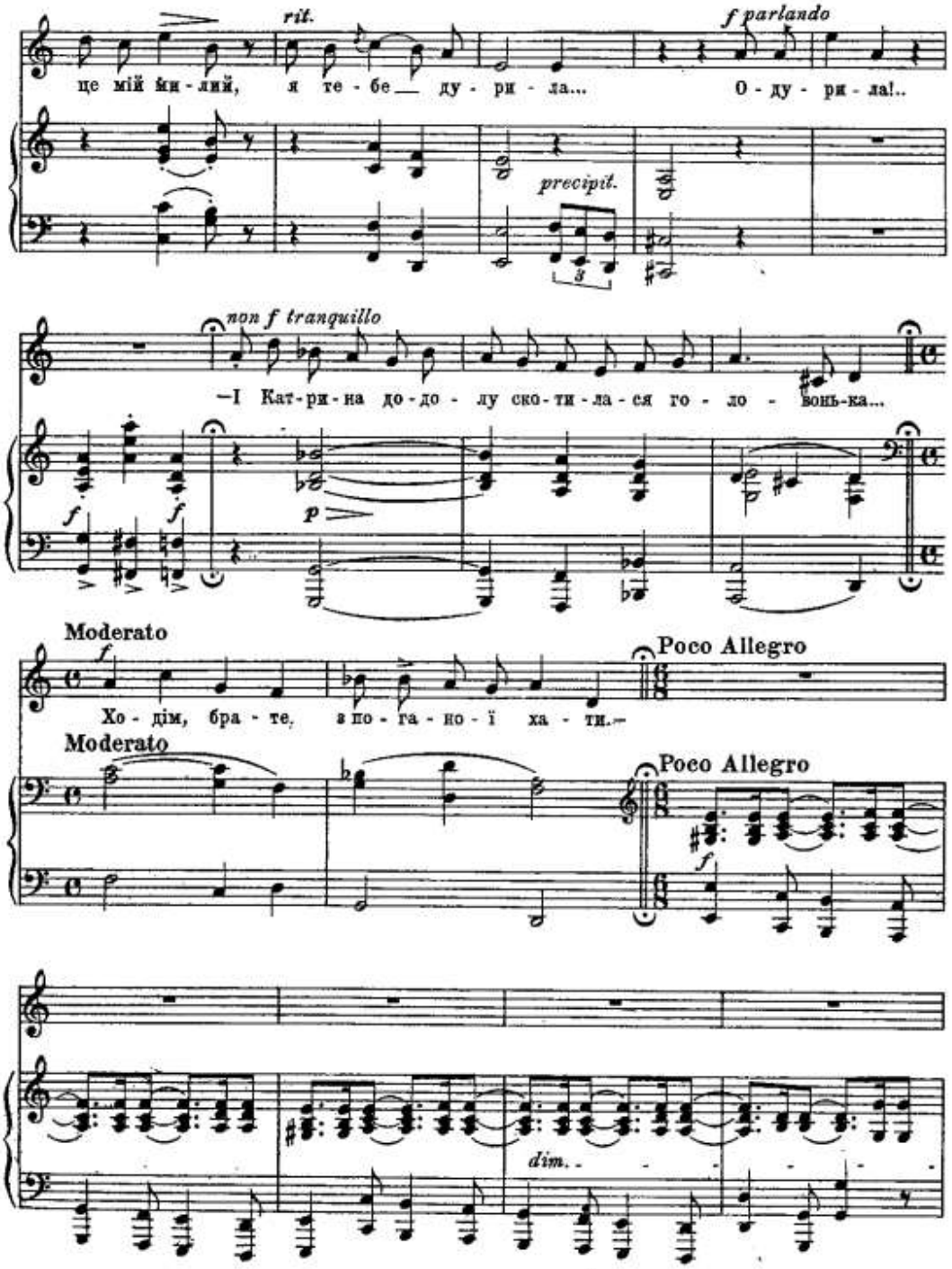

Poco andante
a piena voce
І-ван Я-рошен-ко.
—З'їз-ди-ля ми Польщу і всю У-кра-ї-ну,
Sostenuto
molto marc.
Poco andante
ten.
а не ба-чи-ли та-ко-ї. як се Ка-те-ри-на.—
Andante
non f
tempo rubato
О-дин ка-же:— Бра-те, як-би я ба-га-тий,
Andante
rall.
fp
dim.
p
cresc.
f
rit.
то од-дав би все зо-ло-то о-цій Ка-те-ри-ні за од-ну го-ди-ну.—
cresc.
rit.

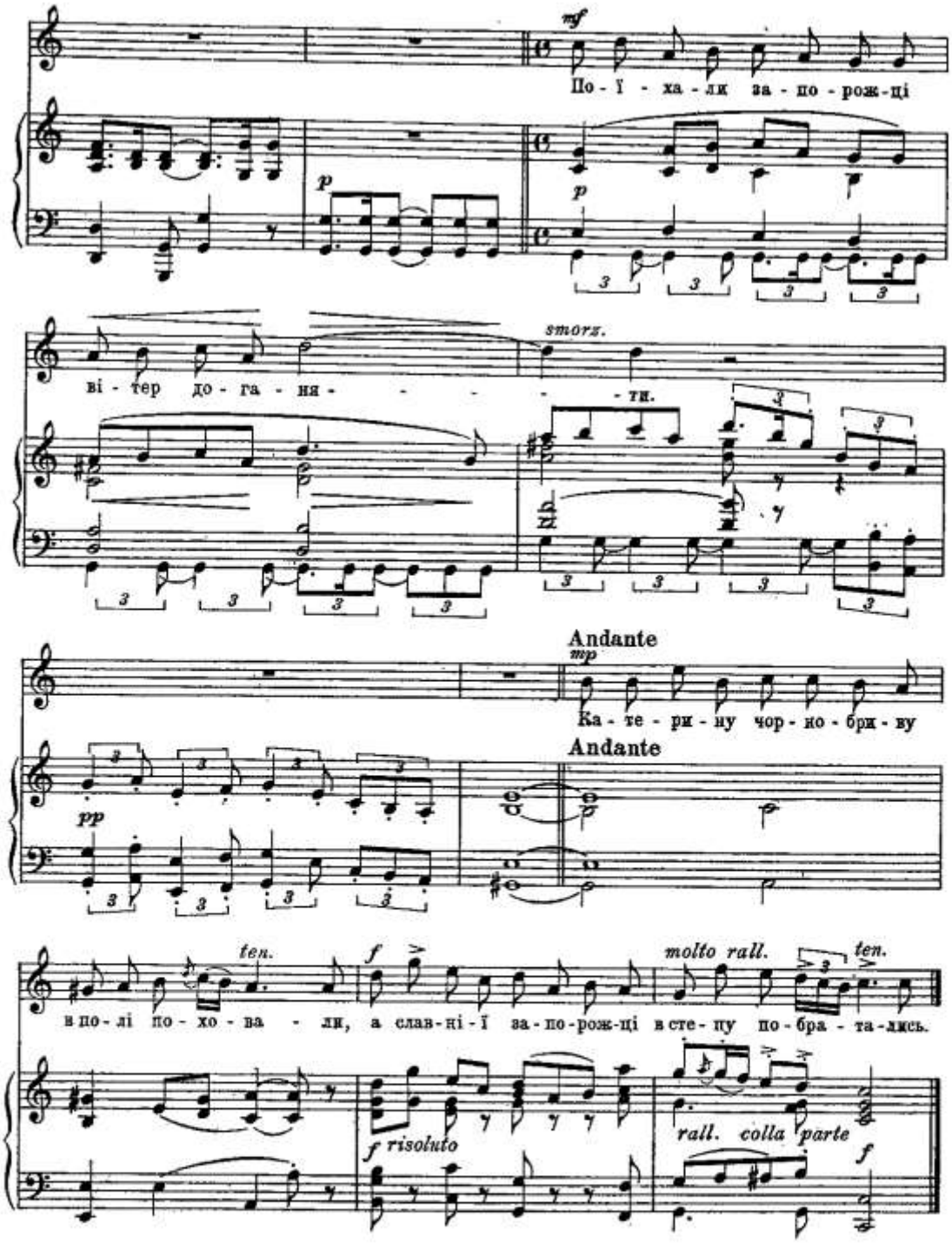

Poco moderato
mf
Другий ка-же:—Дру-же, як-би я був ду-жий, то од-дав би я всю си-лу
Poco moderato
mp
f
rit.
за од-ну го-ди-ну о-цій Ка-те-ри-ні.— Тре-тій ка-же:—Ді-ти,
Poco andante
con anima, passionato
Poco andante
f
rit.
poco cresc.
не-ма то-го в сві-ті, чо-го б ме-ні не зро-би-ти для ці-е-ї Ка-те-ри-ни
poco cresc.
espr. molto
rit.
за од-ну го-ди-ну.— sostenuto
rit.
mp
poco cresc.
dim. e rall.


partando
mp
rit.
a tempo
mf espress.
Ка-те-ри-на за-ду-ма-лась і тре-тьо-му ка-же:— Єсть у ме-не
p
rit.
a tempo
mf
3
dim.
брат є- -ди-ний у не-во-лі вра-жій! У Кри-му десь-про-па-да-є.
p
animando, con impeto
f
risoluto
rit.
Хто йо-го ді-ста-не,— то той ме-ні, за-по-рож-ці, дру-жи-но-ю ста-не.
f
rit.
Andante con moto
f
Ра-зом повста-ва-ли, ко-ней по-сід-ла-ли,
Andante con moto
f a tempo
rit.
f


sempre f
по - їхали визволяти Катрино - го бра - та.
rit.
sempre f
rit.
Sostenuto
non f
О - дин у - то - пив - ся у Дніп - ро - вім гир - лі, дру - го - го в Коз - хо - ві
Sostenuto
p
cresc. ed animando
на кіх по - са - ди - ли, тре - тій І - ван Я - ро - шен - ко,
colla parte cresc.
слав - ний вдо - ви - чен - ко, з лю - то - ї не - во - лі, із Бак - чи - са - ра - ю,


f rall.
ten.
Adagio
бра - та — виз - во - ля - є.
Adagio
f colla parte
f
Andante moderato
mf
За - скри - пі - ли ра - но две - рі у ве - ли - кій ха - - ті.
Andante moderato
poco p
f
Вста - вай, вста - вай, Ка - те - ри - но, бра - та зу - стрі - ча - - ти.—
f
recitando, con agitatione
non f
f sostenuto
tempo rubato
Ка - те - ри - на по - ди - вилась та й за - го - ло - си - - ла: —Це не брат мій,
colla parte
f

