

УДК 78.071.1(477):781.7

**ПАРАТЕКСТУАЛЬНО-ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІЙ,  
ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТА ФОРТЕПІАННІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА**

**Фрайт Оксана Володимирівна** – доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, м. Дрогобич

<http://orcid.org/0000-0001-6903-7096>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.612>

[oksana\\_frajt@ukr.net](mailto:oksana_frajt@ukr.net)

Виявлено взаємозв'язки вокально-хорових і фортепіанних творів М. Лисенка різних жанрів, поєднаних спільністю заголовків (паратекстів) і першою репрезентацією фольклорного зразка із супроводом фортепіано. До цієї групи віднесено й авторський хор на слова Лесі Українки, відокремлена фортепіанна партія якого стала самостійним твором. Доведено, що інтермедіальні діалоги з первісним однойменно-пісенним джерелом подекуди перетворюються на полілоги завдяки залученню переінтонованих тем західноєвропейських композиторів. Здійснено порівняння концепцій і семантики виражальних засобів Лисенкових творчих «редакцій» з вихідним прототипом крізь призми авторефенцій та кореляцій зі запозиченими текстами.

*Ключові слова:* спадщина М. Лисенка, фольклор, пісня, хорова творчість, фортепіанна творчість, паратекстуальність, інтермедіальність.

*Постановка проблеми.* Творча праця засновника національного музичного стилю М. Лисенка протікала у вельми складних умовах. Адже він, як сам про себе метафорично говорив, був «одним у полі воїном», тобто, не мав колег-композиторів. Плекав і наставляв молодших за себе, самостійно торуючи доцільні для рідного мистецтва напрями музичної діяльності, закладаючи тривкі основи його розвитку. Й усе це на тлі імперсько-російського гніту українства, приниження, заборон, переслідувань. Тому не дивно, що багато задумів залишилося нездійсненими чи незавершеними. Тим більше зрозумілими є факти автоцитуваль, транспозицій творів або їхніх жанрових міграцій. Це стосується не лише однієї галузі, наприклад, вокальної, коли одні й ті ж пісні діставали різні виконавські склади (перехід із камерно-вокальної до хорової сфери), а й міжгалузевого обміну, як це траплялося з вокальними композиціями, що ставали фортепіанними з аналогічними паратекстами (заголовками або заголовковими комплексами). З огляду на те, що досі така проблематика не виокремлювалася й комплексно не розглядалася, стаття є актуальною.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Названі ділянки спадщини видатного композитора, виконавця, науковця й музично-громадського діяча М. Лисенка почали вивчатися ще за його життя. Вони привертають увагу сучасних лисенкознавців, серед яких О. Козаренко, Л. Корній, Л. Пархоменко, І. П'ятницька-Позднякова та ін. Проте ракурс міжжанрової взаємодії через тотожність паратексту в Лисенковій спадщині ніким не вивчався. Вказані кореляції творчості М. Лисенка також не перебували в полі зору авторів, дотичних до тематики статті досліджень про музичні транскрипції (М. Борисенко), перекладення (В. Дейнега), обробки (І. Коновалова), переклади (Н. Пилатюк) тощо.

*Мета статті* полягає у висвітленні міжтекстуальних (паратекстуальних та інтермедіальних) зв'язків фольклористичної, хорової та фортепіанної творчості М. Лисенка, у порівнянні різножанрових і різногалузових версій, що походять від початкових пісенних репрезентацій, і в з'ясуванні взаємодії з «чужим» тематичним матеріалом.

*Виклад основного матеріалу.* Як чудовий знавець вокальної та інструментальної стилістик, М. Лисенко бачив розмаїті пункти їхнього перетину й надавав деяким опусам нових інтермедіальних вимірів. Інтермедіальність, як взаємодія кодів різних мистецтв, згідно з теорією компаративіста Стівена Пола Шера, притаманна таким видам сполучення слова й музики, як вокальна творчість, програмна музика та «музична проза» [13]. Лисенкова спадщина дає можливість студіювання всіх видів, проте ця стаття присвячена двом першим, а саме, кореляціям у сфері ідентичної паратекстуальності вокальних і фортепіанних композицій, а також їхнім порівнянням.

Ще під час навчання в Лейпцігській консерваторії М. Лисенко двічі виступив у Празі як піаніст із програмою, що включала, серед творів західноєвропейських композиторів, його власні пісенно-хорові опрацювання у вигляді фортепіанних п'єс. Ними, особливо історичним фольклором, викликав справжній фурор. Піаніст, для якого не існувало жодних технічних труднощів, нікого зі слухачів не залишив байдужим. Знятий вербальний компонент став віртуально-семантичним підтекстом пафосних героїко-мобілізуєючих мотивів, особливо близьких представникам тих народів, які свого часу зазнали поневолення.

