

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТНИХ ПОЛОНЕЗІВ ОР. 5 І ОР. 7 МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Р. В. Ніколенко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
nikolenko.roksana@gmail.com

R. Nikolenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4538-2095>

Р. В. Ніколенко. Композиційно-драматургічний аналіз концертних полонезів ор. 5 і ор. 7 Миколи Лисенка та специфіка їх виконавської інтерпретації

У статті визначено композиційно-драматургічну специфіку двох концертних полонезів М. Лисенка та виявлено тенденції їх виконавського осмислення. У цих п'єсах композитор репрезентує різні підходи до трактування жанру полонезу, що проявляється на композиційно-драматургічному рівні. Означені полонези відрізняються й особливостями втілення в них віртуозно-концертного начала. У Першому концертному полонезі ор. 5 віртуозність є яскраво виявленою, а в Другому концертному полонезі ор. 7 вона навпаки дещо вуалюється, що може бути зумовлене прагненням повніше розкрити індивідуальну специфіку музичних образів кожного твору. Також у статті проаналізовано виконавські версії означених п'єс, створені сучасними українськими піаністами.

Ключові слова: концертні полонези, композиційно-драматургічна специфіка, виконавські версії, М. Лисенко.

R. Nikolenko. Compositional and dramaturgical analysis of Mykola Lysenko's Concert polonaises Op. 5 and Op. 7 and specificity of their performing interpretation

The relevance of the article. Mykola Lysenko's creativity attracts the attention of the world music community. This is confirmed by the availability of CD albums with the composer's music created by Ukrainian and foreign musicians. The composer's piano opuses are of considerable interest, but among them there are pieces that, despite their artistic value, are performed relatively infrequently.

The purpose of the article is to identify the compositional and dramaturgical features of two Concert polonaises Op. 5 and Op. 7 by M. Lysenko and analyze their performance versions. Taken in combination, this

will allow us to better understand the specifics of the composer's interpretation of the polonaise genre and identify approaches to the interpretation of these works that are common in contemporary piano performance practice.

The methodology is based on an integrative approach, and involves the use of systematic, analytical, structural-functional, inductive and comparative methods.

The results. In his two Concert polonaises, M. Lysenko presents different approaches to the understanding of the genre, which is manifested at the level of their composition, musical dramaturgy, and the embodiment of the virtuoso-concert principle. In addition, the study examines the performing versions of polonaises created by contemporary Ukrainian pianists, which helped to identify trends in their performing interpretation.

Conclusions. The compositional structure of the first Concert polonaise is proportional, while in the second Concert polonaise the composer does not keep the symmetry of the form of the sections, expanding the middle section and shortening the reprise. The musical dramaturgy of the first Concert polonaise is marked by the contrast of musical images, while the second Concert polonaise is dominated by lyrical imagery. These pieces embody opposite aspects of virtuosity, which is manifested at the level of texture and dynamic palette.

Interpreting these Concert polonaises by M. Lysenko, the pianists reveal different aspects of their musical and figurative sphere: lyricism or poetry, bright dancing or heroics. An interesting trend in the performing interpretation of the works is the reduction of the middle section (episode), which is possible due to the repetition of the thematic material.

The practical significance. The material of the article can be used in the further study of the specifics of the performance interpretation of M. Lysenko's music, as well as in the study of the artist's work in a special piano class, courses "The analysis of musical forms", "The history of music".

Keywords: *concert polonaises, compositional and dramaturgical features, performance versions, M. Lysenko.*

Актуальність теми дослідження. Творчість М. Лисенка привертає увагу музичної спільноти не лише в Україні, а й далеко за її межами, підтвердженням чого слугує наявність CD-альбомів із музикою композитора, створених українськими та зарубіжними музикантами. Зокрема, можна назвати “*Mykola Lysenko: complete music for violin and piano*” С. Сороки та А. Гріна, “*Nature»: selected songs Lysenko Mykola*”, створений вокалістами-іноземцями, “*The Art Songs Mykola Lysenko*” — масштабний проєкт канадсько-української оперної асоціації The Ukrainian Art Song Project (UASP). Проте чи не найбільшу популярність отримала саме фортепіанна музика митця. Його п’єси включають до свого репертуару українські та зарубіжні піаністи, а специфіка композиторської манери письма досліджується в музикознавчих працях. Це видається цілком закономірним, адже в доробку М. Лисенка фортепіанні опуси посідають одне з провідних місць.

Постановка проблеми. Нині існує багато різноманітних записів фортепіанних творів М. Лисенка, створених як відомими інтерпретаторами, так і менш знаними піаністами. До п’єс, які найбільше виконують, можна віднести Першу *op. 8* та Другу *op. 18* рапсодії на українські народні теми, «Елегію» *op. 41*, «Мрію» («На солодкім меду») та деякі інші мініатюри. Однак є також твори, які попри свою безперечну художню цінність ще не набули широкого визнання. До таких належать два концертні полонези *op. 5* та *op. 7*, котрі не часто звучать на концертній сцені, проте є досить цікавими як у композиційно-драматургічному аспекті, так і з погляду їх образно-змістовного наповнення, яке максимально розкривається саме під час виконавської інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна частина фортепіанного доробку М. Лисенка вже доволі ґрунтовно досліджена в музикознавчих працях. Науково-аналітичні нариси фортепіанних опусів М. Лисенка наведені в праці Н. Кашкадамової (Кашкадамова, 2006). Різні аспекти прояву романтичного стилю в музиці українського митця висвітлено у розвідках

О. Лігус (Лігус, 2017; 2021) та Л. Кияновської (Кияновська, 2023). Специфіка втілення національної музичної традиції в доробку М. Лисенка визначається О. Козаренком (Козаренко, 2004; 2023) та С. Людкевичем (Людкевич, 1999).