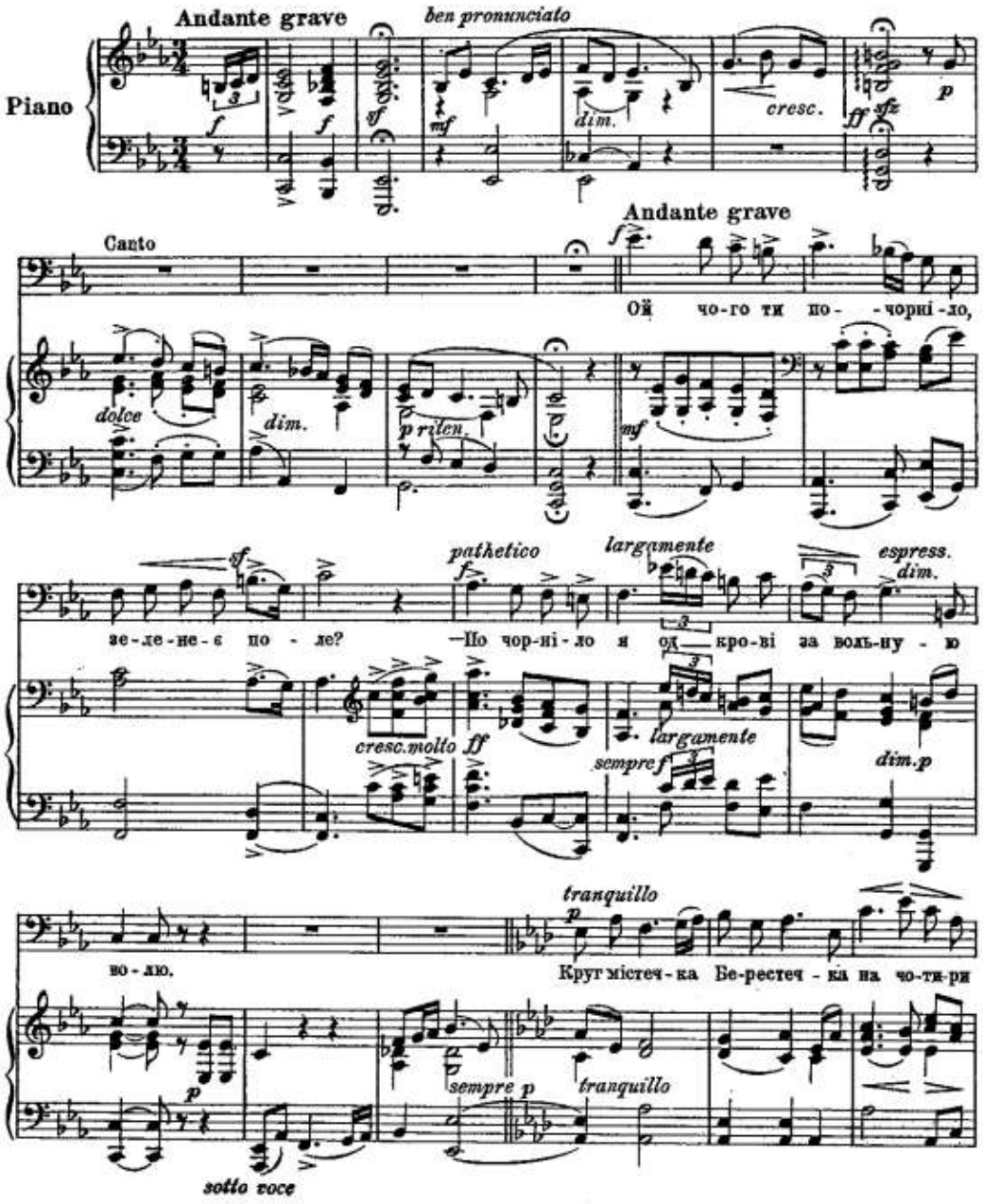

rit.
f parlando
це мій ми - лий, я те - бе — ду - ри - ла... О - ду - ри - ла!..
precipit.
non f tranquillo
—І Кат-ри-на до-до - лу ско-ти-ла-ся го - ло - вонь-ка...
Moderato
Poco Allegro
Хо - дім, бра - те, з по - га - но - ї ха - ти.—
Moderato
Poco Allegro
dim.

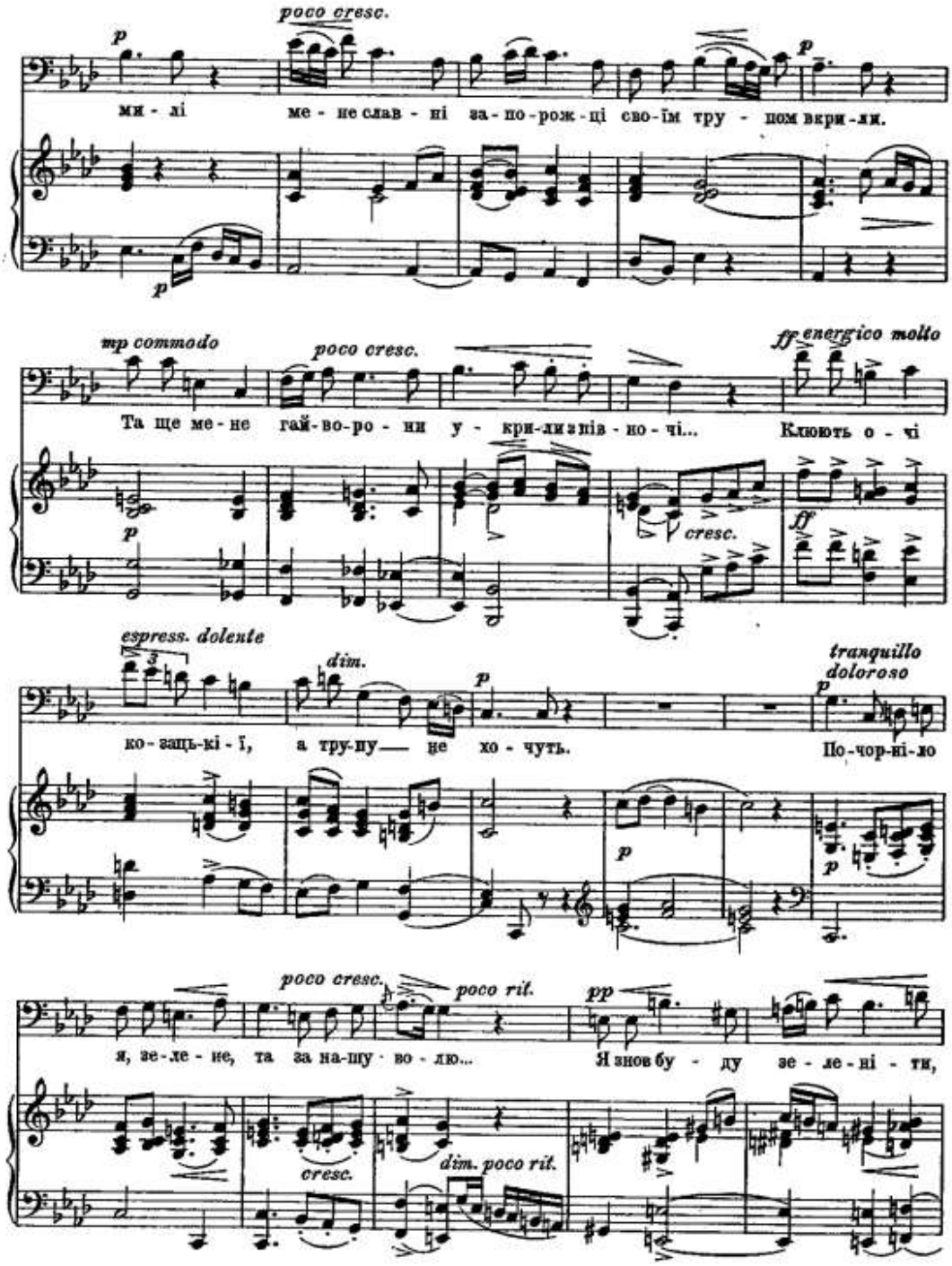

mf
По - ї - ха - ли за - по - рож - ці
p
smorz.
ві - тер до - га - ня - - - - - ти.
Andante
mp
Ка - те - ри - ну чор - но - бри - ву
Andante
pp
ten.
f
molto rall.
ten.
в по - лі по - хо - ва - ли, а слав - ні - ї за - по - рож - ці в сте - пу по - бра - та - лись.
f risoluto
rall. colla parte
f