Інструментальна модель наслідувала фонізм хорового виконання, водночас розвиваючи та збагачуючи його своїми обертонами, прийомами, аурою.

Усі тодішні Лисенкові фортепіанні транспозиції хорових опрацювань не збереглися. Як ствердила Р. Скорульська, «лише “Гей, не дивуйте” дійшла до нас у вигляді розвинутого фортепіанного твору» [9; 69]<sup>1</sup>). Пісня з часів Хмельниччини, що найбільше відповідала козацьким генам Лисенка, стала знаковим для його творчості символом національно-визвольної боротьби. М. Антонович окреслив подібне явище інструменталізації відомої пісні-гимну в музиці С. Людкевича як «своєрідне музичне підпілля» з поясненням: «це було, правда, доступне тільки для тих, що знали символіку тієї музичної мови» [1; 21]. Зауваження апелює до сфери рецептивної естетики, а саме, такого її елемента, як поінформованість реципієнта. Втім, не враховано найглибшої верстви підсвідомих чинників етноколективної ментальності, що здатні мимоволі озиватися в індивіда, внаслідок будь-яких сильних імпульсів чи вражень.

У «Хронографічному довіднику творів М. В. Лисенка, вміщених у XX-томному виданні», фігурують такі чотири фортепіанні опуси з суто пісненими заголовками: «Без тебе, Олесю», баркарола «Пливе човен, води повен», «Ой зрада, карі очі, зрада» та гавот «Ходить гарбуз по городу» [10; 133–134]. Свого часу М. Грінченко додав до них ще «“Ой, у полі” та інші» [2; 465] без будь-яких покликань. І. Щукіна опублікувала спогад доньки М. Лисенка Галини, в якому йдеться про гру М. Лисенком фортепіанної пісні «Ой там у Борисполі» для Лесі Українки [12; 293]. Зіставлення двох заголовків дозволило припустити, що першоджерелом є козацька пісня «Ой у полі та у Барисполі», вперше опрацьована композитором для голосу з фортепіано<sup>2</sup>. Та в раніше написаній І. Щукіною статті зазначено про рукопис фортепіанної версії цієї пісні (щоправда незакінчений): «Старший науковий співробітник Музею Лисенка Музею видатних діячів української культури Марина Чуєва, переглядаючи начерки композитора, знайшла аркуш з назвою вгорі: “Ой, у полі та й у Барышполі”. На ньому акуратно, з поодинокими закресленнями,... записано п'єсу імпровізованого характеру в дусі дум чи рапсодій для виконання на фортепіано» [11; 347].

Пісню «Пливе човен» М. Лисенко любив і «перелицьовував», як виявилось, найчастіше. Фортепіанну Баркаролу «Пливе човен» виконував, зокрема, на концертах у Галичині, коли 1903 р. відзначалося 35-річчя його творчої діяльності.

Перша репрезентація цієї української пісні для голосу з фортепіано<sup>3</sup> має просту куплетну будову, темп *Andante moderato*<sup>4</sup>. Фортепіанний вступ із двох тактів (*sempre pp* *accompagnamente*) є не зовсім точним запозиченням першої фрази фортепіанного супроводу романсу «Баркарола» Ф. Шуберта на слова Фрідріха Леопольда Штольберга. Поява цієї теми у партії фортепіано повністю чіткіше виявляє розбіжності між музичними текстами в інтонаційно-фігураційному (у Шуберта зачини з октави й нони, у Лисенка – на звуках тризвуків) та структурному планах (у Шуберта класичний період 4+4, у Лисенка 2+2+2). Переінтонована Шубертова мелодія контрапунктично поєднується з вокально експонованою українською. Прикметно, що обидві теми засновані на семіотиці коливальних зворотів, що нагадують лагідний плюскіт хвиль (про це йдеться у двох вербальних текстах).

Інша камерно-вокальна версія пісні «Пливе човен» – дует для сопрано й мецо сопрано в супроводі фортепіано, з жанровим окресленням Баркарола (1899 р.). У порівнянні з піснею, інструментальний вступ є повним проведенням теми Шуберта-Лисенка; та й уся композиція масштабніша, з ознаками наскрізності (попри видиме збереження строфічності) внаслідок варіантних видозмін, тематичних переміщень і фортепіанного переходу до вузлового центру композиційної драматургії, де симультанно нашаровуються дві теми – Шуберта-Лисенка (сопрано) й українська пісенна (фортепіано). Тож фортепіано трактується не лише як супровід, насичений фактурно та збагачений інтонаційно-гармонічно, а й як рівноправний учасник ансамблю, завдяки представленню обох тем, а також дублюванню терцевого викладу вокальних партій. Запроваджено коду (*Adagio*), що є арковим закінченням твору на словах «Пливе човен», з максимальним затиханням і сповільненням звуку.