Також варто назвати дослідження, присвячені вивченню окремих жанрів фортепіанної творчості майстра. Специфіку прояву програмності у фортепіанних мініатюрах митця визначає Л. Свірідовська (2015). І. Зінків (2015), виявляє модерністичні тенденції в стилістиці композитора та закономірностях формотворення його творів, приділяючи особливу увагу аналізу «Української сюїти у формі старовинних танців» *op. 2*, Першій *op. 8* та Другій *op. 18* фортепіанним рапсодіям, а також циклу «Три ескізи». Дотичною до попереднього дослідження є праця Н. Рябухи, у якій виявляються закономірності втілення принципу мініатюризму у творчості композитора (Рябуха, 2003), а також музикознавчі розвідки О. Супрун (Супрун, 1992), Л. Корній (Корній, 2001) та Г. Льоса (Loos, 2023), у котрих розглядаються окремі жанрово-стилістичні аспекти двох фортепіанних рапсодій М. Лисенка. Особливості взаємозв’язків між фортепіанною та вокально-хоровою творчістю композитора означені в статті О. Фрайт (Фрайт, 2023). Проте, незважаючи на таке різностороннє наукове охоплення творчості українського митця, два концертні полонези *op. 5* та *op. 7* не здобули вичерпного музикознавчого осмислення і нині існують лише досить стислі спостереження щодо їх образного змісту та стилістики (Свірідовська, 2015, с. 173; Зінків, 2015, с. 69).

Окрім того, у контексті дослідження цікавим видається питання щодо особливостей виконавської інтерпретації означених полонезів сучасними піаністами, яке також ще не має належного висвітлення в наукових розвідках.

Мета статті — виявити композиційно-драматургічні особливості двох концертних полонезів *op. 5* і *op. 7* М. Лисенка та проаналізувати їх виконавські версії. У сукупності це дозволить повніше зрозуміти специфіку трактування митцем жанру полонезу, а також визначити певні підходи до інтерпретації цих творів, які склалися в сучасній фортепіанній виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший та другий концертні полонези належать до раннього періоду творчості М. Лисенка та вочевидь композитор під час їх створення надихався шопенівськими прообразами цього жанру, однак зі стилістичної точки зору вони є цілком самобутніми та яскраво виявляють основу на українському народному мелосі. Перший концертний полонез *op. 5 As-dur* написано в складній три-п'ятичастинній формі з епізодом, у якій кожен із розділів становить просту двочастинну репризну форму. За образно-змістовним наповненням цей твір можна віднести до лірико-героїчного, адже в ньому гармонійно поєднуються тонкий ліризм та патетична піднесеність музичного висловлювання.

Відкривається Перший концертний полонез *op. 5* урочистим віртуозним вступом, який одразу привертає увагу колоритним звучанням гуцульського ладу, в основі якого — звукоряд натурального мінору, проте із підвищеними IV та VI ступенями. Також тематичний матеріал вступу є досить цікавим і з метроритмічної точки зору, оскільки крім типового для жанру полонезу ритмічного рисунка вісімка-дві шістнадцятки, композитор активно використовує рух тріолів шістнадцятками, а в подальшому розвитку тематизму вступу задіює висхідні пасажі у верхньому регістрі фортепіано, виписані септолями та секстолями.

В останніх тактах вступу відбувається модуляція в основну тональність *As-dur*, а піднесена урочистість поступається світлій, навіть у певному сенсі радісно-безтурботній музичній образності основної теми першого розділу форми Першого концертного полонезу. У цій темі привертає увагу примхлива, насичена мелізматикою мелодична лінія, у якій вгадуються народнопісенні інтонації, майстерно поєднані із типовим для полонезу ритмічним рисунком, поміщеним у середніх голосах багатоголосної фактури.

Друга частина простої двочастинної репризної форми, у якій написано перший розділ Полонезу *op. 5*, має розвиваючу функцію та не містить значного тематичного контрасту. У ній відбувається перехід в однойменний до основної тональності мінору, а мелодико-інтонаційний розвиток вибудовується на початковому мотиві

основної теми, що ґрунтується на типовій для полонезу ритмоформулі вісімка-дві шістнадцятки. У репризі простої двочастинної форми першого розділу Першого концертного полонезу тематизм основної теми піддається незначному варіюванню, за якого суттєво розвиваються середні голоси фактури, водночас мелодична лінія у верхньому голосі та гармонічна основа не змінюються.

Появі тематизму епізоду Першого концертного полонезу *op. 5* передуює невелика зв'язка, основна функція якої — перехід у нову тональність *E-dur*, котра завдяки своїй віддаленості від основної тональності створює значний композиційно-драматургічний контраст до першого розділу форми твору. Основна тема епізоду відзначається ритмічною пружністю та чіткістю: на фоні розміреного руху восьмих тривалостей (поділених по дві групи під одним ребром) у партії лівої руки розвивається врочисто-піднесена мелодія, в інтонаційній основі якої переважають висхідний рух та квартово-квінтова інтерваліка. У сукупності це надає їй маршовості та урочистості. Друга частина простої двочастинної репризної форми, у якій написано епізод Полонезу, є розвиваючою, проте вона становить певний контраст до попереднього розвитку, оскільки тут превалює звучання мінору (відхилення в *h-moll*). У репризі епізоду М. Лисенко використовує варіаційний метод розвитку тематизму, подаючи його із незначними змінами в мелодичній лінії верхнього голосу в партії правої руки.