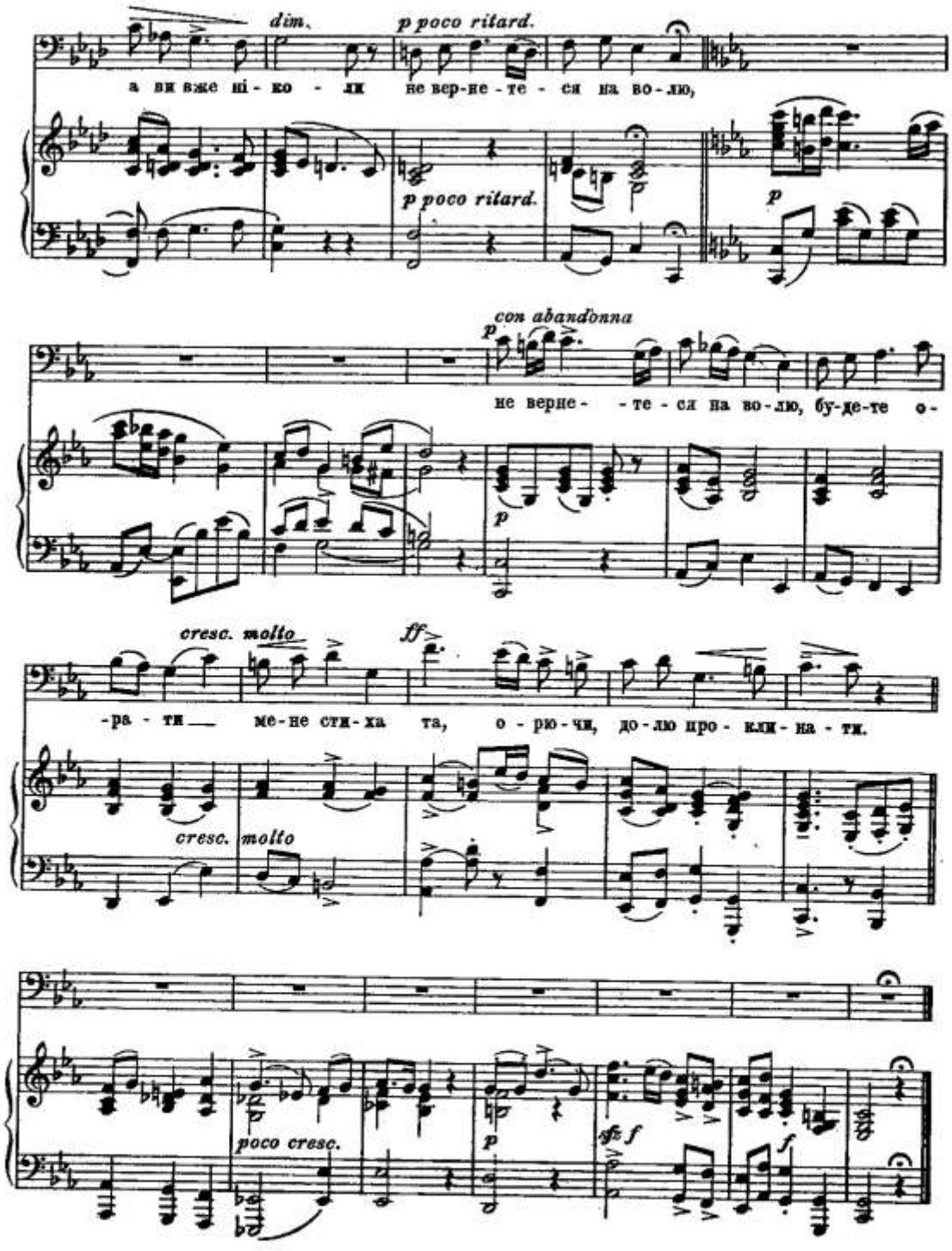
ОЙ ЧОГО ТИ ПОЧОРНІЛО, ЗЕЛЕНЕЄ ПОЛЕ

БАРИТОН

Музика М. В. Лисенка




poco cresc.
p
ми - лі
ме - не слав - ні за - по - рож - ці сво - їм тру - пом вкри - ли.
mp commodo
poco cresc.
ff energico molto
Та ще ме - не гай - во - ро - ни у - кри - ли з пів - но - чі... Клюють о - чі
cresc.
ff
espress. dolente
dim.
tranquillo doloroso
ко - заць - кі - ї, а тру - пу — не хо - чуть. По - чор - ні - ло
poco cresc.
poco rit.
pp
я, зе - ле - не, та за на - шу во - лю... Я знов бу - ду зе - ле - ні - ти,
cresc.
dim. poco rit.

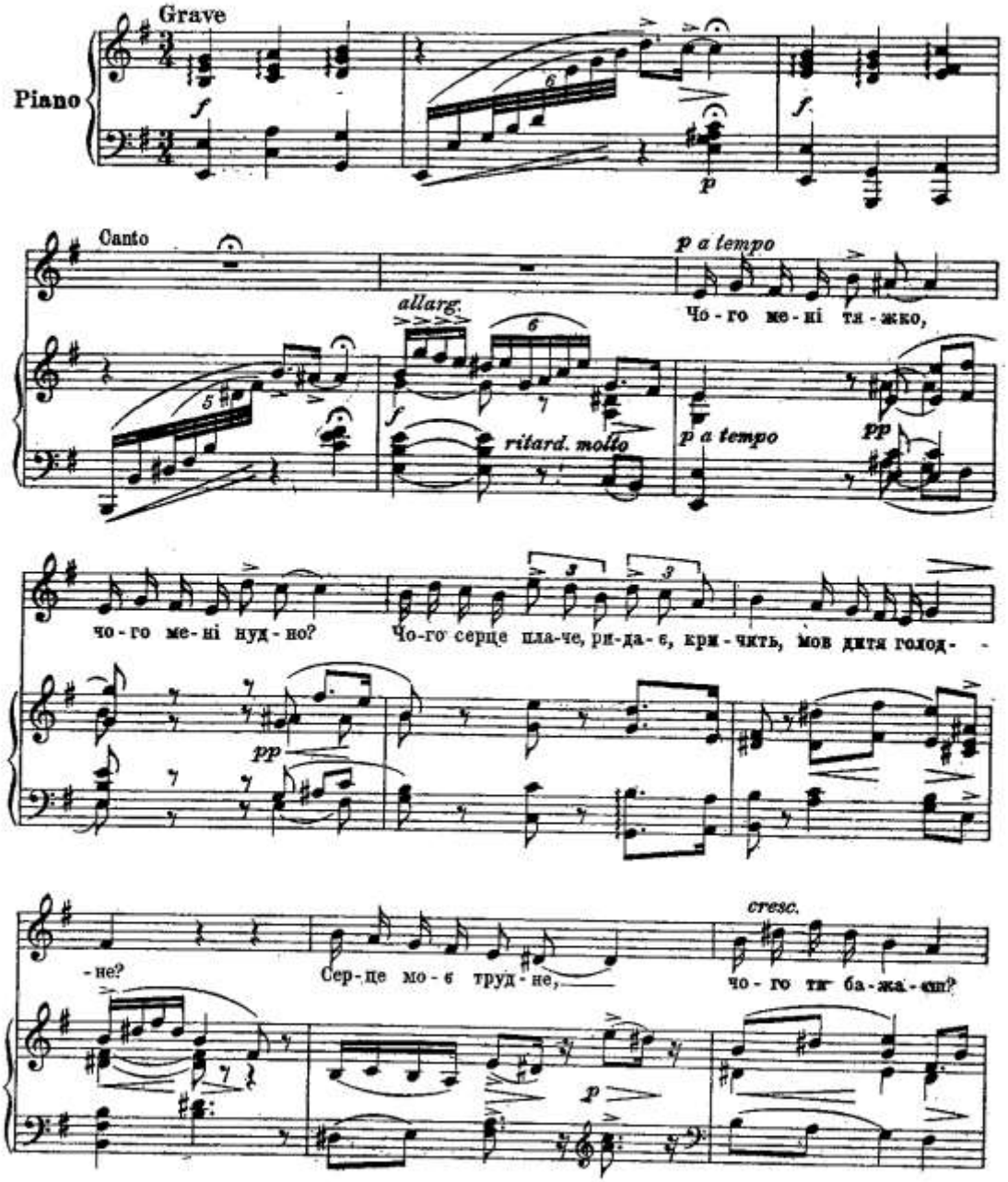

dim.
p poco ritard.
а ви вже ні - ко - ли не вер-не - те - ся на во - лю,
p poco ritard.
p
con abandonna
p
не верне - - те - ся на во - лю, бу-де-те о -
cresc. molto
ff
-ра - ти — ме-не сти-ха та, о - рю - чи, до - лю про - кли - на - ти.
cresc. molto
poco cresc.
p
sfz f
f

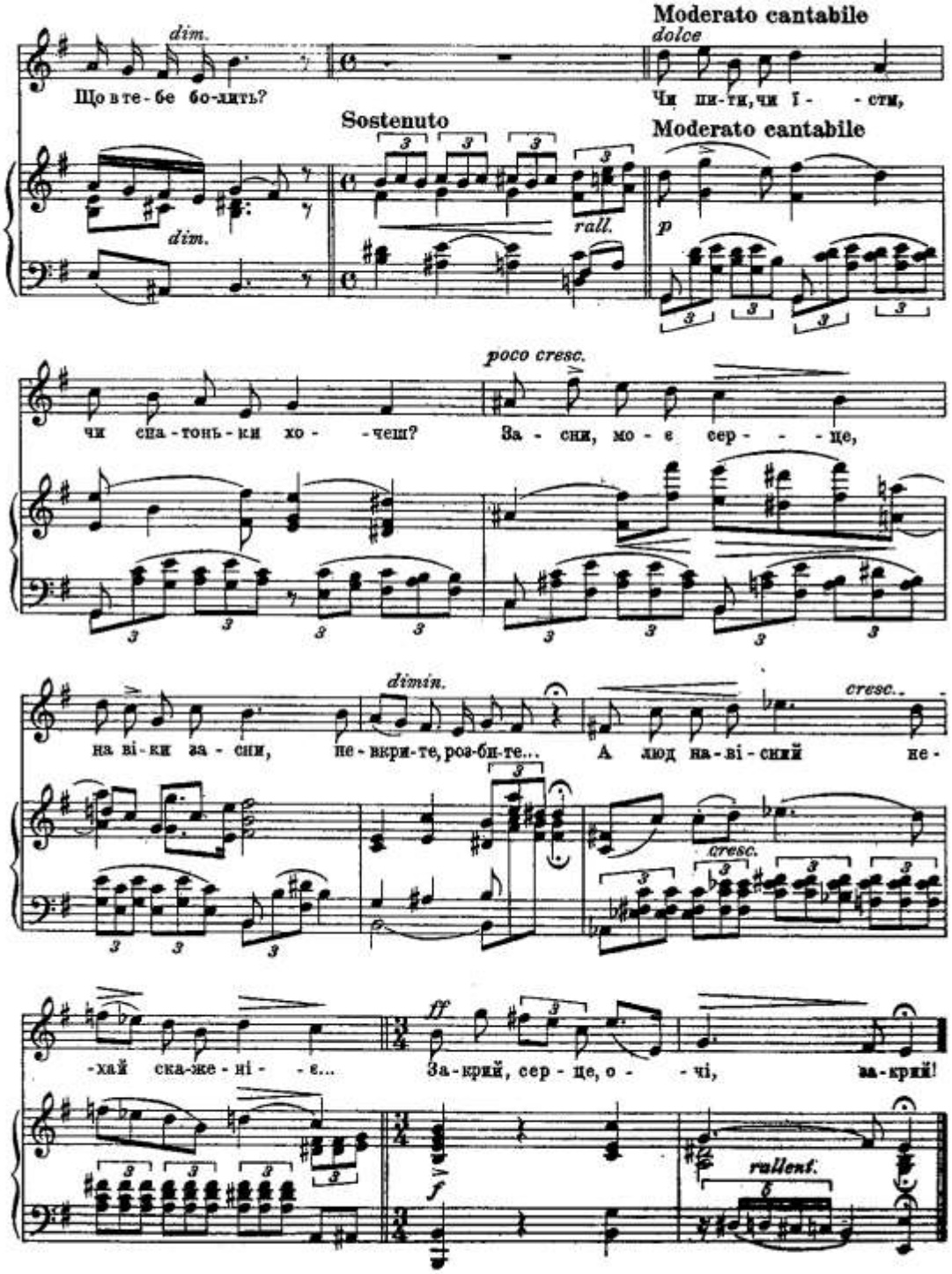
ЧОГО МЕНІ ТЯЖКО

(ДУМКА)

СОПРАНО, ТЕНОР

Музика М. В. Лисенка



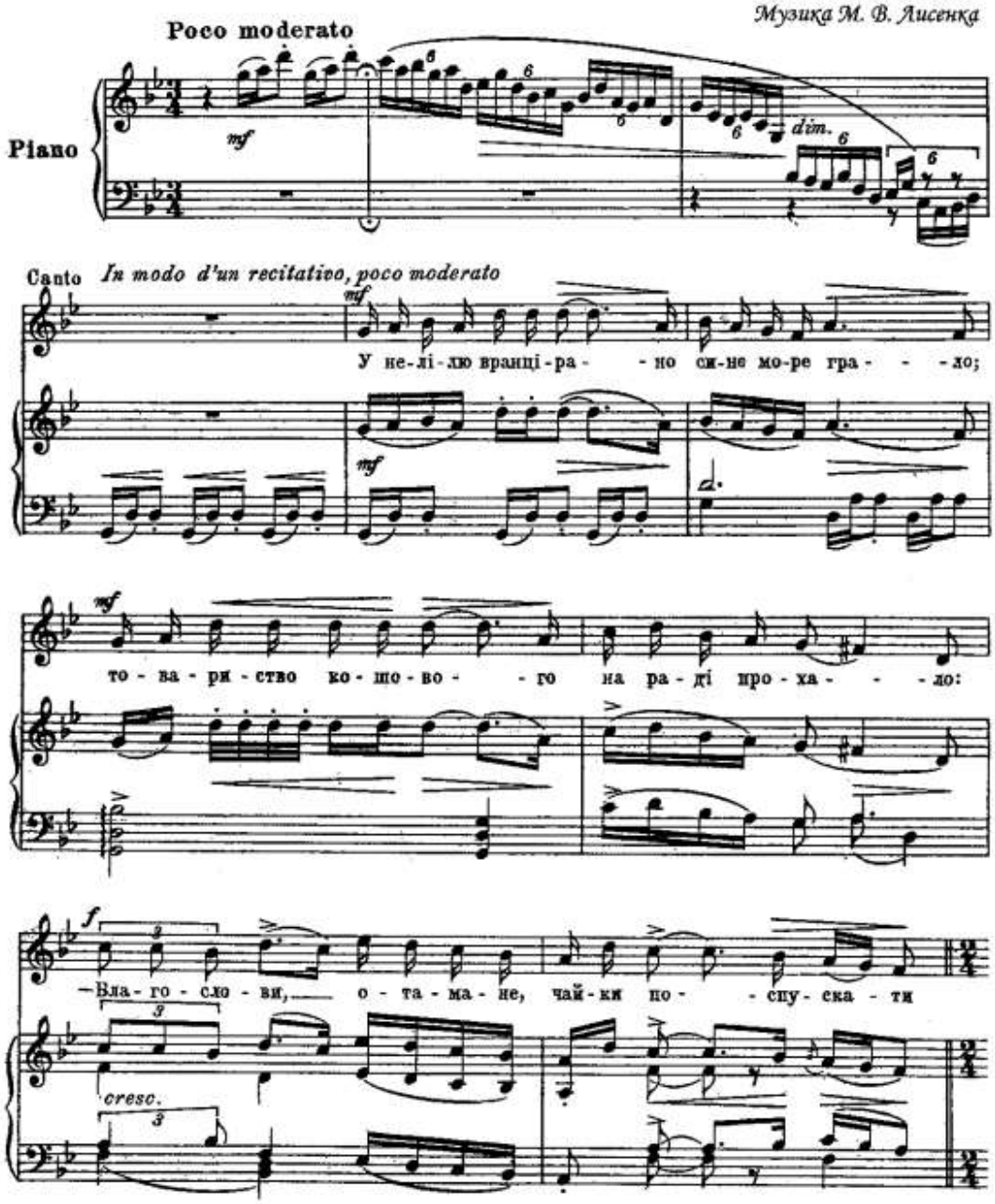

Moderato cantabile
dolce
dim.
Що в те - бе бо-лить?
Чи пи-ти, чи І - - сти,
Sostenuto
Moderato cantabile
rall.
dim.
p
poco cresc.
чи сна-тонь-ки хо - - чеш?
За - сни, мо - є сер - - - це,
dimin.
cresc..
на ві-ки за - сни, не-вкри-те, роз-би-те...
А люд на-ві-сний не-
cresc.
-хай ска-же-ні - - є...
ff
За-крий, сер - це, о - - чі,
за-крий!
rallent.
f

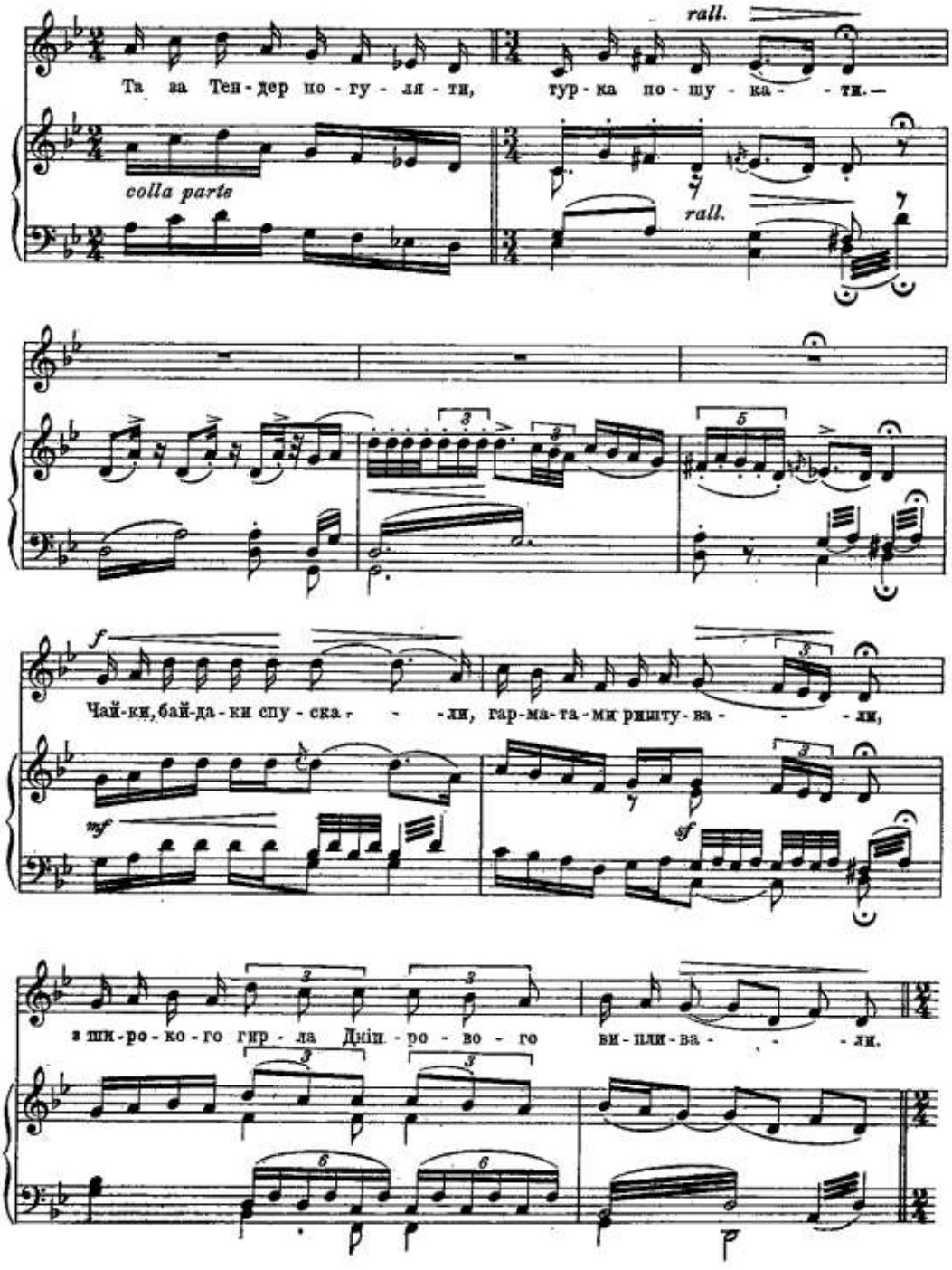
ДУМА „У НЕДІЛЮ ВРАНЦІ РАНО“

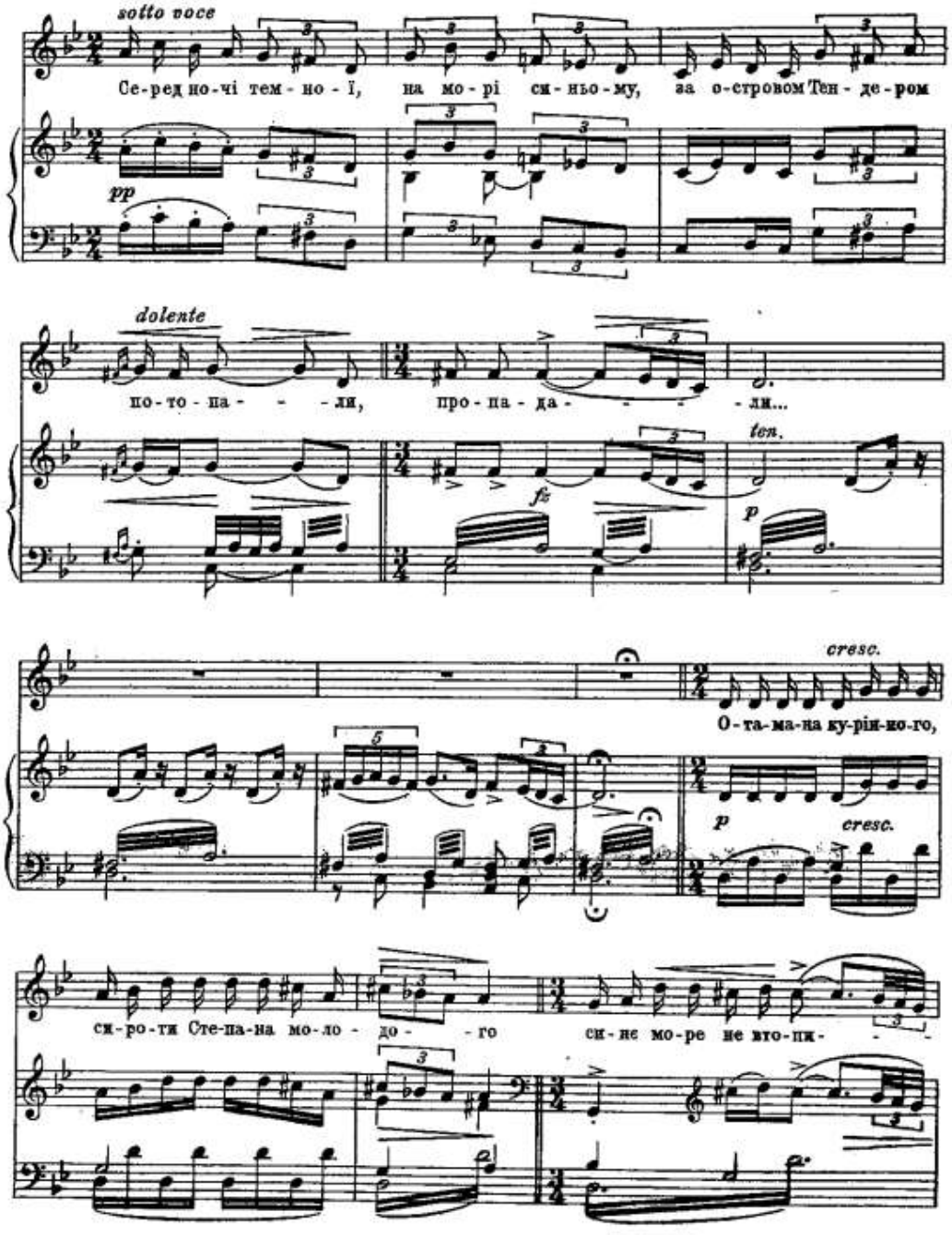
(ІЗ ПОЕМИ „НЕВОЛЬНИК“)

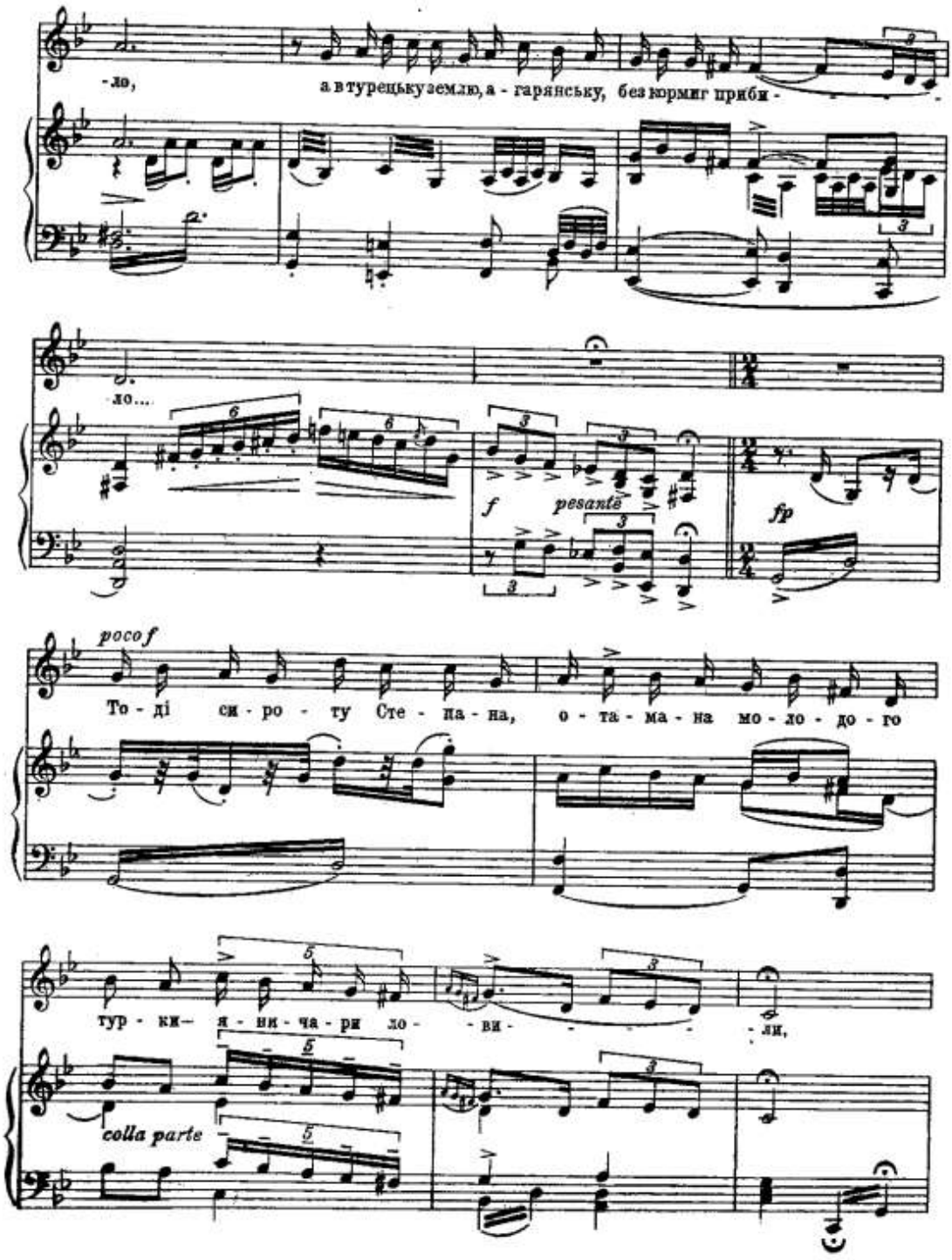
БАРИТОН

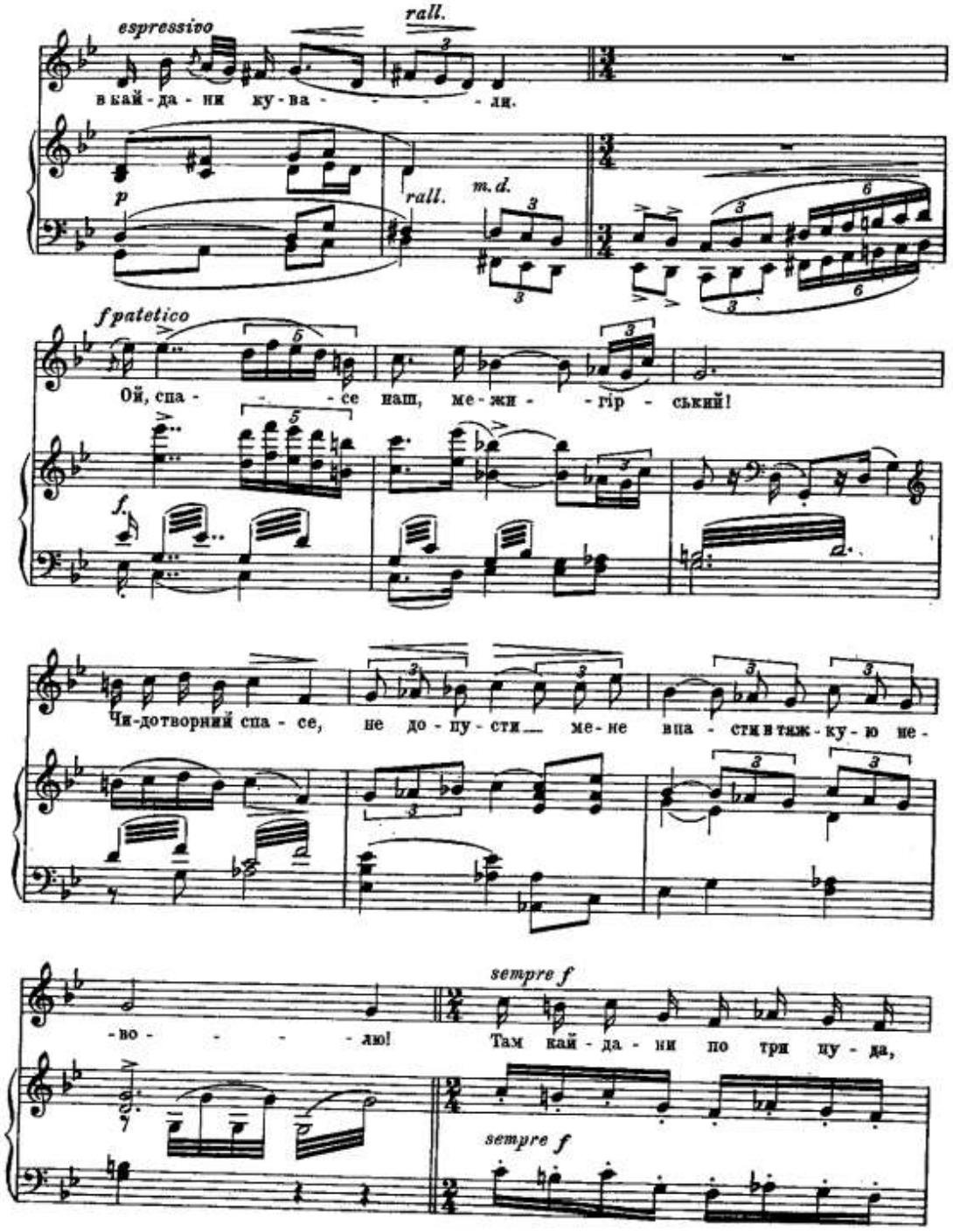
Музика М. В. Лисенка

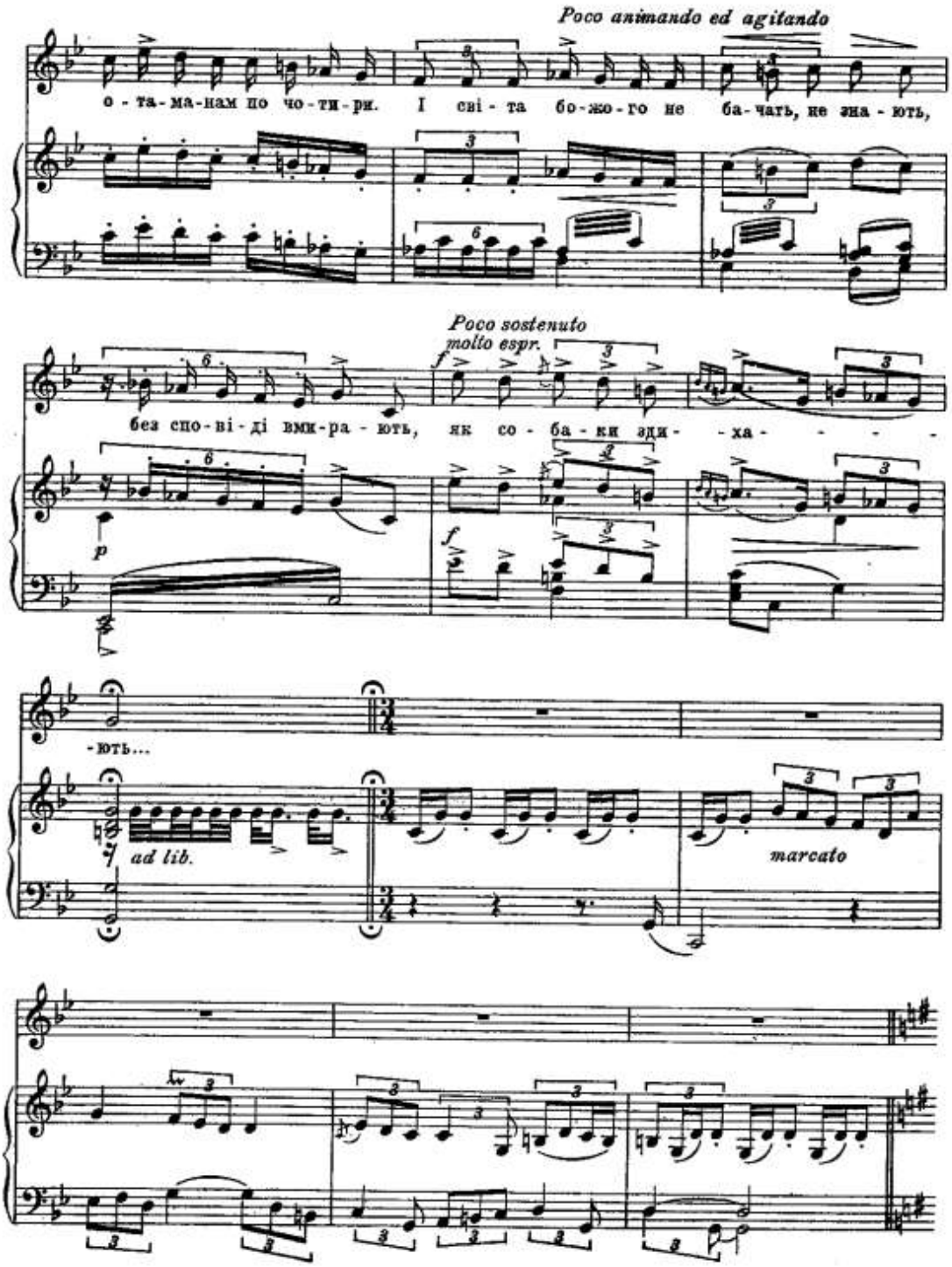


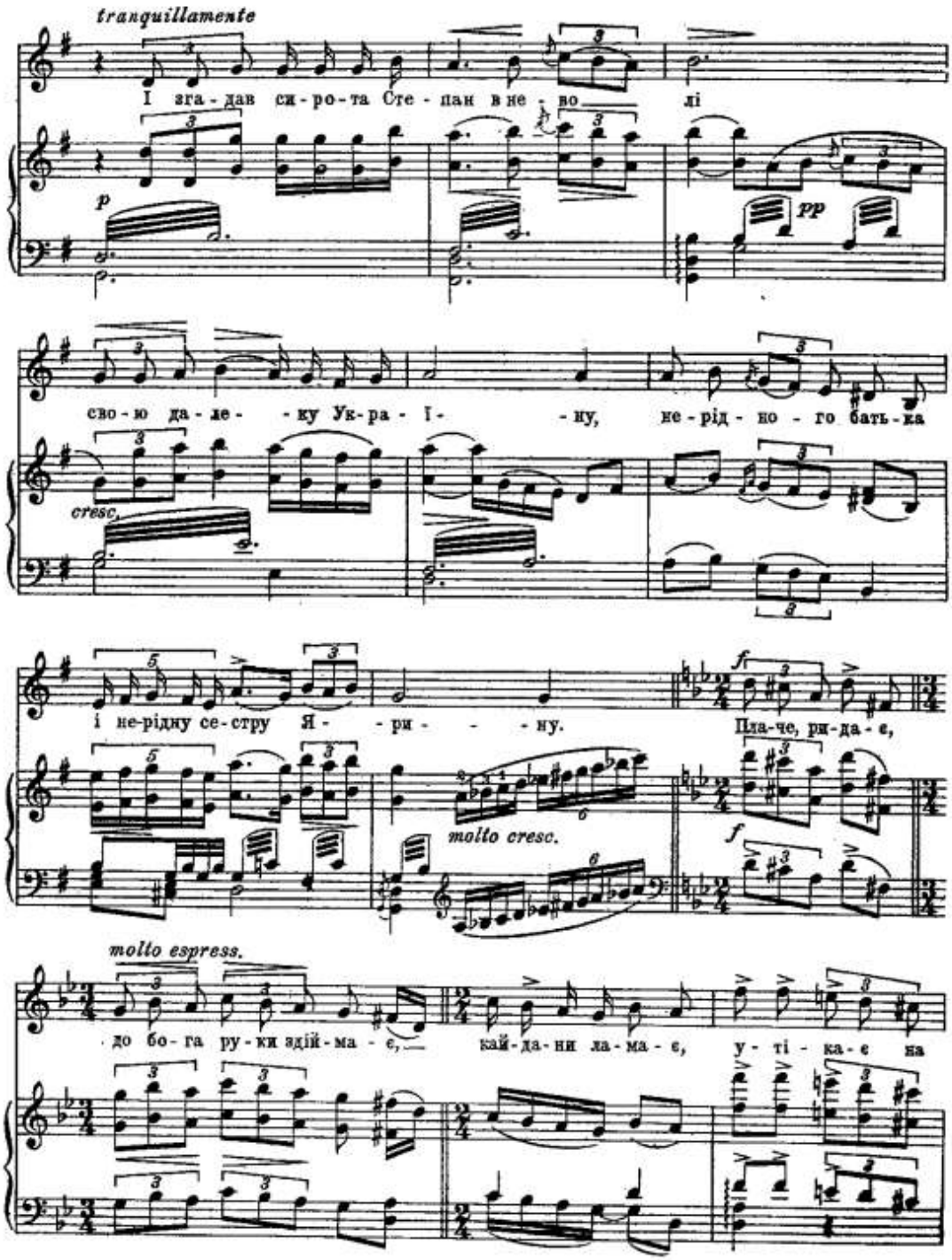

rall.
Та за Тен-дер по-гу-ля-ти, тур-ка по-шу-ка-ти.—
colla parte
rall.
f
Чай-ки, бай-да-ки спу-ска-ли, гар-ма-та-ми риш-ту-ва-ли,
mf
sf
з ши-ро-ко-го гир-ла Дніп-ро-во-го ви-плив-ли.

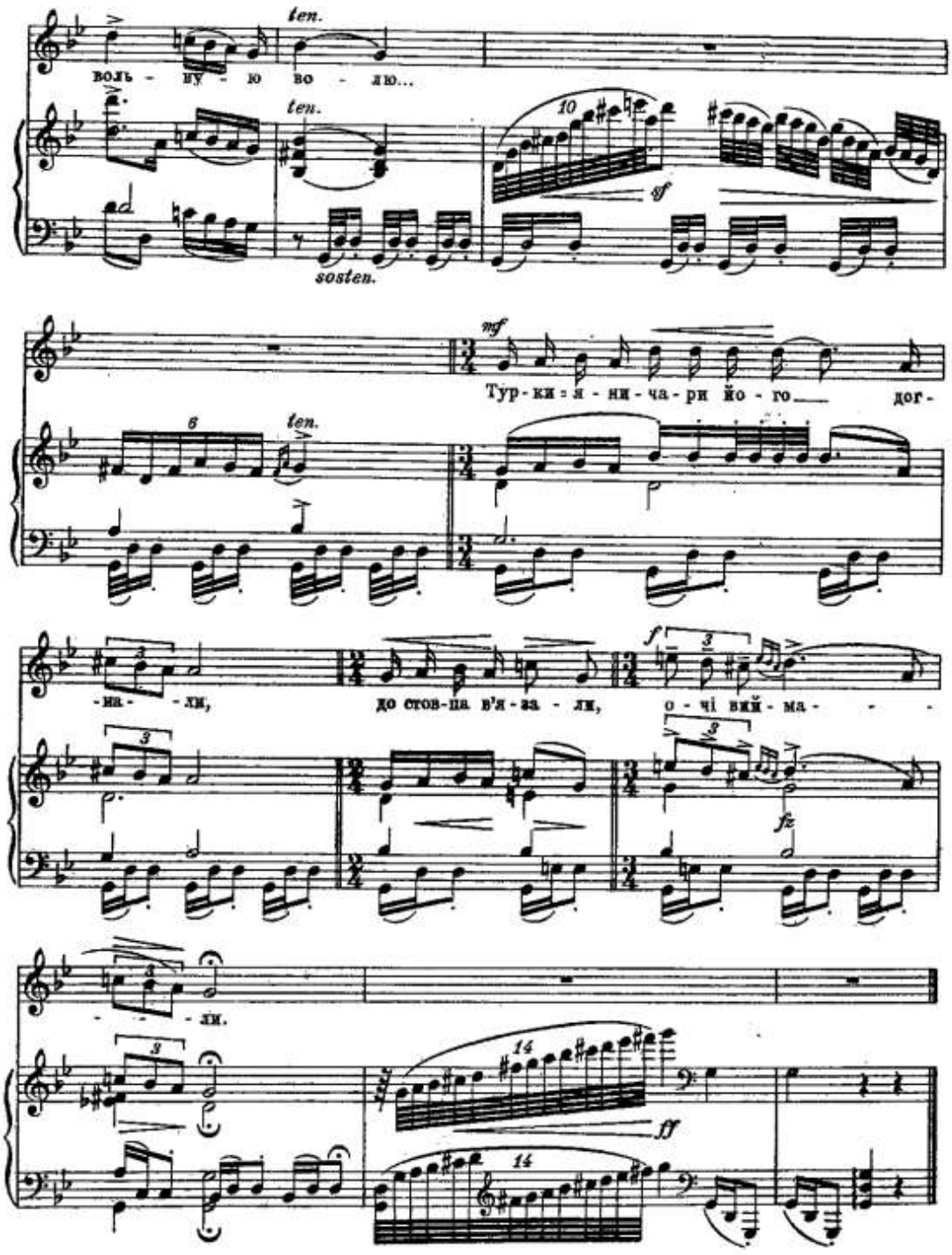

sotto voce
Се-ред но-чі тем - но - Ї, на мо - рі си - ньо - му, за о-стровом Тен - де-ром
pp
dolente
по - то - па - - - ли, про - па - да - - - - - ли...
ten.
fz
p
cresc.
О-та-ма-на ку-рін-но-го,
p
cresc.
си-ро-ти Сте-па-на мо-ло - до - - го си-не мо-ре не ви-пи-


-ло,
а в турецьку землю, а - гарянську, без кормиг приби -
ло...
f
pesante
fp
poco f
То - ді си - ро - ту Сте - па - на, о - та - ма - на мо - ло - до - го
тур - ки— я - ни - ча - ри ло - ви - ли,
colla parte


espressivo
rall.
в кай - да - ни ку - ва - - - - - ли.
p
rall.
m.d.
fpatetico
Ой, спа - - - - се наш, ме - жи - - гір - ський!
f.
Чи-дотворний спа - се, не до - пу - сти ме - не впа - сти в тяж - ку - ю не -
sempre f
- во - - - - - лю! Там кай - да - ни по три цу - да,
sempre f


Poco animando ed agitando
о - та-ма-нам по чо-ти-ри. І сві - та бо-жо-го не ба-чать, не зна - ють,
Poco sostenuto
molto espr.
без спо-ві-ді вмик-ра - ють, як со - ба - ки зди - - ха - - - - -
-ють...
ad lib.
marcato

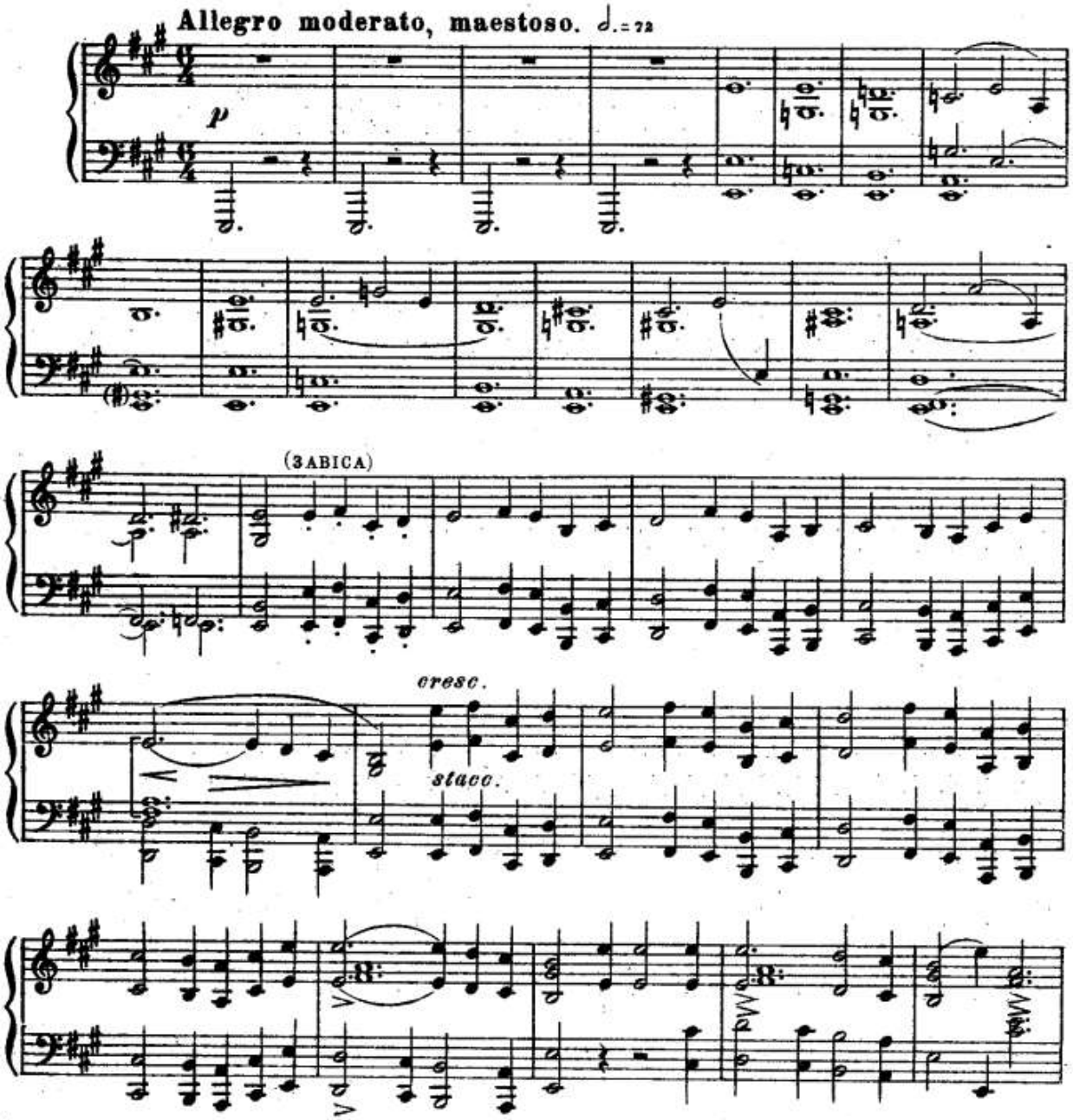

tranquillamente
І зга-дав си-ро-та Сте-пан в не-во лі
p
pp
сво-ю да-ле- -ку Ук-ра-І- -ну, не-рід-но-го бать-ка
cresc.
і не-рідну се-стру Я- -ри- -ну.
molto cresc.
f
Пла-че, ри-да-є,
molto espress.
до бо-га ру-ки здій-ма-є, кай-да-ни ла-ма-є, у-ті-ка-є на


ten.
воль - ну - ю во - лю...
ten.
sf
sosten.
mf
Тур - ки = я - ни - ча - ри йо - го дог -
ten.
-ня - -ли,
до стов-па в'я-за - ли,
f
о - чі вий - ма - - -
fz
- - - ли.
ff

Картина перша

№1. Сцена й дума

Майдан у Києві перед Братством на Подолі. На сцені віддалеки розташувалися торговки з різним крамом. Кияни різного стану купують, торгують. На передньому плані, біля брами братського монастиря, сидить кобзар; круг нього козаки, молодь, міщани. Подекуди мається червоний жупан запорозький.
До підняття завіси чути дзвін на кінець церковної відправи. Люд виходить поволі з церкви; дехто спиняється коло кобзаря.



dim.

p f

Т. f

За - спі-вай нам, стар - че бо - жий, ут - ни ду - му, я - ку зна -

Б. f

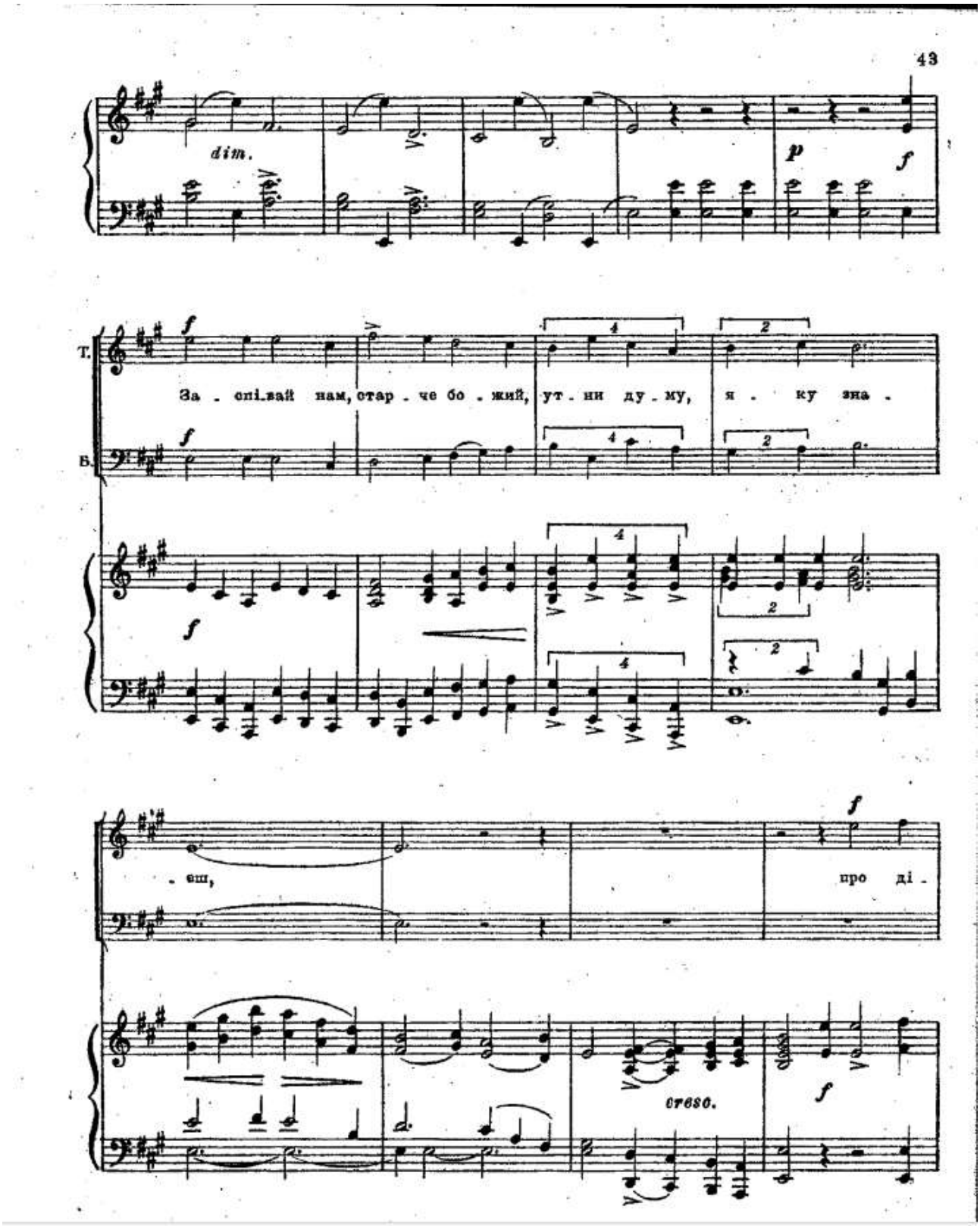
f

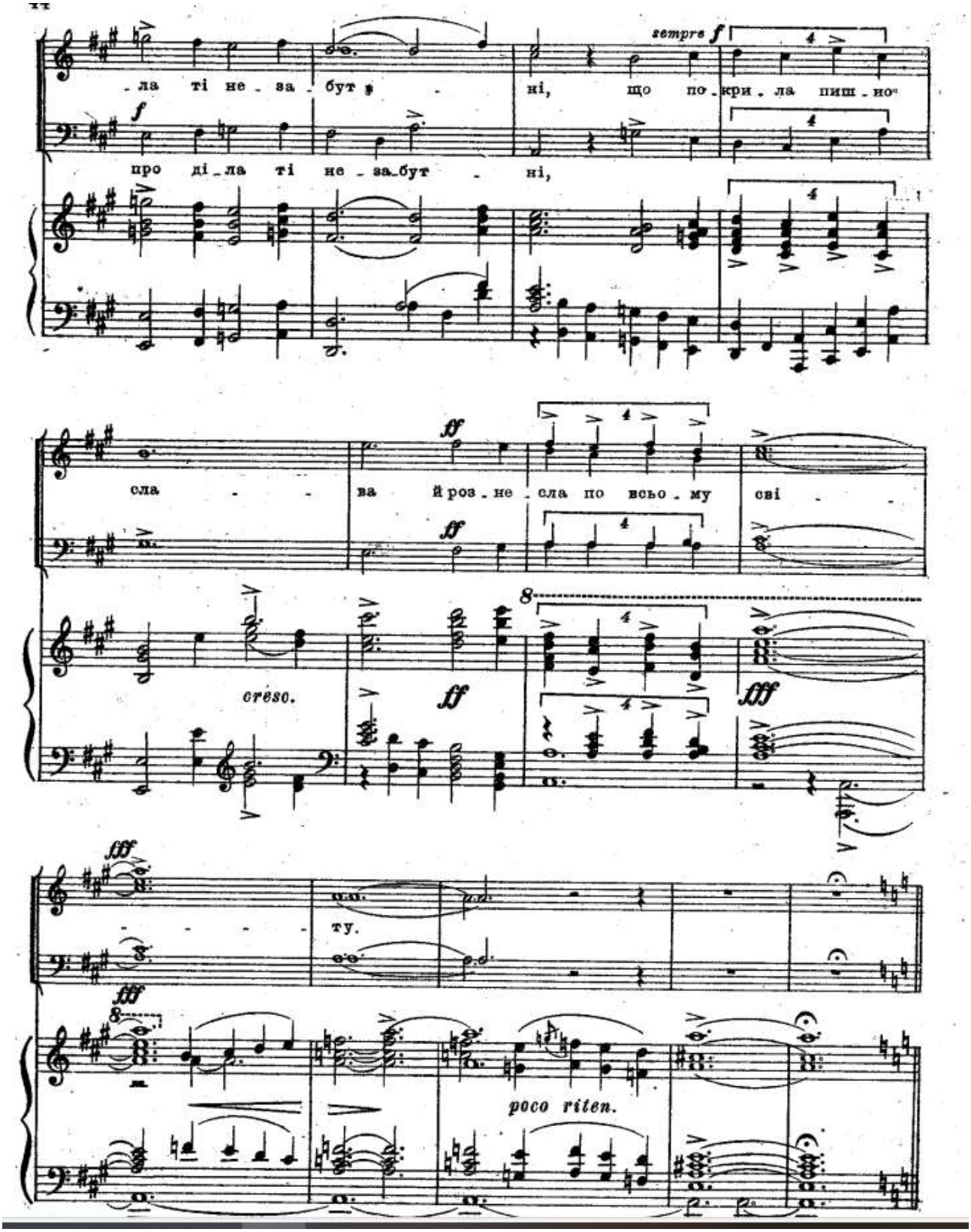
- еш, про ді -

f

cresc.

f




sempre f
ла ті не за бут ні, що по кри ла пиш но
про ді ла ті не за бут ні,
сла ва й роз не сла по всьо му сві
cresc.
ff
fff
ту.
poco riten.

Дума*

Andante pathetico

f *a piacere*

Кобзар *a piena voce* (голосно) ♩ = 58

poco a

Ой, не чор_на то хма _ ра над Вкра_їною ста _ ла; то то ж вій_ська ту_

poco f *p* *mano sinistra*

poco cresc.

_рець_ке, бу_сур_мен_ське, як та га_лич, на_лі _ та _ є, кру_гом об_ля_

_га _ є,

f espressivo

хо _ че сплюн_дру_ва_ти те_бе, рід_ний кра _

mf

m. destra

*) Виконання думи не можна привести до якогось певного й сталого темпу; відповідно змісту текста співець міняє темп, а далі знов вертається до попереднього.

ДОДАТОК Б

МИКОЛА ВІТАЛІЙОВИЧ
ЛИСЕНКО

Микола Лисенко і Остап Вересай