Майже відразу (1900 р.) з'явився новий інваріант пісні – мішаний хор без супроводу «Пливе човен, води повен» із тим самим жанровим підзаголовком «Баркарола». Загальна архітектоніка збігається з дуетною. Хор вирізняється прозорістю й делікатністю контрастно-поліфонічної фактури, пастельністю динамічних відтінків. За аналогією цих характеристик до малярських засобів, його можна назвати аквареллю. Українська пісенна тема проводиться сопрано в оточенні інших голосів, споріднених за інтонаційно-ритмічним візерунком, більш самостійна лінія належить альтам. Короткочасні варіантні відхилення поєднуються з рівнобіжним рухом партій із розмаїтими «коливальними» мотивами, якими М. Лисенко відтворив жанрову атмосферу «пісні на воді».

У середині твору застосовано прийом персоніфікації партій згідно діалогічності, закладеної у змісті пісні. Звернення козака до дівчини доручено чоловічим партіям. Відповідь дівчини у сопрано позначена вклиненням теми Ф. Шуберта-М. Лисенка на піанісімо. Альти вторують їй терцією нижче, так само дуже тихо. В той час тенори, з ремаркою *rosso marcato*, тобто виступаючи на передньому

звуковому плані й з гармонічною підтримкою басів, виконують основну українську тему твору. Ключова строфа з нашаруванням обидвох тем повторена двічі, після чого настає розсіяння фактури, наповнення її паузами. Аркова кінцівка хору лексемою «Пливе човен» у кодї *Adagio* з додатковим заповільненням темпу цементує композиційну структуру, так само як і в дуеті<sup>5</sup>.

Натомість «Пливе човен» для мішаного хору зі супроводом фортепіано (1903 р.), надрукований у XV томі «Українські народні пісні для хору»<sup>6</sup> відрізняється тіснішим наближенням до початкової репрезентації для голосу й фортепіано. Збігаються всі строфи повного вербального тексту (тоді як у попередньо розглянутому хорі без супроводу та в дуеті він довільно скорочений), відсутні жанрове визначення баркароли та кода. Та в пісні, як було сказано вище, є вступ з уривком теми Ф. Шуберта-М. Лисенка, тут цього немає. Хор побудований на варіантному розгортанні лише української пісенної теми, тому його можна вважати більш автентичним. Монолітність гомофонно-гармонічної фактури доповнена акцентами і наростанням гучності, починаючи від другої строфи. Ці чинники драматизації вислову спричинені змістом останніх рядків, де йдеться про близьке військове майбутнє козака (зокрема, вжито народний фразеологізм «під аршин ставати»). Адекватно побудована фортепіанна партія, спрямована до рішучо акцентованої акордики фінальних тактів.

Фортепіанна Баркарола «Пливе човен, води повен» (1902 р.) є програмним твором, оскільки заголовок зорієнтовує на конкретну пісню і її зміст, а підзаголовок – на додаткову жанрову семантику. Після вступу на основі музики Ф. Шуберта-М. Лисенка, майже еквівалентного з дуетним, з'являється цілком інший виклад, властивий ефектним концертним п'єсам епохи романтизму: наспівна українська тема піддана розмаїтим фактурно-регістровим і гармонічним перетворенням.

Друга поява «Шубертівської теми» (всюди на піано) маркує початок розробкової середини, де відбуваються секвенційні та ладотональні переміщення мотивів української пісенної теми. За ними слідує варіації, фактурно-технічні засоби яких зосереджені в супроводі. Спершу виклад теми нагадує скрипковий. У наступній варіації регістровий обсяг розширюється, ще більше підвищується технічна складність акомпанементу теми, перенесеної до «віолончельного» регістру. Тут прикметна риса її акомпанементу – опора на початковий зворот мелодії Шуберта-Лисенка, що зазнає ритмічного дроблення та продовжується гамоподібними пасажами в блискучому віртуозному стилі. Вкінці, на *smorzando*, першу фразу «Шубертівської теми» у звичному ритмічному оформленні шістнадцятками доповнено верхнім голосом – тетра хором від квінти до тоніки в мелодичному мінорі.