Репризі Першого концертного полонезу *op. 5* передуює невелика зв'язка, композиційно-драматургічна функція якої полягає в поверненні до основної тональності *As-dur*. Варто зауважити, що реприза твору цілком ідентична до першої частини та повністю повторює її щодо тематизму й форми. Завершує її яскрава, віртуозна кода (тт. 153–166), яка є досить лаконічною та синтезує інтонації основної теми першої частини та основної теми епізоду. На завершення аналітичної розвідки Першого концертного полонезу М. Лисенка зазначимо, що фактурне вирішення цього твору є досить різноплановим. Митець активно використовує акордово-октавний виклад, віртуозні пасажі шістнадцятими,

яскраві акценти, позначені *sf*, та синкопи. Окрім цього, композитор збагачує мелодичну лінію примхливими ритмічними рисунками та мелізматикою, що загалом дозволяє повніше розкрити концертну природу п'єси, зазначену в її назві.

Другий концертний полонез *op. 7 G-dur* демонструє інший аспект композиторського осмислення цього жанру. Він також написаний у складній три-п'ятичастинній формі з епізодом зі вступом і кодою, проте тут М. Лисенко дещо розширює епізод. Контрастує означений полонез з Першим і своїм образним строем, адже бравурність та яскраву віртуозність змінюють наспівна ліричність й навіть певна камерність музичного висловлювання, що увиразнюється завдяки більш плавній мелодичній лінії та менш насиченій фактурі, у якій превалюють гамоподібний рух і різноманітні мелодичні фігурації. Також визначальною ознакою цього твору є менш яскрава, ніж у Першому концертному полонезі *op. 5*, загальна динамічна палітра, у якій переважають відтінки в межах від *f mf*, до *p, pp*.

Розпочинається Другий концертний полонез із невеликого вступу, який має доволі цікаве динамічне та темброво-регістрове рішення. Протягом відносно невеликого проміжку часу (тт. 1–7) має відбутись значне динамічне наростання та рух мелодичної лінії від низького регістру (який у поєднанні із динамічним нюансом *pp* виявляє свій приглушений, матовий тембровий потенціал) до яскравого світлого звучання верхнього регістру в динамічній градації *ff*. Таке композиційно-драматургічне рішення дозволяє рельєфніше підкреслити появу основного тематизму першої частини твору, плавно підвести до нього. Іншою цікавою композиторською знахідкою вступу є його ладово-гармонічна основа. Подібно до Першого, Другий концертний полонез також розпочинається в однойменному до основної тональності мінорі (*g-moll*), при цьому ключові знаки лишаються відповідними основній тональності, а мінорне звучання створюється шляхом доєднання зустрічних знаків альтерації. Проте в цьому випадку М. Лисенко не задіює жодних звукорядів народної музики, а лишається в межах мажорно-мінорної системи. У сукупності всі означені композиційні рішення дозволяють композиторові підкреслити

драматургічну значимість вступу, який яскраво контрастує до наступних розділів форми Другого концертного полонезу і в такому контексті сприймається як своєрідна авторська передмова, котра передуює подальшій появі основних музичних образів твору та їх розвитку.

Завершує вступ висхідний октавний пасаж у партії правої руки, який плавно підводить до першого розділу Другого концертного полонезу, що написаний у простій тричастинній формі. Її перша частина втілює світлий, лірико-танцювальний музичний образ. Визначальною особливістю тематизму, що дозволяє віднести його до пісенно-танцювального типу, є переважання плавного мелодичного руху (хроматизовані або гамоподібні пасажі), поєданого із характерним для полонезу ритмічним рисунком вісімка-дві шістнадцятки та синкопами.

Середина простої тричастинної форми, у якій написано перший розділ Другого концертного полонезу, є надзвичайно лаконічною, адже становить період єдиної будови (тт. 16–23). Вона створює певний образно-змістовний контраст стосовно тематизму попереднього розділу завдяки наявності частих стрибків на різні інтервали, хроматизованих пасажів, а також поступового чергування висхідного та низхідного руху в мелодичній лінії в партії правої руки. Іншою визначальною особливістю розділу, який розглядається, тричастинної форми є його метроритмічна організація, оскільки мелодична лінія в партії правої руки майже цілком основана на ритмоформулі вісімка-тріоль шістнадцятками під одним ребром, що наділяє тематизм ознаками мазурковості. Означений ритмічний рисунок допомагає досягти тут композиційно-драматургічної єдності та монолітності розвитку.

Наприкінці першого розділу Другого концертного полонезу *op. 7* композитор виписує невелику зв'язку, основна функція якої — модуляція в нову тональність та підготовка до появи тематичного матеріалу епізоду. Цікавим композиційно-драматургічним рішенням тут є поява в останніх двох тактах зв'язки в партії лівої руки розміреного «погойдування» вісімок на звуках тонічного акорду нової тональності *Es-dur*. Означений ритмічний рисунок та гармонія дозволяють композиторові максимально плавно підвести до появи основної теми епізоду.

Зазначимо, що в цьому розділі форми Полонезу М. Лисенко також звертається до тричастинної форми. Проте, на відміну від першого розділу Другого концертного полонезу, вона є масштабнішою, оскільки має значно розвинений серединний розділ, а при повторному проведенні тематичного матеріалу композитор застосовує варіаційний розвиток, що дозволяє в певному сенсі динамізувати музичну форму епізоду Полонезу загалом та його музичний образ зокрема. Основна тема епізоду (*tranquillo*) втілює лірично-світлий і витончений музичний образ, а завдяки примхливій мелодичній лінії, насиченій мелізматиною (морденти, форшлаги), звучанню діатоніки (лідійського ладу) та варіантному розвитку тематизму викликає асоціації із пастушими нагашами.

Середина епізоду знову вносить у драматургію твору певний контраст, який створюється як за допомогою доєднання нового тематичного матеріалу, так і переважанням пунктирного ритму в мелодичній лінії, котрий часто дублюється в супроводжуючих її голосах фактури. Окрім того, контраст між тематизмом першої частини та середини тричастинної будови епізоду Полонезу, який нами розглядається, виникає і на фактурному рівні. Основна тема епізоду має гомофонно-гармонічний склад, який в окремих випадках збагачується виразними підголосками (вони з'являються переважно наприкінці коротких мелодико-інтонаційних побудов, із яких складається тема), а фактура середини епізоду є поліфонізованою. Окрім того, варто звернути увагу на композиційну структуру середини епізоду Другого концертного полонезу. Вона може бути описана як період із трьох речень, два з яких — повторної будови, а третє синтезує елементи попередньо представленого тематизму, що дозволяє досягти композиційно-драматургічної єдності та монолітності розвитку.

При поверненні тематичного матеріалу основної теми епізоду Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенко дещо варіює мелодичну лінію в партії правої руки, додаючи мелізми та змінюючи інтервальну будову підголоску наприкінці мелодико-інтонаційних побудов¹, з

яких, нагадаємо, складається ця тема. Подібний спосіб репрезентації тематизму шляхом його незначного оновлення спостерігається і в повторних проведеннях перших двох речень середини епізоду, однак третє речення зазнає суттєвішої трансформації. Його тематичний матеріал проводиться двічі, а в другому проведенні, яке є водночас кульмінацією епізоду, М. Лисенко змінює фактурний виклад на акордово-октавний, додає підголосок у верхньому голосі фактури в партії правої руки та синкопи в партії лівої руки. Після кульмінації знову виникає тиха, наспівна основна тема епізоду, яка тут сприймається як своєрідний підсумок попереднього розвитку.

Цікавими композиційно-драматургічними рішеннями в репрізі Другого концертного полонезу *op. 7* є її початок із тематичного матеріалу вступу, який виникає перед проведенням основної теми *п'єси*. У тематичному аспекті репріза цього твору майже цілком ідентична його першому розділу, оскільки варіаційного розвитку тут зазнає лише тематизм, викладений у початковому періоді основної теми Полонезу. Завершується Другий концертний полонез розгорнутою, віртуозною кодою, основаною на матеріалі основної теми його першого розділу.

Після здійсненої аналітичної розвідки композиційно-драматургічних особливостей двох концертних полонезів М. Лисенка звернемося до питання специфіки їх виконавської інтерпретації, адже загальноновизнаним є факт, що будь-який музичний твір здобуває свою культурно-мистецьку реалізацію та художню цінність лише під час втілення у звуковій формі. Хоча означені *п'єси* нині не є такими, що часто виконуються, проте вони вже здобули своє виконавське осмислення як відомими майстрами, так і талановитими молодими музикантами. Отже, проаналізуємо найцікавіші, на наш погляд, виконавські версії Першого та Другого концертних полонезів.

На інтернет-ресурсах можна віднайти Перший концертний полонез *op. 5* в інтерпретації О. Козаренка (Георгій Павлій, 2013), який вважається одним зі знакових виконавців та популяризаторів фортепіанного доробку українського композитора. А. Єфіменко (2012) вказує,

¹ Замість гамоподібного руху тут підголосок поступово рухається на велику секунду та малу терцію.

що цей твір виконувався піаністом під час його концерту в Мюнхені. Музикознавиця також характеризує виконання музикантом Першого концертного полонезу (там само, с. 16–17), проте вона є надзвичайно лаконічною, і, на жаль, не описує всієї специфіки інтерпретації.

У виконанні піаніста Перший концертний полонез М. Лисенка сприймається в лірико-поемному, опоетизованому ракурсі. Інтерпретатор не намагається вивести на перший план його жанрову, урочисто-танцювальну основу, а майстерно вуалює її за допомогою постійного використання невеликих *rubato* та філігранної побудови кожної фрази. Вступ Першого концертного полонезу в інтерпретації О. Козаренка має піднесено-урочистий настрій. Цікавим виконавським рішенням в ньому є уникнення підкреслено яскравого тлумачення динамічних відтінків *f* та *ff*, які піаніст виконує повнозвучним, але доволі м'яким туше, що дозволяє йому повніше увиразнити темброво-обертонний потенціал звучання інструмента та надає фактурі більшої об'ємності, рельєфності. Також у виконавському прочитанні як вступу, так і всього твору загалом, привертає увагу прагнення музиканта якомога точніше розкрити композиторський задум, що проявляється в точному слідуванні усім ремаркам щодо штрихів, динаміки, фразування, позначених у нотному тексті.