Умовне першоджерело – пісня для голосу з фортепіано «Пливе човен» – стало ядром, з якого проросли наступні жанрові редакції М. Лисенка. Означення «умовне» вжито з тієї причини, що це також інтерпретація (медіа-транспозиція) Лисенком пісні, народної чи літературного походження. В ній уперше запроваджено фразу чужої теми (довільно інтонаційно інтерпретованої) у вигляді вступної. Винятком став мішаний хор у супроводі фортепіано, без теми Ф. Шуберта й без жанрового окреслення баркароли. Завдяки цьому ідейно-сміслові навантаження пісні «Пливе човен» змістилося з любовно-ліричної образності на мужньо-сувору. Це відбулося також завдяки збереженню усіх строф тексту, поданих і в першій пісенній інтерпретації. Тоді М. Лисенко ще не звернув уваги на деяку невідповідність усього вербального змісту до використаного у вступі уривку фортепіанної партії романсу німецького композитора. Необхідність вербально-текстових коригувань виникла вже в праці над дуетом, а також над мішаним хором-аквареллю без супроводу. Фортепіанна баркарола стала, з одного боку, вінцем утвердження почерпнутої з пісні любовно-почуттєвої тематики в руслі естетики західноєвропейського романтизму, а з іншого боку, ствердженням самотності національного ліричного мелосу, органічно переплетеного зі запозиченим, що відіграв роль імітації погойдування човна. Серед фактурних засобів п'єси є елементи підголоскової поліфонії та терцеве ведення мелодії, властиві національній вокально-ансамблевій і хоровій традиціям. І це не конфліктує з природою мелодизму Ф. Шуберта, бо Лисенко вважав, що він «теж народник в піснях» [4; 421]. Крім того, теми споріднені романтичним стильовим забарвленням. У всіх жанрових версіях особливістю злегка модифікованої теми австрійського композитора (у напрямку її «українізації», зокрема, кадансового мелодичного звороту) стала тиха динаміка, якою наче символізується її далекий відгомін, майже ірреальний. У нашаруваннях тем українська завжди гучнісно превалує.

Загалом, починаючи від пісні для голосу з фортепіано, всі інтерпретації-редакції, за винятком хору зі супроводом, стали яскравими прикладами творчої комунікації Лисенка з австро-німецькою культурою. Під час навчання в консерваторії він часто відвідував різноманітні концерти, де слухав, серед іншого, романси Шуберта [6; 31], сам грав «багато дечого з Шуберта» [6; 30], навчаючись у фортепіанному класі професора Ернста Фердинанда Венцеля.

Про застосування М. Лисенком прийому цитування вперше написав О. Козаренко, зауважуючи вмиле залучення Лисенком семантичних ресурсів, пов'язаних у європейській музиці з використанням певних жанрів. Одним зі зразків власне й стала фортепіанна п'єса – баркарола «Пливе човен», де «цитата

з Шуберта» доводить, що «для композитора насамперед важливою є “стопроцентна” впізнавальність і, відповідно, максимальна семантична дієвість знаків» [3; 83]. Цитування, тобто інтертекстуальність, переросло в інтермедіальність унаслідок адаптації-присвоєння інонаціональної інструментальної теми та її міжгалузевої міграції: перетворення на вокальну, а потім знову на інструментальну в програмному творі. Інкорпорація з українськими словом і музикою надала їй крослінгвістичного виміру.

Фортепіанні опрацювання «Без тебе, Олесю»<sup>7</sup> (1897 р.) та «Ой зрада, карі очі, зрада»<sup>8</sup> (1902 р.) паратекстуально та тематично-образно спираються на поодинокі пісенні прототипи<sup>9</sup>. Обидві пісні про кохання вирізняються емоційною чуттєвістю мелодики, вже в перших тактах їхні теми-мелодії містять емфатичні наголоси – ходи на широкі інтервали. У фортепіанних версіях-парафразах тематичні контури збережені, образна настроєвість «деталізована» й посилена, розгортання, як і в «Баркаролі», ґрунтується на варіаційній основі.

У «Без тебе, Олесю» збережено й вступ (із пісенної версії), втім він, як і експозиція теми, відразу зазнають ритмічної трансформації. А саме, аугментації тривалостей, що не стосується контрастної у характерно-темповому відношенні серединної фрази теми (*Piu mosso con agitazione*). Тиха, проте прониклива (*con anima*) мелодія увиразнена за допомогою м'якого портаменто та акцентів. Остання фраза (*con espressione*) – підсумково-стверджувальна, що впливає не лише із гучності, а й з акордово-октавного ущільнення. Дві варіації спираються на розмаїті фактурно-артикуляційні видозміни, за яких усюди дотримано формальної структури теми з серединним контрастом. Лише заключна варіація дещо розширена додатковою появою теми в іншій тональності.