Проте О. Козаренко все-таки вносить певне власне бачення до музики М. Лисенка, творчо переосмислюючи організацію часопростору твору завдяки активному застосуванню мікроцезур. Наприклад, у тт. 1–2 та 3–4 піаніст відокремлює два мотиви (фігурації шістнадцятками) наприкінці другого та четвертого тактів від попереднього розвитку, виконуючи невеликі цезури між цими мелодико-синтаксичними структурами. У подальшому інтерпретатор також за допомогою мікроцезур розмежовує розділи форми, що дозволяє чіткіше окреслити композиційно-драматургічну будову п'єси. Окрім того, піаніст задіює й мікроагогіку. Одним із таких прикладів є невелике *ritenuto* на трьох вісімках у т. 13, які завершують вступ та безпосередньо передують появі основної теми першої частини Першого концертного полонезу. У цій темі О. Козаренко виявляє її лірико-пісенний потенціал, виразно інтонуючи мелодичну лінію

верхнього голосу в партії правої руки та підпорядковуючи її розвитку всі інші елементи фактури. Для досягнення означеного ефекту виконавець за допомогою тихішої динаміки віддаляє середній голос, у якому наявний характерний для полонезу ритмічний рисунок. Також О. Козаренко досить плавно грає пунктирний ритм, що, власне, і дозволяє уникнути підкреслення танцювальної основи цієї музики й перемістити фокус на опоетизоване сприйняття танцю.

Епізод Першого концертного полонезу в інтерпретації піаніста не становить значного контрасту з попереднім розвитком, а сприймається як його безпосереднє продовження. Виявляючи за допомогою чіткого артикулювання та економної педалізації всі штрихові зміни, зазначені в нотному тексті, інтерпретатор досягає в основній темі епізоду ефекту маршовості. Проте і в цьому випадку ця жанрова основа дещо вуалюється завдяки філігранному фразуванню та різноманітним мікроагогічним відхиленням від єдиної метроритмічної пульсації. У результаті цього марш романтизується, перетворюючись на своєрідний спогад про нього.

У контексті побудови музикантом виконавської драматургії твору варто звернути увагу на зв'язку між епізодом та репрізою Першого полонезу *op. 5*, яка трактується в піднесено-урочистому, навіть дещо декламаційному дусі. Тут піаніст знову використовує мікроагогіку: розпочинаючи із невеликою темповою відтяжкою, він поступово входить у темп, що дозволяє виразніше підкреслити появу репрізного проведення основної теми Першого концертного полонезу. Загальний драматургічний розвиток як цього розділу форми, так і всього твору О. Козаренко спрямовує до врочистої, життєствердної коди.

Інша виконавська версія Першого концертного полонезу *op. 5* М. Лисенка, що демонструє протилежний підхід до його інтерпретаційного осмислення, належить А. Лисенко — онуці М. Лисенка. Означений твір А. Лисенко виконала на концерті, присвяченому 150-річчю від дня народження М. Лисенка в березні 1992 р. (Ukr_Music_Archive, 2022). У її інтерпретації яскраво виявляється героїко-епічний потенціал музичного образу та підкреслюється концертно-віртуозний аспект цієї п'єси. А. Лисенко обирає доволі рухливий темп, рельєфно виявляє всі

штрихові та динамічні переключення, проте, на відміну від О. Козаренка, виконавиця мислить ширшими побудовами й уникає частого використання *rubato* в межах фраз.

Підкреслено урочисто і яскраво звучить у виконанні А. Лисенко вступ Першого концертного полонезу, а в основній темі першого розділу підкреслюється її жанрова основа. Піаністка надзвичайно рельєфно виявляє типовий для полонезу ритмічний рисунок, який міститься в середніх голосах фактури, увиразнюючи його як за допомогою чіткої артикуляції, так і безпедального звучання інструмента. Однак при цьому він не затьмарює виразну мелодичну лінію верхнього голосу в партії правої руки, а в певному сенсі доповнює її.

В інтерпретації А. Лисенко привертає увагу і гранично точне слідування усім композиторським ремаркам, що дозволяє рельєфніше продемонструвати зміну ліричних та героїчних музичних образів протягом розвитку драматургії твору. В епізоді Першого концертного полонезу піаністка яскраво виявляє маршовий склад його основної теми та досить цікаво вибудовує загальний динамічний план, рухаючись від тихого, неабияк делікатного до яскравого, повнозвучного звучання. У результаті цього епізод сприймається надзвичайно цілісно, а основна кульмінація припадає на завершальний розділ його форми.

Аналізуючи інтерпретацію А. Лисенко епізоду Першого концертного полонезу, варто відзначити, що виконавиця дещо скорочує цей розділ. Наприкінці першої частини простої двочастинної репризної форми (у якій, нагадаємо, написано епізод) вона переходить на репризу, пропускаючи другу частину та початкові такти репризи¹. Слід зазначити, що таке переосмислення композиторського тексту не виглядає як випадковість, а сприймається у виконанні А. Лисенко як цілком продуманий крок. Стрімка, яскрава зв'язка плавно підводить до репризи, котра сприймається вкрай цілісно, а весь її розвиток як в драматургічному, так і в динамічному плані спрямовується до віртуозної, урочистої коди.

Звертаючись до питання специфіки інтерпретаційного втілення Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенка, варто відзначити, що нині на інтернет-ресурсах наявні цікаві виконавські версії, представлені у виконанні талановитих, проте дещо менш знахих львівських піаністів Є. Романова та М. Кузій. Є. Романов закінчив Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка, є лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів (Чернова, 2022), а наразі провадить активну виконавську діяльність, про що, зокрема, свідчать дописи музиканта на його сторінці у фейсбук (Женя Романов, б.д.). Відеозапис Другого концертного полонезу, який розглядається і який розміщено на сторінці піаніста у фейсбук, створено під час виступу Є. Романова в Дзеркальній залі Львівської національної опери та датується він 08 червня 2023 р. В інтерпретації цього твору Є. Романовим привертає увагу ясність вибудови виконавської драматургії та наскрізність її розвитку, яка досягається переважно за допомогою продуманого загального динамічного плану та фразування, у якому дрібні деталі підпорядковуються становленню кожної музичної фрази. Іншою визначальною особливістю виконавського прочитання піаністом Другого концертного полонезу є задіяння м'якого, повнозвучного, тембрально різноманітного туше, яке дозволяє вповні розкрити тембровий потенціал звучання роялю.

Також варто відзначити прагнення інтерпретатора до яскравого виявлення специфіки кожного музичного образу твору. Основна тема першого розділу п'єси звучить урочисто, проте наспівно, а тема середини тричастинної форми, у якій написано означений розділ Другого концертного полонезу, має дещо більш вольовий характер, який виявляється виконавцем за допомогою ошадливої педалізації та чіткого артикулювання висхідних пасажів й акцентів. В епізоді Другого концертного полонезу Є. Романов виконує невеликі *rubato*, змінює динамічну палітру на більш приглушену та, згідно із композиторським задумом, зазначеним у нотному тексті, надає перевагу плавній артикуляції

¹ У т. 62 першої частини простої двочастинної репризної форми епізоду виконавиця переходить одразу на т. 95 (реприза), який за тематизмом є майже цілком ідентичним до т. 62. Єдина відмінність між цими тактами полягає в наявності у т. 95 у верхньому голосі в партії правої руки трелі на ноті g².

(штрих *legato*), що дозволяє підкреслити перехід від вольових музичних образів до світлої лірики. Зауважимо, що подібну виконавську знахідку піаніст застосовує і перед репризою Другого концертного полонезу, у якій відбувається повернення до початкової образної сфери п'єси. Драматургічний розвиток репризи в інтерпретації Є. Романова спрямований до коди, у якій відбувається основна кульмінація твору.

Виконавська версія Другого концертного полонезу *op. 7* М. Лисенка, створена М. Кузій, втілює дещо інший аспект його художньо-образного змісту. Однак перед тим, як надати власне аналітичний нарис твору, варто стисло окреслити творчий портрет піаністки. М. Кузій є випускницею Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Також вона вдосконалювала свою виконавську майстерність у Музичній академії ім. Кароля Шимановського в м. Катовіце (Польща) в класі професора А. Ясінського. Нині піаністка є лауреаткою міжнародних і національних конкурсів та провадить активну виконавську діяльність (Львівська національна філармонія, б.д.).

Відеозапис виступу, на якому представлена її інтерпретація Другого концертного полонезу, зроблено під час концерту фортепіанної музики М. Лисенка в Меморіальному музеї С. Людкевича (Меморіальний музей Станіслава Людкевича, 2022) та оприлюднено на сторінці музею у фейсбук. При виконанні означеного твору М. Кузій яскраво виявляє жанрову танцювальну основу тематизму, підкреслюючи за допомогою продуманої педалізації характерну для полонезу ритмоформулу та увиразнюючи всі штрихові зміни та паузи в різних голосах фактури. Окрім цього, варто відзначити задіяння значного *rubato*, що дозволяє виразніше показати зміни тематичного матеріалу протягом становлення драматургії першого розділу форми п'єси. Проте в епізоді піаністка застосовує *rubato* стриманіше, переважно в першій ліричній темі-награвші, надаючи її звучанню своєрідної імпровізаційності. У середині тричастинної форми, у якій написано епізод Другого концертного полонезу, мисткиня навпаки витримує єдину метроритмічну пульсацію та, виконуючи ремарку *ff brioso*, грає його піднесено-урочисто й велично.

Також М. Кузій дещо переосмислює композиційну структуру епізоду Концертного полонезу *op. 7* завдяки уникненню повторного проведення тематизму середини та репризи. Нагадаємо, що тенденція до скорочення тріо була наявна і у виконавській версії Першого концертного полонезу, створеної А. Лисенко. Отже, можна припустити, що подібний спосіб трактування форми концертних полонезів, який має місце в сучасній виконавській практиці, є можливим завдяки повторності тематичного матеріалу.

У репризі Другого концертного полонезу піаністка не одразу входить в основний темп твору, а робить це із невеликою «розкачкою», що надає виконанню відтінку вільної імпровізаційності і навіть певної мелодекламаційності. Розвиток репризи плавно підводить до коди, котру виконавиця, як і Є. Романов, трактує як кульмінаційну точку в розвитку драматургії твору.