Якщо в «Без тебе, Олесю» композитор зосередився на збереженні й різних проявах внутрішнього контрасту пісенної мелодики, то в «Ой зрада, карі очі, зрада» більше заглибився у змістові нюанси тексту для розкриття психологічної характеристики його «дійових осіб». Абсолютно не подібний до пісенного, акордово-акцентований вступ фортепіанної версії пісні ніби анонсує подальшу драматичну колізію. У розгортанні твору застосовано поліфонічні прийоми різної генези (підголосковість, контрапункт, канонічна імітація, контрастна лінеарність). Барокові жанрові моделі сарабанди й куранти сусідують із типово романтичним супроводом теми віртуозно-перлистими пасажами, розсипаними в широкому діапазоні регістрів інструменту, та акордовими тематичними утвореннями. Крім того, у першій варіації застосовано елементи театралізації, що, вслід за вербальним текстом, демонструють полярність настроїв. «Розмова дівчини й парубка» передана двома подібно структурованими тематичними побудовами, яким властиві аналогічні наростання від м'якої лірики до гучної рішучості, проте в диференційованому регістрово-тембральному обрамленні.

Цими фортепіанними творами Лисенка<sup>10</sup> намітилась тенденція до багатогранних інтерпретацій пісенних прототипів не лише завдяки множинності фактурно-стилістичних варіацій, а й через семантико-образні трансформації, закладені у вербальному змісті.

Та розглянутими взірцями фортепіанна програмність, утворена внаслідок Лисенкових парафраз вокальних творів, не вичерпується. Фортепіанний «Жалібний марш» (*Marche funébre*<sup>11</sup>) з підзаголовком «До 27-х роковин смерті Т. Г. Шевченка» ор. 42 з'явився як «Авторський переклад з однойменного хорового твору для фортепіано» 1902 р. Однак, першоджерелом послужив тут авторський «Жалібний марш» із майже таким самим підзаголовком «До дня 27-х роковин смерті Т. Шевченка» для тенора соло та мішаного хору зі супроводом фортепіано на слова Лесі Українки (лютий / березень 1888 р.).

Зіставлення цих однойменних творів – з одного боку хору, як триєдиного синтезу поезії, хорової партитури (зі соло) й фортепіанного супроводу, а з іншого, фортепіанної п'єси – виявило доволі неочікувану повну аналогічність інструментальних текстів. Тобто, це тотальна збіжність архітектоніки, тонального плану й усіх фактурних складників. Кількість тактів співпадає (128). Початкові загальні ремарки відносно характеру цілого (*Grave, marziale*) ідентичні. Незначні відмінності торкаються мелізматики, динамічних нюансів і наповнення акордів. Найбільший інтерес представляє середина, де наявні тематичні ремінісценції до всесвітньовідомого «Похоронного маршу» Ф. Шопена з фортепіанної Сонати b-moll – інтонаційні, метро-ритмічні, ладові, фактурні. В контексті обґрунтування належності окремих елементів музичної мови М. Лисенка до «знакового поля західноєвропейської семантики», зокрема, в тональній сфері, О. Козаренко, серед інших, назвав «Жалібний марш» (очевидно, що фортепіанний), де паралельний мажор середнього епізоду «ще більше закріплює семантичну спорідненість цього твору з похоронним маршем (підкріплену шопенівськими тематичними алюзіями)» [3; 84]. Порівняння фортепіанних текстів середніх частин творів Ф. Шопена й М. Лисенка свідчить, окрім переінтонування тематичного матеріалу, про: 1) збільшення масштабу М. Лисенком (32 тт., у Ф. Шопена 24); 2) дотримання Ф. Шопеном одноголосся теми та акомпануючих фігур у приглушеному звучанні, тоді як поступове фактурне насичення Лисенком цих обох ліній поєднане з послідовним динамічним наростанням; 3) відмінність концепцій співвідношення частин: просвітлено-сердечний смуток серединної

теми у Лисенка впливає з початкового хорового ейдосу твору (на словах «Вмер батько наш та й покинув нас» із метричним підкресленням збільшених секунд<sup>12</sup>) та доповнює його; контрастність у Ф. Шопена диктується втіленням інтимної царини переживань у середині, протиставленої суворій маршовій ході крайніх частин. Лисенковий задум всенародного оплакування поета природно сполучився з «хоризацією» (реальною у хоровому марші та віртуальною у фортепіанному) квазіцитати з твору Ф. Шопена.

Міжжанрове чи міжгалузеве «перепрофілювання» музичного тексту опосередковано можна пояснити словами М. Лисенка з листа до Ф. Колесси стосовно опрацювань народних пісень: «Яко п'яніст я страшенно надуживав проводи фортеп'янові до пісні, пишучи часом цілі п'єси, як це ви успієте постерегти у І мойому "Збірникові", а що далі, то я пал непотрібний гасив у собі, ... бо через його губилася і затерювалася краса самого мотиву народного» [5; 263]. Хоча тут мова йде про супровід до фольклорного взірця, проте самодостатність і художня повноцінність фортепіанної партії з хорового «Жалібного маршу», дала підстави для її усамостійнення. Програмна п'єса, семіотика паратекстуального комплексу якої скеровує реципієнта на пам'ять про великого поета, стала однією з перших репрезентацій фортепіанної Шевченкіани в українській музиці.

*Висновки.* Лисенкова спадщина дає свідчення його прив'язаності до окремих творів, у тому числі як виконавця, наслідком чого стали неодноразові авторські повернення з метою їх іножанрових транспозицій. Так було з інтерпретаціями власноруч занотонованих народнопісенних джерел (фольклорних медіа-домінант), коли вони виростили від найскромнішого першого «виходу» для голосу з фортепіано – до кількох інваріантів різних жанрів і складів, поєднаних паратекстуально, а також метатекстуально, як співвідношення тексту з попередніми текстами, та архітекстуально, як відношення жанрів і форм у взаємодії текстів (якщо скористатися міжтекстуальною класифікацією Жерара Женетта). Подібно сталося з хором на слова Лесі Українки, фортепіанна партія якого повністю емансипувалася й дістала нове життя як однойменний твір.

У взаємозв'язках фольклористичної, хорової та фортепіанної галузей творчості Лисенка вирізняються автореференційні міжжанрові й міжгалузеві діалоги власних текстів і додаткові кореляції-полілоги, утворені шляхом долучення переінтонованої вокалізації фортепіанних уривків творів Ф. Шопена та Р. Шуберта (тобто, їхньої інтерпретації). Транстекстуальні діалоги й полілоги позначені тенденцією розширення часопростору та семантичних ресурсів пісенних прототипів (для голосу з фортепіано чи для хору з фортепіано), а також розмаїттям їхніх темброфонічних репрезентацій. У цьому плані найбільшою регенераційно-інтермедіальною здатністю була наділена пісня «Пливе човен», що отримала різні модули транстекстуальності.

Тож кореляції фольклористичної, вокально-хорової та фортепіанної спадщини М. Лисенка підпорядковані таким принципам, як особистісно-психологічна мотивація композитора-виконавця – піаніста й диригента в несприятливих суспільно-політичних обставинах життєтворчості, репертуарні запити й популяризаторські інтенції та співтворчо-діалогічний (враховуючи взаємодію Лисенка з колективним фольклорним авторством) намір розкрити семантико-виразовий потенціал пісенних джерел, інколи доповнюючи його зовнішнім чинником міжкультурного полілогу. Останній діалогічно-полілогічний принцип творчості релевантний до характерної для ХХ століття композиційно-стильової парадигми «гри» чи «ігрової ситуації», а вербально-хорова вокалізація інструментальних тем – так само новаторський для свого часу композиторський прийом. І це лише два окремі вектори численних Лисенкових передбачень майбутнього розвитку музичного мистецтва. Саме у виявленні паралелей відповідних творів Лисенка з музикою українських композиторів наступних генерацій вбачаються перспективи подібних інтермедіальних та інтертекстуальних досліджень.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Та дослідниця творчості М. Лисенка, очевидно, мала на увазі його «Епічний фрагмент», де цитується «Гей, не дивуйте», бо в списках фортепіанних композицій Лисенка твору з таким заголовком немає.

<sup>2</sup> Видана в Збірнику українських пісень. Вип. І. Ляйпціг-Київ, 1868.

<sup>3</sup> Видана в Збірнику українських пісень 1892 р. (запис із Козелецького повіту, Чернігівщина).

<sup>4</sup> Цей темп однаковий у всіх опрацюваннях цієї пісні.

<sup>5</sup> Те, що дуєт і мішаний хор із тією самою вказівкою «слова народні» надруковані в Х томі «Вокальні твори на слова різних авторів», спонукало звернутися до збірника «Пісні літературного походження». У ньому виявлена пісня «Пливе човен», однак з іншими мелодією та текстом, окрім аналогічного першого рядка «Пливе човен, води повен». У примітках до пісні зазначено, що «за спогадами сучасників, мелодію до цієї поезії підібрав Т. Шевченко, перебуваючи у В. Забілі 1847 року» [8; 458]. Автора слів не вказано.

<sup>6</sup> У цьому ж томі вміщена цілком інша музично-вербальний варіант пісні «Пливе човен» для мішаного хору з фортепіано (1898 р.). Записано «З міста Боришполя на Полтавщині».

<sup>7</sup> Пісня для голосу з фортепіано видана в Києві 1876 р. у Збірнику українських пісень, вип. 3 (запис зі с. Жабориці на Волищині).

<sup>8</sup> Пісня для голосу з фортепіано видана у Збірнику 1868 р. Київ-Ляйпціг (запис із Чернігова).

<sup>9</sup> На відміну від «Пливе човен», ці дві пісні не отримали інших версій.

<sup>10</sup> Гавот «Ходить гарбуз по городу» не мав первісного фольклорно-пісенного джерела з тотожним паратекстом.

<sup>11</sup> М. Лисенко давав своїм інструментальним творам також французькі заголовки.

<sup>12</sup> Що, за словами Лисенка, «давали жалоців», як казав кобзар Вересай» [7; 21].

### Список використаної літератури

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : СКУ, 1999. 60 с.
2. Грінченко М. О. М. В. Лисенко. *Вибране*. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1959. С. 398–465.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
4. Лисенко М. Лист до С. П. Дрімцова від 30 жовт. 1907 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 421.
5. Лисенко М. Лист до Ф. М. Колесси від 17 трав. 1896 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 260–264.
6. Лисенко М. Лист до С. П. Дрімцова від 21/9 жовт. 1867 р. *Листи*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 30–31.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
8. Пісні літературного походження / ред. колегія О. Дей та ін. Київ : Наукова думка, 1978. 494 с.
9. Скорульська Р. До проблеми створення наукової біографії М. В. Лисенка. *Микола Лисенко та українська композиторська школа* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2004. С. 64–75.
10. Хронографічний довідник творів М. В. Лисенка, вміщених у XX томному виданні. *М. Лисенко. Зібрання творів в двадцяти томах*. Київ : Мистецтво, 1956. Т. XX : Українські обрядові пісні. С. 119–157.
11. Шукіна І. Імпровізація Миколи Лисенка для Лесі Українки: презентація невідомого автографа. *Музична україністика* / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ, 2012. Вип. 7. С. 344–348.
12. Шукіна І. Спогади Галини та Остапа Лисенків: звукозаписи з музейної колекції. *Микола Лисенко: історія і сучасність* : зб. наук. праць до 175-річчя від дня народження / упоряд. Р. Скорульська, О. Гураль. Київ, 2019. С. 275–304.
13. Scher S. P. Note Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. 1970. Vol. XXII, № 2. P. 147–156.

### References

1. Antonovych M. (1999). Stanislav Liudkevych: kompozytor, muzykolog [Stanislav Lyudkevich: composer, musicologist]. Lviv : SKU.
2. Hrinchenko M. O. (1959). M. V. Lysenko. *Vybrane* (pp. 398–465). Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury.
3. Kozarenko O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv : Vyd-vo NTSh.
4. Lysenko M. (2004). Lyst do S. P. Drimtsova vid 30 zhovtnia 1907 r. [Letter to S. P. Drimtsov dated October 30, 1907]. *Lysty* (p. 421). Kyiv : Muzychna Ukraina.
5. Lysenko M. (2004). Lyst do F. M. Kolessy vid 17 travnia 1896 r. [Letter to F. M. Kolessa dated May 17, 1896]. *Lysty* (pp. 260–264). Kyiv : Muzychna Ukraina.
6. Lysenko M. (2004). Lyst do S. P. Drimtsova vid 21/9 zhovtnia 1867 r. [Letter to S. P. Drimtsov dated October 21/9, 1867]. *Lysty* (pp. 30–31). Kyiv : Muzychna Ukraina.
7. Lysenko M. (1955). Narodni muzychni instrumenty na Ukraini [Folk musical instruments in Ukraine]. Kyiv : Mystetstvo.
8. Dei O. et al. (Eds.). (1978). Pisni literaturnoho pokhodzhennia [Songs of literary origin]. Kyiv : Naukova dumka.
9. Skorulska R. (2004). Do problemy stvorennia naukovoï biohrafii M. V. Lysenka [To the problem of creating a scientific biography of M. V. Lysenko]. *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola* (pp. 64–75). Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NANU.
10. Khronografichnyi dovidnyk tvoriv M. V. Lysenka, vmishchenykh u XX-tomnomu vydanni [Chronographic guide to the works of M. V. Lysenko, included in the 20th-volume edition]. (1956). In M. Lysenko, *Zibrannia tvoriv v dvadtsiaty tomakh. T. XX: Ukrainski obriadovi pisni* (pp. 119–157). Kyiv : Mystetstvo.
11. Shchukina I. (2012). Improvizatsiia Mykoly Lysenka dlia Lesi Ukrainky: prezentatsiia nevidomoho avtohrafa [Mykola Lysenko's improvisation for Lesya Ukrainka: presentation of an unknown autograph]. In O. Kushniruk (Comp.), *Muzychna ukrainistyka*, 7, 344–348. Kyiv.
12. Shchukina I. (2019). Spohady Halyny ta Ostapa Lysenkov: zvukozapysy z muzeinoi kolektsii [Memories of Halyna and Ostap Lysenko: sound recordings from the museum collection]. In R. Skorulska, O. Hural (Comps.), *Mykola Lysenko: istoriia i suchasnist: zbirnyk naukovykh prats do 175-richnytsi vid dnia narodzhennia* (pp. 275–304). Kyiv.
13. Scher S. P. (1970). Note Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature* (Vol. 22 (2), pp. 147–156).

### PARATEXTUAL-INTERMEDIATE CORRELATIONS IN THE FOLKLORISTIC, CHORAL AND PIANO HERITAGE OF MYKOLA LYSENKO

**Frait Oksana** – Doctor of Art Studies, Associate Professor,  
Professor of the Department of Music-Theoretical disciplines  
and instrumental training,  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych)

The relations between M. Lysenko's vocal choral and piano compositions of different genres or branches, united by the commonality of titles (paratexts) and the first representation of a folklore sample with piano accompaniment, have been revealed. This group also includes the author's choir to the lyrics of Lesya Ukrainka, which separate piano part became a single composition. It has been proved that intermediate dialogues with an original song source sometimes turn into polylogues due to the involvement of the re-intonated themes of Western European composers. A comparison of the concepts and semantics of the expressive means of M. Lysenko's creative «editions» with the original prototype through the prisms of self-references and their correlations with the borrowed texts, has been done.

*Key words:* Heritage of Mykola Lysenko, folklore, song, choral work, piano work, paratextuality, intermediality.

UDC 78.071.1(477):781.7

#### PARATEXTUAL-INTERMEDIATE CORRELATIONS IN THE FOLKLORISTIC, CHORAL AND PIANO HERITAGE OF MYKOLA LYSENKO

**Frait Oksana** – Doctor of Art Studies, Associate Professor,  
Professor of the Department of Music-Theoretical disciplines  
and instrumental training,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych)

*The aim of the article* is to highlight the intertextual (paratextual and intermediate) relations of M. Lysenko's folkloristic, choral and piano creative work, to compare different genre versions originating from the initial song representations, and to clarify the interaction with “foreign” thematic material.

*The research methodology* is based on system-analytical and structural-semantic methods, generalization method. Also historical and culture-studies, comparative methods, method of comparison of musical texts have been applied to both: M. Lysenko's self-referential «editions» and his re-intonated borrowings from the Western European composers.

*Result.* In the relations of folkloristic, choral and piano spheres of M. Lysenko's creative work, self-referential, cross-genre dialogues of his own texts and additional correlations-polylogues, formed by means of combining, adding, re-intoning and vocalizing music passages of F. Chopin and R. Schubert, stand out. Cross-textual dialogues and polylogues are marked by the tendency to expand the time-space and semantic resources of the original representation (vocals and piano or choir and piano) as well as by the variety of timbre and phonic translations.

The correlations of M. Lysenko's folkloristic, vocal, choral and piano heritage are subject to such principles as personal and psychological motivation of the composer-performer-pianist and conductor, repertoire requests and popularizing intentions and the co-creative dialogic intention to maximally reveal the semantic and expressive potential of song sources, sometimes supplementing it with the factor of the cross-cultural polylogue. The practical significance of the article is in the possibilities of deepening the knowledge for the performance interpretation of the analyzed works of M. Lysenko for conductors, pianists, vocalists and choristers in educational and concert practice.

*Key words:* Heritage of Mykola Lysenko, folklore, song, choral work, piano work, paratextuality, intermediality.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 780.082.4:780.616.432:785.11

#### «КОНЦЕРТИНО» ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО : ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ

**Каплієнко-Ілюк Юлія** – доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності,  
Дніпропетровська академія музики ім. М.І. Глінки, м. Дніпро  
<http://orcid.org/0000-0002-6114-9680>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.613>  
[yuliyakapliencko@gmail.com](mailto:yuliyakapliencko@gmail.com)

Розкриваються результати музикознавчого аналізу «Концертино» сучасного буковинського композитора – Леоніда Затуловського. Вперше в науковій літературі представлено цей твір у контексті фортепіанної творчості композитора. Виявлені характерні риси жанру на прикладі твору для фортепіано та симфонічного оркестру. Виявляються особливості драматургічного розвитку, образного змісту, структурного оформлення та музично-мовленнєвих аспектів твору. Зроблено висновки про особливості формотворення «Концертино», де поєднано ознаки різних музичних форм. Охарактеризовано творче мислення композитора, в якому спостерігається наслідування кращих традицій світової та української симфонічної музики, втілення власних стильових рис творчості.

*Ключові слова:* мистецтво Буковини, фортепіанна музика, композиторський стиль, сучасна музична культура.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Сучасна українська музикознавча думка поповнилась значною кількістю досліджень, пов'язаних із характеристикою творчості композиторів різних частин української держави. Така тенденція надзвичайно актуальна, адже має перспективи появи нової інформації про минуле і сучасне в українській музичній творчості. Творча діяльність Л. Затуловського набуває особливого значення в процесі осмислення стильових засад буковинської композиторської школи другої пол. XX – початку XXI ст.