Висновки. Два концертні полонези *op. 5* та *op. 7* М. Лисенка демонструють дещо відмінні підходи композитора до осмислення жанру полонезу. На композиційно-драматургічному рівні це проявляється в різному трактуванні три-п'ятичастинної форми з епізодом, обрамленої вступом та кодою. Композиційна структура Першого концертного полонезу *op. 5* є пропорційною, оскільки всі розділи твору написані в простій двочастинній репризній формі. У Другому концертному полонезі *op. 7* композитор не дотримує такої симетрії: він розширює середину тричастинної будови епізоду за допомогою додавання третього речення, що синтезує попередній тематизм. Окрім того, М. Лисенко досить незвично подає репризу першої частини Другого концертного полонезу, починаючи її із проведення тематизму вступу. Відрізняються ці твори і за своїм образно-змістовним наповненням — музична драматургія Першого концертного полонезу відзначена частими змінами та зіставленнями підкреслено контрастних музичних образів, водночас у Другому концертному полонезі перевага надається висвітленню різних градацій ліричної образності.

Також у контексті визначення композиційно-драматургічних особливостей Першого та Другого полонезів варто окремо зазначити про трактування композитором заявленої в назві

концертності. В означених п'єсах М. Лисенко втілює протилежні аспекти віртуозності, що проявляється, зокрема, в їх фактурному складі. Якщо в Першому полонезі превалює акордово-октавний виклад, наявні яскраві штрихові та динамічні переключення, які надають звучанню фортепіано оркестровості, то в Другому полонезі акцент зміщується на розкриття ліричних образів та пісенного тематизму: фактура тут прозоріша, а перевага надається філігранним пасажем шістнадцятками, що створюють примхливі, насичені мелізматикою мелодичні рисунки. Іншою важливою відмінністю є динамічна палітра, яку використовує М. Лисенко в полонезах. У Першому митець задіює найрізноманітніші динамічні відтінки, проте частіше звертається до *mf*, *f*, *ff*, у той час як у другому полонезі переважають *mf*, *p*, *pp*.

Очевидно, що обрання композитором різних засобів виражальності, котрі або максимально підкреслюють концертно-віртуозну основу п'єси, або ж майстерно вуалюють її, зумовлене відмінністю музичної образності концертних полонезів.

Розглянуті в дослідженні виконавські версії п'єс, створені О. Козаренком, А. Лисенко (Перший концертний полонез) та Є. Романовим,

М. Кузій (Другий концертний полонез), дозволили виявити певні тенденції їх виконавського осмислення. Піаністи розкривають різні грані музичних образів, втілені композитором у кожному з полонезів. У першому випадку акцентується на увиразненні лірики або поемності (О. Козаренко та Є. Романов), у другому — яскравої танцювальності та героїки (А. Лисенко, М. Кузій). Іншою доволі цікавою тенденцією щодо виконавського прочитання як Першого, так і Другого концертного полонезів є скорочення середнього розділу їх форми (епізоду), котре виявляється можливим завдяки повторності тематизму.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні уявлень про специфіку композиторської манери письма М. Лисенка на основі музикознавчого осмислення інших фортепіанних творів митця: Експромту (у стилі Шопена), Баркароли *op.* 15, Скерцино *op.* 11. Окремий науковий інтерес може становити дослідження особливостей інтерпретації фортепіанних творів українського композитора сучасними відомими українськими і зарубіжними музикантами та виявлення певних тенденцій їх виконавського трактування.

Список посилань

- Ukr_Music_Archive. (2022, 9 лютого). *М. В. Лисенко концертний полонез №1 для фортепіано*. [Відео]. YouTube. https://youtu.be/X8m6gVaTyzA?si=uKoGN3SziN_TVmHO
- Георгій Павлій. (2013, 29 липня). *Лисенко М. В. — Полонез as-dur*. [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/6V8DYmz-VUo8?si=ZghnXrCrfwaJO52>
- Єфіменко, А. (2012). Лисенкові твори у виконанні Олександра Козаренка звучать у Мюнхені. *Українська музика*, 1(3), 14–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_5
- Женя Романов. (б.д.). *Акаунт* [Facebook-сторінка]. Facebook. Отримано 14 червня 2024, з <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005305334184>
- Зінків, І. (2015). Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(33), 66–74. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf>
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*. Астон.
- Кияновська, Л. О. (2023). Парадигма західноєвропейської романтичної естетики у творчості Миколи Лисенка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, (6), 151–155.
- Козаренко, О. В. (2023). Микола Лисенко — фундатор національної музичної мови. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*, (6), 156–159.
- Козаренко, О. (2004). Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. (Т. ССXLVII: Праці Музикознавчої комісії, сс. 285–294).
- Корній, Л. П. (2001). *Історія української музики* (Ч. III–XIX ст.). Вид. М. П. Коць.

- Лігус, О. М. (2017). Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи Романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (37), 241–249. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155648>
- Лігус, О. М. (2021). Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX — початку XX століття. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph* (сс. 317–337). “Baltija Publishing”. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>
- Львівська національна філармонія. (б.д.). *Марта Кузій — піаністка, модераторка* <https://philharmonia.lviv.ua/collective/martha-kuziy-andrushchuak/>
- Людкевич, С. (1999). Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. *С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи.* (У 2 т., Т. 1, сс. 290–295). Дивосвіт.
- Меморіальний музей Станіслава Людкевича. (2022, Листопад 6). *Концерт фортепіанних творів М. Лисенка у виконанні співробітників Меморіального музею С.Людкевича. (На пошанування 110-ліття смерті М. Лисенка): Меморіальний музей Станіслава Людкевича.* [Відео]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1527065807736856>
- Рябуха, Н. (2003). Принцип мініатюризму у творчості М. В. Лисенка. В *Українське музикознавство: До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: науково-методичний збірник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* (Вип. 32, сс. 98–110).
- Свірідовська, Л. (2015). Програмні ознаки фортепіанної мініатюри М. В. Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 21(1), 170–174. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_34
- Супрун, О. В. (1992). Імпровізаційність у творах М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, (27), 200–203.
- Фрайт, О. (2023). Паратекстуально-інтермедіальні кореляції у фольклористичній, вокально-хоровій та фортепіанній спадщині Миколи Лисенка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, (44), 125–131.
- Чернова, В. (2022, 9 серпня). Концерт на тлі війни в музеї Олександра Осмьоркіна. *Музейний простір. Музеї України та світу.* <http://prostir.museum.ua/post/43337>
- Loos, H. (2023). Zur entstehung der ukrainischen nationalmusik bis Mykola Lysenko. *Archiv für Musikwissenschaft*, 80(3), 170–181. <https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0009>

References

- Ukr_Music_Archive. (2022, February 9). *Lysenko Concert Polonaise No. 1 for piano.* [Video]. YouTube. https://youtu.be/X8m6gVaTyZA?si=uKoGN3SziN_TVmHO. [In Ukrainian].
- Heorhii Pavlii. (2013, July 29). *Lysenko M. V. — Polonaise in as-dur.* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/6V8DYmzBUo8?si=ZghnxCrfwaJOf52>. [In Ukrainian].
- Yefimenko, A. (2012). Lysenko’s works performed by Oleksandr Kozarenko in Munich. *Ukrainska muzyka*, 1(3), 14–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_5. [In Ukrainian].
- Zhenia Romanov. (n.d.). *Home* [Facebook page]. Facebook. Retrieved June 14, 2024, from <https://www.facebook.com/profile.php?id=100005305334184>. [In Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2015). Piano Works by Mykola Lysenko in the Context of Formation of Modernist Tendencies in Ukrainian Music. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 1(33), 66–74. <http://dSPACE.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6026/1/Zinkiv.pdf>. [In Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2006). *History of the piano art of the XIX century.* Aston. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2023). The paradigm of Western European romantic aesthetics in the works of Mykola Lysenko. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, (6), 151–155. [In Ukrainian].
- Kozarenko, O. V. (2023). Mykola Lysenko — the founder of the national musical language. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istorii ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh*, (6), 156–159. [In Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2004). Philosophy of Mykola Lysenko’s creativity and the national musical idea. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka.* (Vol. CCXLVII: Pratsi Muzykoznavchoi komisii, pp. 285–294). [In Ukrainian].
- Kornii, L. P. (2001). *History of Ukrainian music. Part III — XIX century.* M. P. Kotz Publishing House. [In Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2017). The evolution of the piano rhapsody genre in Ukrainian music of the Romantic era. *Visnyk KNUKіM. Serii “Mystetstvoznavstvo”*, (37), 241–249. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155648>. [In Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2021). The evolution of the romantic style in Ukrainian piano music of the XIX — early XX centuries. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: a collective monograph* (pp. 317–337). “Baltija Publishing”. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>. [In Ukrainian].

- Lviv National Philharmonic. (n.d.). *Marta Kuziy — pianist, moderator*. <https://philharmonia.lviv.ua/collective/martha-kuziy-andrushchuak/> [In Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1999). Mykola Lysenko as a creator of Ukrainian national music. S. Liudkevych. *S. Liudkevych. Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy*. (In 2 vol., Vol. 1, pp. 290–295). Dyvosvit. [In Ukrainian].
- Memorialnyi muzei Stanislava Liudkevycha. (2022, November 6). *A concert of piano works by M. Lysenko performed by the staff of the Memorial Museum of Stanislav Ludkevych. (In honor of the 110th anniversary of M. Lysenko's death): Stanislav Lyudkevych Memorial Museum*. [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1527065807736856>. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. (2003). The principle of miniaturism in the works of M. V. Lysenko. *Ukrainske muzykoznavstvo: Do 160-richchia vid dnia narodzhennia M. V. Lysenka: nauково-metodychnyi zbirnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* (Issue 32, pp. 98–110). [In Ukrainian].
- Sviridovska, L. (2015). Programmatic features of the piano miniature by M. Lysenko. *Ukrainskaka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, 21(1), 170–174. http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_34. [In Ukrainian].
- Suprun, O. V. (1992). Improvisation in the works of Mykola Lysenko. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (27), 200–203. [In Ukrainian].
- Frait, O. (2023). Paratextual-intermedial correlations in the folklore, vocal-choral and piano heritage of Mykola Lysenko. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: mystetstvoznavstvo)*, (44), 125–131. [In Ukrainian].
- Chernova, V. (2022, August 9). Concert against the backdrop of war in the Alexander Osmerkin Museum. *Muzeinyi prostir. Muzei Ukrainy ta svitu*. <http://prostir.museum.ua/post/43337>. [In Ukrainian].
- Loos, H. (2023). On the origins of Ukrainian national music up to Mykola Lysenko. *Archive for Musicology*, 80(3), 170–181. <https://doi.org/10.25162/afmw-2023-0009>. [In German].

Надійшла до редколегії 18.05.2024

Р. В. Ніколенко

доктор філософії (музичне мистецтво), старший викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

R. Nikolenko

PhD (musical art), Senior lecturer of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine