

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра сольного співу та оперної підготовки**

**РОМАНСОВА ЛІРИКА М. ЛИСЕНКА ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У  
ТЕНОРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ**

Магістерська робота

**ОНАЦЬКОГО**

**МАКСИМА ЮРІЙОВИЧА**

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

**ЖАРКІХ Т. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерел



**М.Ю. Онацький**

**Харків – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1</b> .....	<b>6</b>
<b>ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ</b> .....	<b>6</b>
1.1. Романсова лірика М.В. Лисенка в дзеркалі наукових досліджень .....	6
1.2. Український романс XVIII – початку XX ст.: еволюція жанру .....	16
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	24
<b>РОЗДІЛ 2</b> .....	<b>26</b>
<b>ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В СОЛОСПІВАХ М. ЛИСЕНКА</b> ..	<b>26</b>
2.1. Поетична складова камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка .....	26
2.2. Поетичні тексти у фокусі камерно-вокальної музики М. Лисенка.....	33
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	48
<b>РОЗДІЛ 3</b> .....	<b>50</b>
<b>ЛИСЕНКОВІ СОЛОСПІВИ У ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТІ</b> .....	<b>50</b>
3.1. Виняткові постаті видатних вокалістів-інтерпретаторів у камерній музиці М. Лисенка .....	50
3.2. Виконавське мислення солоспівів М. Лисенка.....	56
<b>Висновки до Розділу 3</b> .....	63
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>65</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>68</b>

## ВСТУП

М.В. Лисенко є визнаним класиком українського музичного мистецтва. Його творчий доробок охоплює широкий спектр музичних жанрів: оперний, симфонічний, хоровий, народно-пісенний тощо. Особливе місце в творчості композитора посідає камерно-вокальна музика. Саме в творчості М. Лисенка камерно-вокальний жанр в українській музиці досяг апогею свого розвитку. Творча спадщина композитора нараховує близько 120 камерно-вокальних композицій. Серед них – романси, пісні та вокальні ансамблі на тексти як українських так і іноземних поетів: П. Куліша, Є. Гребінки, С. Руданського, О. Кониського, М. Максимовича, Лесі Українки, М. Вороного, О. Олеся, М. Старицького, І. Франка, Г. Гейне, С. Надсона, А. Міцкевича.

Більшість камерно-вокальних творів М. Лисенко написав на вірші Т. Шевченка. Значна частина з них створена протягом 1870-х рр. Саме в піснях на тексти Т. Шевченка яскраво виявилася «народна» лінія стилю композитора. У камерно-вокальних творах М. Лисенко довершено поєднав слово та музику, що тонко відтворює зміст поезії, її основну ідею, динаміку розвитку образу, різноманітні психологічні відтінки. Мелодика камерно-вокальних творів М. Лисенка має тісний зв'язок з поетичною ритмікою віршів Т. Шевченка. Зокрема, в них простежуються різні віршові системи: народно-пісенна силабіка, силабо-тонічний вірш різних розмірів. Проте, музична ритміка в піснях і романсах М. Лисенка значно багатша й відрізняється від мовної ритмічної схеми.

Нині романси М. Лисенка входять до репертуару багатьох виконавців. Серед корифеїв української сцени, які виконували романси М. Лисенка варто назвати І. Козловського, А. Солов'яненка, К. Огнєвого, В. Гришка, А. Дуду.

В той же час слід зазначити, що попри те, що різні аспекти творчості М. Лисенка досить ґрунтовно вивчені в академічному музикознавстві, спеціальних праць, присвячених дослідженню романсової лірики М. Лисенка

та її інтерпретації в теноровій творчості наразі небагато. Це й обумовлює **актуальність** обраної для дослідження теми магістерської роботи.

**Мета** роботи – виявити жанрово-виконавську специфіку романсової лірики М.В. Лисенка у теноровій творчості.

Для досягнення поставленої мети автор ставить наступні **завдання**:

- проаналізувати наукове трактування романсової творчості М. Лисенка;
- дослідити еволюцію українського романсу в XVIII – на початку XX ст.;
- розглянути поетичну складову вокальної лірики М. Лисенка;
- визначити роль та місце поетичних текстів у фокусі камерно-вокальної музики М. Лисенка;
- проаналізувати музично-вербальний склад романсів М.В. Лисенка;
- виявити специфіку інтерпретації романсової лірики М. Лисенка у теноровій творчості.

**Об'єктом** дослідження виступає романсова лірика М.В. Лисенка.

**Предметом** дослідження магістерської роботи є інтерпретація романсової лірики в теноровому репертуарі.

**Матеріал дослідження** представлено наступними камерно-вокальними композиціями М.В. Лисенка: «Розвійтеся з вітром», «Місяцю-князю», «Не дивись на місяць весною», «Нічого, нічого».

**Методи дослідження** – жанрово-стильовий, історико-генетичний, порівняльний, аналіз поетичного тексту, виконавський аналіз

**Наукова новизна і теоретичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що наша робота стала однією з перших праць, де було проаналізовано камерно-вокальну творчість М. Лисенка з точки зору її інтерпретації в теноровому репертуарі.

**Теоретичну базу дослідження** становлять:

- фундаментальні дослідження з історії та теорії музичного мистецтва (М. Арановський [1], Б. Асаф'єв [2], І. Котляревський [28], Т. Ліванова [37], В. Медушевський [47], Є. Назайкінський [52], Ю. Холопов [61], В. Холопова [65]);

- роботи, в яких вивчаються проблеми співвідношення слова і музики (В. Васіна-Гроссман [8], Ю. Малишев [45], О. Михайлов [49], В. Москаленко [50], О. Оголевець [54], К. Руч'євська [58], Л. Шаповалова [68]);
- праці з історії української музики (Л. Корній [26], Л. Кияновська [20], Б. Гнидь [10], Т. Булат [6], Н. Хоменко [66]);
- праці, в яких розглядається проблематика української вокальної музики (Б. Клименко [21], М. Коваль [22]; Б. Гнидь [11], І Колодуб [25], О. Філатової [61]);
- роботи з історії української поезії (В. Корнійчук [27], А. Гуляк [15], Н. Колісниченко-Братунь [24], Л. Сенік [60]);
- праці, присвячені виконавській діяльності славетних співаків-інтерпретаторів солоспівів М. Лисенка (С. Людкевич [43; 44], Л. Пархоменко [57], Н Кузнецова [34], Е. Назайкінський [52]).

**Практичне значення** полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані викладачами при вивченні дисциплін «Історія вокального мистецтва», «Історія української музики», «Теорія та історія вокального виконавства», «Методика викладання сольного співу», у спецкурсі з основ культури вокальної інтерпретації, тощо.

**Апробація результатів дослідження.** За результатами магістерської роботи було підготовлено публікацію «Синтез музики та слова в камерно-вокальній творчості М.В. Лисенка».

**Структура та обсяг роботи:** магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 70 позицій.

## РОЗДІЛ 1.

### ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ

#### 1.1. Романсова лірика М.В. Лисенка в дзеркалі наукових досліджень

Теоретичні аспекти проблеми дослідження знайшли широке відображення в науковій літературі. Вивчення різних аспектів творчості М. Лисенка розпочалось ще за життя видатного композитора і продовжується дотепер.

Серед публікацій відомих науковців, які присвячені вивченню особливостей камерно-вокальної лірики М. Лисенка важливе значення мають праці видатного музичного критика та мистецтвознавця С. Людкевича. Він став одним із перших українських дослідників, який здійснив спробу комплексно проаналізувати специфіку формотворення камерно-вокальних композицій М. Лисенка. Зокрема, автор розглядає взаємозв'язок ритмічної форми поетичного та музичного текстів вокальних творів, характер побудови мелодійного малюнку, роль гармонійного супроводу вокальної партії [40; 41; 42; 44].

Розглядаючи пісенну творчість композитора музикознавець виокремлює кілька типів солоспівів, які відрізняються між собою за формою та фактурою. До першого типу дослідник відніс ті пісні, які належать до українського фольклору. Другий тип представлений композиціями, в основу яких також було покладено народнопісенні мотиви. Втім, у фортепіанному акомпанементі цих творів уже відчувається вплив західноєвропейських музичних традицій. Третя група солоспівів – це романси на слова Лесі Українки, Г. Гейне та деяких інших поетів. Форма та фактура цих творів не містить ознак народно-пісенного жанру, а характер побудови мелодійної лінії та гармонійного супроводу наближає їх до аналогічних західноєвропейських зразків [41, с. 356–357].

Звертає увагу дослідник і на специфіку побудови вокальної партії в романсах М. Лисенка. Так, зокрема, автор вказує на наявність декламаційних епізодів, а також на певну строкатість окремих фрагментів камерно-вокальних творів українського митця. На думку вченого це певною мірою ускладнює виконавське прочитання солоспівів М. Лисенка. У першу чергу це стосується тих солістів, які виховані на традиціях українського бельканто та звикли до класичної манери виконання камерно-вокальних композицій [41, с. 432].

З'ясуванню стильових особливостей романсової лірики М. Лисенка присвячена публікація І. Колодуб. В своїй статті автор досліджує співвідношення ритму вірша та вокальної мелодики в романсах композитора, створених на вірші Т. Шевченка. Зазначається, що в процесі написання вокальної мелодії романсів, створених за мотивами поетичних творів класика української літератури, М. Лисенко виходив із особливостей поезії Т. Шевченка (що відрізняється наспівністю), а також широко використовував досвід української народнопісенної творчості. Враховував митець також специфіку наголосу та акцентування, що притаманна українській мові. З огляду на це, задля виділення словесних акцентів у романсах на вірші Т. Шевченка композитор вдавався до різних засобів музичної виразності. Серед них: звуковисотні зміни в мелодиці, збільшення тривалості звуку на тому складі слова, де необхідно було зробити більший наголос, застосування ритмічних угруповань типу синкопи, сполучення словесного наголосу з сильною частиною такту тощо. Зазначені особливості є важливими для розуміння характеру музичного образу, який створювався композитором у процесі написання камерно-вокальних творів [25].

Важливими для розкриття теми дослідження є публікації, що присвячені процесу становлення та розвитку українського романсу. Серед них слід окремо виділити праці мистецтвознавця Т. Булат. Зокрема, комплексним дослідженням, яке присвячене еволюції українського пісенного жанру стала монографія «Український романс». В роботі розглянуто основні

етапи становлення українського романсу як жанру камерно-вокальної музики, досліджено образно-тематичне спрямування українського романсу, проаналізовано його жанрово-стильові ознаки. Особливу увагу автор приділяє романсовій творчості фундаторів української камерно-вокальної лірики – П. Сокальського, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового [6].

Окрема стаття Т. Булат присвяченавивченнюжанрово-стильових ознак камерно-вокальних композицій М. Лисенка. В якості предмету дослідження автором було обрано романси композитора на вірші Т. Шевченка та Г. Гейне. Проаналізувавши стильові особливості пісенної лірики М. Лисенка мистецтвознавець робить висновок про те, що стиль митця зазнав певної семантичної трансформації, а існуючі музичні прийоми та засоби набули в творчості композитора нового значення [5].

Проблемі застосування народно-ладових модуляцій у творах М. Лисенка присвячена стаття музикознавця З. Штуднера. Автору вдалося розкрити взаємозв'язок народно-ладової перемінності з модуляційними прийомами, які композитор використовував у процесі написання романсів. Найбільш широко «народні» прийоми музичного висловлювання простежуються в так званому «шевченківському циклі», який представлений переважно невеликими вокальними формами: романсами, піснями, вокальними ансамблями. В процесі їх створення митець надавав перевагу модуляційним відхиленням у паралельну тональність (без подальшого в ній закріплення). Саме такий вид модуляційного розвитку, на думку музикознавця, найбільше узгоджується з поетичним текстом композицій. При цьому композитор враховував всі особливості модуляцій у народних піснях, а саме: місце кожної модуляції в структурі музичного тексту, спосіб модуляційного переходу за допомогою модуляційного мелодичного звороту, поступову зміну значення устоїв на основі загального звукоряду або шляхом безпосереднього співставлення двох тональностей [70].

Новий етап у дослідженні творчості М. Лисенка настав після здобуття Україною незалежності. Серед публікацій, що з'явилися у 1990-х рр. значна

кількість присвячена життєвому та творчому шляху композитора. Увага до біографії митця була багато в чому пов'язана з тим, що в цей період (у 1992 р.) Україна та світ відзначали ювілей великого митця: 150-річчя з дня його народження.

У 1992 р. до ювілею видатного композитора вийшов друком спеціальний випуск міжвідомчого науково-методичного збірника «Українське музикознавство». Публікації цього випуску присвячені творчості українського корифея. Серед наукових праць слід виділити статтю В. Жимолостнової. Публікація присвячена вивченню впливу українського фольклору на творчість М. Лисенка. В якості предмету дослідження мистецтвознавець обрала вокальні твори композитора з його збірки «Музика до Кобзаря», створеної за мотивами поетичних творів Т. Шевченка. Здійснивши літературно-музичний аналіз зазначених композицій, автор робить висновок про те, що баладні солоспіви М. Лисенка на слова Т. Шевченка увібрали як риси української фольклорної так і риси загальноєвропейської балади. Це забезпечило різноманітність та глибоку індивідуальність музичних засобів, які композитор використовував у цих творах [16].

Дослідженню камерно-вокальних композицій М. Лисенка на слова Г. Гейне присвячена стаття іншого музикознавця – Б. Клименка. Основну увагу автор приділив вивченню взаємозв'язку національного та загальноєвропейського у вокальній творчості композитора. На думку вченого, саме органічне поєднання національної поезики, пісенної лірики та західноєвропейських музичних традицій багато в чому визначило оригінальність та самобутність романсів композитора, створених на вірші Г. Гейне [21].

Роль та місце духовно-релігійної музики в творчості М. Лисенка вивчав сумський дослідник А. Кречківський. Автор зазначає, що в творчому доробку українського митця налічується лише шість композицій релігійного характеру. Така незначна кількість духовних творів у творчій спадщині

М. Лисенка, на думку автора нарису, пояснюється тим, що композитор звернувся до цього жанру лише в останні роки свого життя. Всі музичні твори духовного спрямування у М. Лисенка представлені виключно хоровими композиціями. В процесі створення духовної музики митець застосовував як гомофонно-гармонійний тип викладу, так і контрастну поліфонію, канон, метро-ритмічну й інтонаційну імітацію. Важливою є і теза дослідника про те, що цільність структурної будови кожної з хорових композицій, а також характер викладу матеріалу мають тісний зв'язок з українською народнопісенною інтонацією. Зазначимо, що в цьому відношенні М. Лисенко застосовував свій же власний досвід, набутий у процесі написання вокальних творів, за основу створення яких він також брав народнопісенні мотиви. Це дає підстави казати про своєрідність та особливість композиторського стилю українського митця [30].

Першим комплексним україномовним дослідженням з питань історії вокального мистецтва стала публікація соліста Київської національної опери Б. Гнидю. В своїй праці автор висвітлив історичні етапи формування вітчизняної та закордонних вокальних шкіл, дослідив їх творчий зв'язок та взаємний вплив. Значну увагу науковець приділив аналізу методологічних концепцій відомих вокальних педагогів світу. Окрему увагу в роботі присвячено висвітленню впливу творчості М. Лисенка на процес становлення української академічної школи співу. Серед тем, які опинились у центрі уваги дослідника – роль та місце творчості М. Лисенка в процесі становлення вітчизняної школи академічного співу, а також особливості педагогічної діяльності видатного українського композитора. В той же час, варто зазначити, що романсова лірика класика українського музичного мистецтва не стала предметом спеціального дослідження автора [10, с. 243–263].

Грунтовною працею, що присвячена висвітленню основних етапів розвитку української музики, стала публікація доктора мистецтвознавства Л. Корній. Важливе значення для нас має, зокрема, третя частина даної публікації, де показано розвиток українського музичного мистецтва в добу

романтизму. Досліджуючи музично-стильову еволюцію романтичного напрямку в українській музиці автор наголошує на тому, що особливу роль у становленні музичного мистецтва України XIX ст. має творчий доробок М. Лисенка. На думку Л. Корній саме творчість видатного митця багато в чому стала кульмінаційним етапом у процесі формування української класичної музики. Значну увагу мистецтвознавець приділила дослідженню камерно-вокальної творчості М. Лисенка. Автор робить висновок, що протягом своєї творчої діяльності митець суттєво збагатив жанр українського романсу, який у його творчості набув якісно нових рис [26, с. 298 – 325].

У подальшому, в 2000-х рр., українські наковці продовжили працювати над вивченням творчої спадщини М. Лисенка, зокрема – над дослідженням його пісенної лірики. Так, проблема втілення поетичного тексту у вокальних творах М. Лисенка знайшла своє висвітлення в науковій розвідці Л. Ластовецької. Автор досліджує особливості поєднання слова та музики в романсовій ліриці видатного українського композитора, вказує на відмінності в побудові композицій, створених на вірші відомих українських та зарубіжних поетів. В процесі дослідження автор робить висновок про те, що інтерпретація поетичного твору залежала від композиторського тлумачення змісту віршованого тексту, його фонічних та ритмічних особливостей. Специфіка музичної композиції була зумовлена передусім образно-емоційною складовою поетичного твору та його тематичними елементами. В процесі створення вокальних композицій митець, зазвичай, не вдавався до точного співвідношення поетичної семантики та музичної морфології. Характерною рисою композиторського стилю М. Лисенка стало застосування рапсодичної форми та використання речитативно-декламаційних елементів [36].

Стаття харківської дослідниці Н. Очеретовської присвячена проблемі інтонаційної генези та розвитку класичної модуляційної техніки в гармонійній мові М. Лисенка. На думку автора, однією з найбільш важливих стильових рис творчості видатного українського композитора стала

гармонійність тональної системи, що використовувалась під час написання музичних композицій. Саме в мелодійних та мелодико-гармонійних модуляціях відбилися емоційне та образне мислення митця, а також конструктивний план його задумів. При цьому, значну увагу композитор приділяв створенню музичного переходу під час зміни тонального плану твору. Зокрема, дослідниця підкреслює роль субдомінантової зони, яку Лисенко вводив задля більш переконливого звучання заключної каденції композиції. Важливою є також і теза автора статті стосовно наявності безпосереднього взаємозв'язку між поетичним текстом та звуковисотною інтонацією вокальних композицій створених М. Лисенком за мотивами цих поетичних творів. Відтак, на думку дослідниці, будь-які спроби зміни оригінальної орфографії на більш зручну (з виконавської точки зору) призведуть до нівелювання мелодико-гармонійного розгортання музичної композиції [56].

Особливостям перетворення українського пісенного стилю в камерно-вокальній ліриці М. Лисенка присвячена публікація китайського дослідника Тань Іцзе. Автор здійснив комплексний аналіз романсу М.В. Лисенка «Не дивися на місяць весною» (на слова Лесі Українки). В основу дослідження було покладено чотирирівневу систему, яка передбачає здійснення аналізу вокальної композиції за наступними параметрами: художньо-образним, жанрово-стильовим, музично-структурним та виконавським. Розкриваючи особливості українського пісенного стилю автор зазначає, що кожному виконавцю слід усвідомлювати, що його виконавська техніка має бути підпорядкована вимогам музичного тексту, який заснований на народнопісенних традиціях. Це, в свою чергу, вимагає від артиста використання специфічної манери ведення звуку. Звуки вокальної мелодії мають бути польотними та максимально м'якими, а віршовану манеру романсу (в її виконавському прочитанні) слід підкреслювати «розкручуванням» мелодії, устремлінням до кульмінації з наступним уповільненням у заключній фразі музичної драматургії [18].

Окрему увагу заслуговує стаття В. Бодіної, що присвячена вивченню проблеми авторської присвяти в творчості М. Лисенка. Дослідниця переконливо доводить, що поява авторських присвят у творчості корифея українського музичного мистецтва багато в чому стала наслідком його дворічного перебування в Петербурзі (1874 – 1876 рр.). Саме там композитор познайомився з традицією авторських присвят, яка набула широкої популярності в російському культурно-мистецькому середовищі в другій половині ХІХ ст. За підрахунками В. Бодіної загальна кількість авторських присвят у творчому доробку М. Лисенка складає 41 композицію, з них у камерно-вокальному жанрі – 23. Майже всі вокальні присвяти видатного композитора були написані на поетичні тексти Т. Шевченка та представлені в жанрі українського романсу – солоспіву. Переважна більшість адресатів авторських присвят М. Лисенка – це професійні виконавці. Серед них – співаки, піаністи, скрипалі тощо. Зазначений факт дослідниця пов'язує з тим, що задля реалізації власних творчих проектів – запуску механізму власної концертної практики, забезпечення виконання своїх творів, відкриття нового музичного навчального закладу – композитору були вкрай потрібні висококваліфіковані кадри в галузі музичного мистецтва (музиканти, вокалісти, автори). Не менш важливою була для М. Лисенка також і їх всебічна підтримка його задумів (в тому числі й організаційна) [4].

Історико-стильовий аспект камерно-вокальної творчості М. Лисенка вивчав київський музикознавець В. Кавун. У своїй статті автор проаналізував особливості камерно-вокальної творчості видатного українського композитора, охарактеризував основні стильові напрями та жанрове різноманіття камерно-вокальної музики М. Лисенка. Автор зазначає, що камерно-вокальна творчість українського композитора відрізняється від уже існуючих на той час зразків даного виду музичного мистецтва тим, що містить нові жанрові різновиди та засоби музичної виразності, насичена новими психологічними рисами, а також має значно ширший тематичний діапазон. Працюючи над створенням романсів та пісень композитору вдалося

розробити такі жанрові різновиди як героїко-епічний та епіко-драматичний романс, а також створити новий національний жанровий тип – романс-думу. Відзначає дослідник і мелодичну різноманітність камерної лірики М. Лисенка.

На думку музикознавця, ознакою композиторського стилю митця стало поєднання (в процесі створення гармонічного супроводу вокальних творів) тональних та ладових особливостей. Вказує автор дослідження й на особливості структурної будови романсів та пісень М. Лисенка. Так, під час написання вокальних композицій митець надавав перевагу поєднанню кількох музичних форм і лише у двох романсах композитор використав куплетну форму. Підкреслює дослідник і роль музичного супроводу в камерно-вокальних композиціях М. Лисенка.

У композитора фортепіанна партія виступала одним із засобів розкриття змісту поетичного тексту. В зв'язку з цим акомпанемент створювався з урахуванням жанрової специфіки вокального твору та містить елементи наслідування народних інструментів, народного багатоголосся, насичений різного роду підголосками. Окрему увагу музикознавець присвятив дослідженню проблеми поєднання музики й слова у вокальних творах М. Лисенка. Автор зазначає, що в своїх творах композитор досить точно відтворював зміст поетичного тексту, його основну ідею та різні психологічні відтінки. На думку дослідника саме через необхідність тонкого відтворення авторського тексту композитор вдавався до органічного поєднання кантиленної та декламаційної мелодики. Мелодичний малюнок романсів М. Лисенка в цілому відображає мовну інтонацію вірша. При цьому, композитор уникав повтору слів тексту, виділяючи логічні наголоси на окремих словах, а фразування, яке присутнє у музичній формі композиції, збігається з фразуванням, котре міститься в поетичному творі [19].

Дослідженню лейпцизького періоду життя й творчості М. Лисенка присвячено нарис О. Мацепури. В статті крізь призму епістолярного жанру простежується процес формування М. Лисенка як особистості. Відзначається,

що саме період навчання в Лейпцизькій консерваторії став знаковим у процесі формування М. Лисенка як музиканта, а також значною мірою сприяв розширенню його світогляду. У другій половині XIX ст. саме консерваторія в м. Лейпциг вважалась провідним вищим навчальним закладом в Європі з підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва. В Лейпцизькій консерваторії працювали всесвітньо відомі вчені-теоретики та педагоги, а німецькомовні підручники музикознавчого спрямування, видані її викладачами, в подальшому склали основу методичного забезпечення навчального процесу в багатьох музичних закладах різних країн світу [46].

Важливими для розкриття теми дослідження є публікації, присвячені процесу становлення та розвитку українського романсу. Серед них варто виокремити праці, М. Коваль, Н. Хоменка, Н. Рябухи.

Наукова розвідка М. Коваль присвячена вивченню особливостей виконавської семантики українського романсу. На думку автора українській камерно-вокальній ліриці притаманні деталізованість, психологічна поглибленість прийомів, монологічність вокального плану, що дає змогу виконавцю стати одним із учасників творчого діалогу [22].

Проблема жанрової ідентифікації українського романсу стала об'єктом дослідження Н. Хоменко. В своїх публікаціях автор розглядає стильові особливості таких жанрових форм як балада, народний романс, лірична пісня. Виокремлює дослідник також і такий жанр як «жорстокий» романс, у формуванні композиції якого суттєву роль відіграють різні поетичні засоби та прийоми, зокрема – епітети. У зв'язку з цим важливе значення в процесі визначення жанрової структури камерно-вокального твору набуває комплексний аналіз особливостей його вербального та музичного текстів [66; 67]

У дисертаційній роботі Н. Рябухи досліджуються витoki та інтонаційні складові української пісенної естради. Окремий підрозділ присвячено вивченню історичних аспектів формування жанру пісенної лірики на теренах Російської імперії в XIX ст. Серед специфічних рис, притаманних власне

українському романсу автор виділяє наявність ладогармонійної та фактурної колористики, яка обумовлена інтонаційними закономірностями української народної пісні. Гармонійні рішення, а також ладові фарби відображаються як у мелодійній лінії, так і в наборі інтонацій, якими оперує той чи інший стиль українського «солоспіву» [59].

Підсумовуючи огляд науково-теоретичної бази дослідження слід зазначити, що вона є інформативною та цілком достатньою для розкриття обраної теми.

## **1.2. Український романс XVIII – початку XX ст.: еволюція жанру**

Романс є музично – поетичним твором для голосу в супроводі фортепіано чи гітари. Вітчизняне мистецтвознавство використовує також визначення романсу як «жанру камерної вокальної музики, що передбачає особливі вимоги до виконавської майстерності з огляду на фактор камерності виконання даного виду творів» [20].

Музичний жанр, як культурний феномен, на думку науковця О. Філатової, передбачає історичне походження і певні умови побутування, налаштований на постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного і новаторського, евристичного і мобільного, що забезпечує довгострокове існування жанру. Він генерує виконавську практику, узгоджує соціокультурний контекст з музичними образами, а виконавська традиція постає важливим фактором жанрового формування, що найбільш яскраво відображається у романсі [61].

У Російській імперії, до складу якої входили й українські землі, романс, як жанр вокальної творчості, отримує популярність у XVIII ст. Помітну роль в у формуванні цього жанру музичного мистецтва відіграла Києво-Могилянська академія, яка в XVI – XVIII ст. була одним із провідних освітніх та культурно-мистецьких осередків у Східній Європі. Саме в Академії внаслідок західноєвропейського культурного впливу сформувалась потужна вокально-хорова, композиторська й виконавська школа. Зокрема,

широко знаними далеко за межами України стали її вихованці – композитори М. Березовський та А. Ведель.

Викладачі та вихованці Києво-Могилянської академії користувались авторитетом і на загальноімперському рівні. Так, зокрема, на запрошення Петра I до російської столиці переїхало працювати кілька представників професорсько-викладацького складу цього закладу, зокрема, – С. Яворський та Д. Туптало. Вихованцем Академії був і З. Дзюбаревич. Учасник Дербентського походу, він виявив себе як композитор-лірик. Саме йому належить авторство пісенної збірки до якої увійшли пісні «Скажи мені, соловейку, правду», «Ой, коли любиш».

Втім, найвідомішою постаттю свого часу серед випускників Академії став Ф. Прокопович. Один із найближчих радників Петра I, він обіймав найвищі посади в державі та стояв біля витоків створення Академії наук. У 1721 р. Прокопович заснував школу де поряд із загальноосвітніми дисциплінами викладались і музичні. Вихованцями школи стало чимало відомих церковних та культурних діячів. Серед них – С. Савицький (придворний проповідник), який був прекрасним вокалістом, а також Г. Теплов (сенатор, державний секретар імператриці Катерини II) – виконавець-інструменталіст, композитор. Саме збірка пісень-романсів, опублікована ним у 1759 р. стала першим в Росії друкованим виданням такого жанру.

З огляду на те, що протягом тривалого часу музичне мистецтво в цілому та сольний спів зокрема були фактично невід'ємною складовою церковного богослужіння, які мали підкреслити урочистість літургії, посилити її сприйняття, пісенно-романсова лірика розвивалась в українській музичній культурі поряд із церковним хоровим мистецтвом.

XVIII ст. позначене якісними змінами в розвитку романсу як жанру. Він поступово наповнюється новим змістом та збагачується тематично. Своє відображення знаходять прагнення правдивого розкриття внутрішнього

світу людини, життєва філософія, громадські події, які починають сприйматися крізь призму окремої особистості.

Остаточо процес кристалізації романсу завершився вже в ХІХ ст. Значний пласт камерно-вокальних творів у цей період ще продовжував зберігати фольклорні риси, що надавало таким зразкам пісенної лірики яскраво вираженого етнічного колориту. Багато в чому це обумовлено безпосереднім художнім зв'язком, який спостерігається між романсом та народною пісенністю. На думку музикознавця Т. Булат «український романс розвивався в загальному річищі професійного музичного мистецтва, маючи в своїх витоках народну пісню» [6, с. 78]. Авторами таких романсів нерідко виступали достатньо відомі поети. Згодом, однак, частина імен так чи інакше «загубилась». Кожен музично-вокальний твір також передбачав і наявність автора музичної складової. Втім, зазвичай, автори мелодій були ще менш відомими ніж автори текстів. Наслідком стало те, що значна частина яскравих зразків камерно-вокальної лірики, яка й зараз зберігає свою актуальність, та популярність перекочувала в когорту «народних». Серед них: «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щебечи, соловейку» та «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (сл. М. Старицького), «Чорнії брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Україну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін. [22].

Варто зазначити, що наявність авторства для такого жанру вокальної музики як романс виступає однією з його характерних ознак. При цьому, можна з упевненістю стверджувати, що поява романсу як жанру музичного мистецтва безпосередньо пов'язана з перетворенням літературної творчості на професійний вид діяльності: виокремлення романсу відбувається лише тоді, коли в якості першооснови починають використовуватись текстові твори, створені професійними літераторами. Багато в чому символічною є і сама назва «романс», що є співзвучною романтичному напрямку, який

переважав у європейському мистецтві наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Саме творчість поетів-романтиків стала літературною базою та джерелом натхнення для кількох поколінь композиторів у процесі створення ними камерно-вокальної музики. Використання традиційних образів, сюжетних ліній та народнопісенної поетики зумовили значну популярність творчості поетів-романтиків, яка перетворилась на одну з важливих ланок художньої системи цілої епохи [66].

Іншою важливою рисою романсової лірики XIX ст. (в тому числі й української, яка виступала органічною частиною загальноєвропейської музичної культури) є її безпосередній зв'язок із професійною музикою. Порівняна «легкість» з якою частина поетичних творів поетів-романтиків стала основою для створення камерно-вокальних композицій була певною мірою обумовлена «музичністю» їх текстової основи. На нашу думку, помітну роль тут відігравав високий культурно-освітній рівень представників тогочасного літературного мистецтва: вони не лише являлись неперевершеними «майстрами слова», але й нерідко були професійними музичними виконавцями. Це позначилось і на їх літературній діяльності: поетичні твори (навіть у тому разі, якщо вони створювались не для сценічного втілення) виявлялись досить зручними для вокального виконання.

Активний розвиток романсу як жанру української музичної культури припадає на середину XIX – початок XX ст. В цей період данину пісням романсового характеру віддали майже всі сучасники, що писали камерно-вокальні твори або музику до театральних вистав. Це М. Вербицький, С. Гулак-Артемівський, В. Заремба, О. Рубець, та ін. Праця зазначених композиторів знаменувала певний стильовий період в українській вокальній музиці.

Варто зазначити, що важливим етапом розвитку української камерно-вокальної музики стала творчість видатного українського композитора середини XIX ст. П. Сокальського. Саме в його творах спостерігаються нові стильові риси українського солоспіву. В процесі написання вокальних творів

ліричного спрямування композитор опанував різні жанрові форми, серед яких – застолльні пісні, «російські» пісні, вальс тощо. Творчо опрацьовуючи професійні напрацювання своїх попередників митець сформував власну інтонаційну сферу. В його творчості ще відчувається вплив т.зв. салонних романсів з їх мотивами любовного страждання, смутку, незадоволеністю життям. Інтерпретація поетичних образів теж відбувається у відповідності до традицій російського романсу першої половини ХІХ ст. Проявом цього є, зокрема, характер побудови мелодійного матеріалу, який тісно пов'язаний з композиційною побудовою поетичного тексту.

У той же час, поряд із традиційними рисами, що були притаманні побутовому романсу, зазначений жанр у творчості П. Сокальського збагачується новими стильовими ознаками. У мелодійній лінії романсу з'являються певні пом'якшувальні інтонації, а загальна лінія вокальної партії відрізняється певною широтою. Змін зазнала й ладогармонійна структура вокальної композиції. Специфічною рисою, зокрема, стає передача образних трансформацій завдяки наявності м'яких переходів від мажору до мінору. Досягти цього автору вдається шляхом використання гармонійного мажору або т. зв. неаполітанського сектаккорду. У випадку, коли композитору потрібно підкреслити драматичний характер розгортання сюжетної лінії він вдається до застосування зменшених септаккордів.

Збагатила творчість П. Сокальського також і мовно-стильову сферу камерно-вокального жанру українського музичного мистецтва. Зокрема, композитор здійснив вдалу спробу поєднання різних інтонаційних сфер. Так, у солоспіві «Дума», створеному за мотивами поезії Т. Шевченка, П. Сокальський поєднав епіко-драматичну складову з побутово-романсовою. Образною самостійністю, при цьому, відрізняється фортепіанна партія твору. У той же час, два різні компоненти, які представлені в творі, так і не перетворюються на єдине ціле.

Таким чином, П. Сокальський став чи не першим українським композитором, який здійснив спробу трансформації одного з найбільш

складних жанрів народної поетичної творчості – думного епосу. Використовуючи різні засоби музичної виразності митець зміг надати йому риси ліричної композиції. Звернення до епіко-драматичного жанру дозволило суттєво збагатити музичну лексику шляхом поєднання засобів та прийомів, що застосовуються в народному фольклорі та в професійному мистецтві [6, с. 74–84].

В останній третині XIX ст. відбувається формування класичних рис українського романсу. Це було пов'язане з іменем М. Лисенка, в камерно-вокальній творчості якого музична образність набула глибокої типізації й художньої виразності. Характерно, що етап розробки і культивування пісенно-романсових форм, поширених у міському побуті, майже не мав місця у творчій еволюції М. Лисенка. Однак, вокальні твори, які він почав писати наприкінці 60-х рр. XIX ст. (після тривалої і кропіткої роботи над обробками народних пісень), стали відправним пунктом у подальшій еволюції української камерно-вокальної культури.

Музично-звукова основа, від якої відштовхувався М. Лисенко, була широкою і різноманітною. Як музикант-професіонал він формувалася на творах західноєвропейських композиторів класичного та романтичного напрямку. Молодий композитор, що не мав можливості безпосередньо сприймати традиції української композиторської школи, ставив перед собою мету не тільки збагатити камерно-вокальний репертуар, а й реалізувати художні задуми в нових стильових нормах. Вибір того чи іншого жанрового типу багато в чому залежав від характеру віршів, їх мовностилістичної стихії.

Перші романси композитор написав у період навчання в Лейпцизькій консерваторії. Вони започаткували монументальний цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», що складався з романсів, ансамблів, хорових творів. Усього на вірші Шевченка композитор написав 54 романси, у яких, по суті, представлена портретна галерея людей з народу. Тут показані їх різноманітні щирі стани в різноманітних життєвих, соціально-історичних ситуаціях. Звідси – широкий тематичний діапазон романсів: від

філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

Вірші, що мають пісенну природу, композитор інтерпретує, як правило, у формах, які наближені до фольклорних. У творах оповідального характеру на перший план висуваються загальнофілософські проблеми, вокально-інтонаційне розгортання підкоряється пошуку декламації, що відбиває не тільки емоційні зміни вірша, а й смисловий підтекст твору. У цій групі романсів переважають драматизовані форми: ліричний монолог («Ой умер старший батько»), монолог соціально-філософського звучання («Мені однаково»), монолог-медитація («Чого мені тяжко»), героїко-патріотичний монолог («Ой Дніпро мій, Дніпре» на текст пісні Яреми з «Гайдамаків»), драматична сцена («Моліться, братія, моліться»), романс-дума («У неділю вранці рано»), романс-арія («Гетьмани»).

Крім поезії Т. Шевченка, М. Лисенко звертається до поетичних текстів своїх сучасників – І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся, В. Самійленка, М. Вороного, Дніпрові Чайки й ін., його захоплювали також поетичні образи Г. Гейне, А. Міцкевича, С. Надсона. Прагнучи зобразити різні людські почуття і щиросердечні переживання, композитор відібрав поетичні мініатюри, що відрізняються особливо тонким емоційним нюансуванням. Для кожного вірша знайдено відповідне музично-інтонаційне забарвлення.

У романсовій творчості М. Лисенка можна простежити не тільки еволюцію індивідуального стилю композитора, а й провідні тенденції розвитку українського романсу. Творче переосмислення народного і професійного, нові цікаві знахідки отримали у Лисенка класичну форму, яку освоювали і розвивали згідно зі своїми естетичними уявленнями композитори наступних поколінь. М. Лисенко, спираючись на естетичні засади, що викристалізувались у його вокальному доробку ще в попередній період, значно розширив тематику своїх вокальних творів, збагатив та оновив засоби музичної виразності. Звернення композитора до текстів поетів-

сучасників дало змогу внести в жанр романсу нові теми й образи. Кращі зразки романсової лірики М. Лисенка періоду 1900 – 1912 рр. свідчать про глибокі зрушення в жанрі й накреслюють шляхи нових пошуків.

Камерно-вокальна творчість українських композиторів кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. відзначається багатством тематики і жанрових різновидів. Зважаючи на досягнення західноєвропейської та російської музики і зберігаючи тісний зв'язок з національними традиціями, в камерно-вокальній сфері на поч. ХХ ст. працювали такі митці, як Я. Степовий, Б. Підгорецький, В. Сокальський, І. Рачинський, Ф. Якименко, Д. Січинський, С. Людкевич, Я. Лопатинський. Саме в їх творчості визначилися основні тенденції розвитку українського романсу.

Слід відзначити, що після смерті М. Лисенка подальший розвиток камерно-вокального жанру знайшов яскраве продовження насамперед у творчості К. Стеценка, що є автором близько 40 романсів на тексти Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, О. Олеся і багатьох інших поетів. Більше всього композитора цікавили емоційно насичені вірші, змістом яких було розкриття почуттів, настроїв і думок його сучасників. У його творчості переважають теми, пов'язані з драматичними ситуаціями в житті людини, що й обумовило загальну тональність композиторського висловлення.

Вивчаючи жанр романсу в творчості українських композиторів, дослідники звернути увагу на кілька основних тенденції, серед яких:

- відображення в поетичних образах особистісних переживань автора поетичного твору;
- стилістичне зближення вокально-камерних творів різної національно-тематичної спрямованості;
- вироблення узагальненого оновленого жанрового стилю камерно-вокальної мініатюри, якій притаманні як національні риси, так і загальноєвропейські;
- відповідність тогочасним вимогам композиторської техніки;

- особлива стильова риса даного періоду – релігійно-духовна трансформація ліричної теми, яка змушує композиторів прагнути до філософськи піднесених, відвернених від життєвої суєтності, і, водночас, інтимно-поглиблених суб'єктивованих образів [61].

З огляду на те, що значна частина зразків камерно-вокальної лірики XIX – початку XX ст. представляла собою обробки народних пісень, композиційна складова творів не відрізнялась вишуканістю. Гармонічний супровід таких творів порівняно простий. В акомпанементі, зазвичай, представлена вокальна лінія, що певною мірою полегшує сольне виконання твору. Водночас, слід відзначити, що на відміну від протяжної ліричної пісні однією з основних рис музичної структури романсу є її підпорядкованість нормам функціональної гармонії. Контрастність настрою забезпечується переважно за рахунок співставлення мажорного та мінорного тональних планів. Емоційна складова передається шляхом використання динамічних відтінків. Кульмінація твору, як правило, представлена висхідним рухом мелодійної лінії. Кінцева точка кульмінації знаходиться в перехідній зоні регістру виконавця або за її межами, що вимагає від соліста високої виконавської техніки та професійної майстерності. Характерною ознакою композиційної складової камерно-вокальних творів українських композиторів XIX ст. є наявність фортепіанних прелюдій та постлюдій, які побудовані переважно на тематичному матеріалі романсу та покликані налаштувати слухачьку аудиторію на відповідний настрій. Музична форма вокального твору обумовлена необхідністю створення відповідного образу, а відтак, у процесі написання тієї чи іншої композиції автор використовували різні музичні форми – куплетну, просту трьох частинну, рондо тощо.

### **Висновки до Розділу 1**

Таким чином, у XX – на початку XXI ст. з'явилась значна кількість наукових праць, присвячених камерно-вокальній творчості М. Лисенка, а також розвитку українського романсу XVIII – XX ст. Серед них слід

відзначити праці С. Людкевича, Т. Булат, В. Жимолостнової, І. Колодуб, Б. Клименка, Л. Ластовецької, М. Липецької тощо. З-поміж тем основних публікацій: жанрова та стильова характеристика романсової лірики М. Лисенка, проблема визначення музичної форми вокальних творів композитора, співвідношення поетичної та музичної складової романсів, роль та місце камерно-вокальної творчості М. Лисенка в процесі становлення вітчизняної школи академічного співу.

Вцілому, теретична база має достовірний та репрезентативний характер. Наукові публікації є досить ґрунтовними та містять аналітичну складову. Це дозволяє в повній мірі осмислити творчу спадщину видатного українського митця та розкрити обрану для дослідження тему.

Зародження українського романсу відбулось у XVIII ст. Протягом XIX ст. спостерігається його поступова еволюція. Текстова першооснова поступово набуває більшої мелодійності, рівнозначною частиною творчого ансамблю стає музичний супровід (акомпанемент). Зберігаючи фольклорні риси, український солоспів поступово перетворюється на професійний жанр: створення та виконання романсу вже вимагає відповідної фахової підготовки як від авторів, так і від вокалістів.

Подальша трансформація камерно-вокального жанру пов'язана передусім з іменем М. Лисенка, якого в українському музичному мистецтві можна вважати свого роду «реформатором». У процесі своєї творчої діяльності композитору вдалося суттєво розширити тематичний діапазон та оновити засоби музичної виразності українського романсу. Він не лише суттєво збагатив даний жанр української музики, але й створив нові жанрові різновиди.

## РОЗДІЛ 2.

### ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В СОЛОСПІВАХ М. ЛИСЕНКА

#### 2.1. Поетична складова камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка

Нехай когось бере в полон Бетховен,  
 Нехай від Гріга серце затріпоче,  
 Хай Сметану й Шопена люблять люди,  
 Чи Глінка спогадом зволожить очі...  
 Почую Лисенка – я щастя повен,  
 Душа здригнеться – волі, волі хоче,  
 І рідна пісня розриває груди...

*М. Щербак («Коли я чую Лисенка»)*

Камерно-вокальна творчість М. Лисенка є самотньою сторінкою творчого доробку видатного українського композитора. Солоспіви М. Лисенка представляють значний пласт вокальної музики, що вирізняється різноманітністю тем, образів, жанрових різновидів. Тут переплелись риси як романтичної так і модерної музичної естетики. До жанрів камерно-вокальної музики український митець звертався упродовж усієї своєї творчості. Композитор не просто створював пісні й романси високого мистецького гатунку, але й заклав підвалини для розвитку української камерно-вокальної музики ХХ ст.

М. Лисенко – автор понад 100 камерно-вокальних творів. До цього жанру митець вперше звернувся на початку свого творчого шляху і продовжував працювати все життя. Найбільшу кількість солоспівів композитор створив протягом 60–80-х рр. ХІХ ст. На другу половину 1890-х – початок ХХ ст. припадає новий етап роботи митця в камерно-вокальному жанрі. В зв'язку з цим, мистецтвознавець Т. Булат виділяє два періоди камерно-вокальної творчості М. Лисенка – ранній і зрілий, які виступають своєрідними етапами мистецьких пошуків композитора [5, с. 8].

Перший етап охоплює 1860–1880-ті рр. В цей період М. Лисенко звертався переважно до поезії Т. Шевченка. Саме на вірші Кобзаря

М. Лисенко створив найбільшу кількість своїх камерно-вокальних творів. Перші двадцять творів у цьому жанрі були написані композитором у Лейпцигу під час його навчання в консерваторії у 1867 – 1868 рр. Для своїх композицій митець обрав розмаїті за змістом та настроями поезії, які були запозичені з різних циклів поета – «Веснянки», «Нічні думи», «Зів'яле листя». Але їх об'єднує загальний ліричний настрій, глибина емоцій. Кожен із солоспівів композитора (а їх на слова Т. Г. Шевченка створено 56) розкриває неповторний світ почуттів та створює самостійний музичний образ. Для ранніх солоспівів М. Лисенко обирав переважно тексти, які мали яскраво виражену соціальну спрямованість. Провідною темою цих поетичних творів стають соціальна та гендерна проблематика, зокрема – проблема соціального статусу української жінки-селянки першої половини ХІХ ст.

Захопленість поезією Т. Шевченка багато в чому була зумовлена певною спорідненістю світовідчуття обох митців. М. Лисенку були близькі шевченкове прочитання народної поезії, трактування її символів, стильові принципи, розуміння світової класики. Водночас поезія Кобзаря приваблювала М. Лисенка глибоким реалізмом та правдивістю відтворення подій, а також щирістю висловлення [35, с. 8.]. Крім того, серед рис, які виявилися привабливими для М. Лисенка як композитора важливою, вочевидь, стала музичність поезії Т. Шевченка. Показовою, в цьому відношенні є і назва першої збірки поетичних віршів класика української літератури – «Кобзар», – яка символізувала поєднання двох компонентів – поетичного та музичного [17, с. 21].

Структурно будова поетичних творів Т. Шевченка відрізняється певною астрофічністю, тобто порушенням ритму та рифми. Варто зазначити, що астрофічність має епіко-фольклорне коріння та досить часто зустрічається в українських думках, матеріал яких Т. Шевченко нерідко використовував у процесі написання своїх творів [16, с. 109]. Зазначена особливість спонукала українського композитора до урізноманітнення музичної організації камерно-вокальних творів написаних за мотивами поезії

класика української літератури. Проявом цього стали, зокрема, «розтягування» звуків, а також ритмічне дроблення тактових долей. Так, задля уникнення парної метричної пульсації в кантаті «Б'ють пороги» композитор замість трьох нот у тридольному такті використовує дуолі. Досить часто митець вдавався також і до поділу тексту на піввірші або силабічні групи. Внаслідок цього в окремих романсах спостерігається певне розходження між ритмікою слова та музики. Так, вільне членування поетичного тексту присутнє в солоспіві «Сонце заходить». Кожен розділ композиції, при цьому, отримує свій тематичний матеріал. Таким чином романс набуває форму вокального тріо [17, с. 22, 23].

Характерною ознакою поезії Т. Шевченка є також і її емоційне наповнення. Тонка лірика поєднується з драматичним розгортанням сюжетної лінії твору, що зумовлює відповідну побудову музичного матеріалу. Так, у ліричній пісні «Ой чого ти почорніло, зеленє поле?» кожна з трьох строф відрізняється як за тональним планом (композиція містить відхилення в тональності першого ступеня спорідненості: c-moll – As-dur – c-moll – C-dur – c-moll), так і за характером мелодичного малюнку. Зокрема, мелодичні звороти цього твору включають такі засоби передачі образу як: мелодичне оспівування звуків (що є властивим для фольклорних балад), одночасне застосування високого та натурального VII та III ступенів, наявність мелодичних стрибків (зокрема, композиція містить стрибки на септиму вгору), що є характерним для композицій епохи романтизму. Різноманіття мелодичного матеріалу строф присутні також й у солоспіві «Ой крикнули сірі гуси». Серед особливостей мелодичного малюнку цього романсу слід виділити риторичні інтонації плачу, поступеневий рух мелодії, наявність мелодичних зворотів, рух по звуках тризвуку, тощо. Використання вказаних засобів обумовлене як структурною будовою поетичного твору, так і тією інформаційною семантикою, яка закладена в його тексті [16, с. 109–111].

Одним із засобів наповнення музичного твору у М. Лисенка виступає акцентування найбільш важливих в емоційному відношенні фрагментів композиції. Працюючи з творами класика української літератури, М. Лисенко надавав перевагу передусім посиленню музичного компоненту емоційної складової твору, в той час як поетичний текст отримував лише узагальнююче трактування. Про довільне прочитання тексту свідчить той факт, що композитор інколи вдавався навіть до зміни порядку рядків у вірші [17, с. 22, 23].

В той же час, слід зазначити, що текстова складова поетичних творів знаходить своє відображення не лише в мелодійному малюнку, але й у гармонійному супроводі композиції. Проявом цього є, зокрема, те, що поряд з елементами класичної гармонії в акомпанементі вокальних творів нерідко присутня також так звана «народна підголоскова поліфонія» з елементами гетерофонії [16, с. 112].

Наступний етап камерно-вокальної творчості М. Лисенка пов'язаний з іншими поетичними образами й музичними тенденціями, що певною мірою було обумовлено світоглядною еволюцією митця. У 90-ті роки XIX ст. М. Лисенко звертається до поезії Г. Гейне, яка посідає окреме місце в творчості видатного українського композитора. Поезія німецького автора приваблювала М. Лисенка своєю багатою ліричною палітрою. В цей період з'являються найбільш відомі романси композитора: «Чого так поблідли троянди ясні», «У мене був кохана, рідний край», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май».

Усього за мотивами поетичних творів класика німецької літератури М. Лисенко створив 14 різнохарактерних камерно-вокальних композицій. Показовим є і той факт, що всі романси на тексти Г. Гейне український митець написав у порівняно стислі терміни – влітку 1893 р. Циклічність вокальних композицій визначається виключно їх поетичною першоосною: більшість поетичних творів увійшли до збірки Г. Гейне «Ліричне інтермеццо». Саме це, зрештою, визначило тип циклізації музичних

композицій, який багато в чому був зумовлений наскрізною сюжетно-тематичною лінією поетичної першооснови.

Високим рівнем пісенності відрізнялись і українські переклади німецькомовних текстів поетичних творів Г. Гейне, якими користувався М. Лисенко. Зокрема, досить точно відтворюють музичність та наспівність поезії класика німецької літератури художні переклади, які здійснені видатною поетесою Л. Українкою. Синтез музичної декламаційності поезії Г. Гейне та пісенності її україномовних перекладів зумовили розмаїття стильових інтонацій камерно-вокальних творів М. Лисенка, створених на вірші видатного німецького поета. Варто зазначити, що свої творчі задуми композитору вдалося втілити саме в тих романсах, тексти яких були максимально наближені до стилістики німецькомовного оригіналу. Суттєву роль при цьому відіграла музична ритміка поетичного тексту, яку досить точно вдалося втілити у своїх текстах Лесі Українці. Не менш вдалим був і переклад поетичних творів Г. Гейне, здійснених І. Франком. Зокрема, за мотивами перекладів І. Франка М. Лисенко створив яскраві романси «Коли настав чудовий май» та «Чого побіліли троянди ясні».

Точності музичної інтерпретації музичної поезії Г. Гейне сприяв і той факт, що сам М. Лисенко досконало володів німецькою мовою. Слід згадати, зокрема, що він протягом двох років навчався у Лейпцизькій консерваторії. Суттєво вплинули на М. Лисенка також і традиції композиторського прочитання поезії Г. Гейне, які склалися в середовищі німецької та австрійської композиторських шкіл. Зокрема, взірцем для українського митця виступала творчість Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона [38, с. 103].

У той же час, варто зазначити, що вокальна лірика, створена М. Лисенком за мотивами поетичних творів Г. Гейне мала свої специфічні риси. Так, наприклад, людські почуття та переживання композитор передає співставляючи їх із відповідними образами природи. Серед музичних засобів, які при цьому використовував митець задля більш точної передачі образу – вдале поєднання кантилени, речитативності, а також мовнодекламаційних

зворотів у вокальній партії. Застосовує композитор також і свій практичний досвід із написання оперних композицій. Проявом цього стало, зокрема, неодноразове використання різного роду театральних прийомів.

Працюючи над створеннями камерно-вокальної музики на вірші Г. Гейне, М. Лисенко не ставив за мету дотримуватись чіткої послідовності літературного оригіналу. Як і у випадку з написанням композицій на вірші Т. Шевченка композитор лише зберігав сюжетно-тематичну єдність із поетичною першоосною. Важливу роль відводить митець і фортепіанній партії. Вона не обмежується виключно функцією музичного супроводу, а виступає рівнозначним складовим елементом у процесі розкриття поетичного образу [38, с. 103–104].

Найбільш яскравими зразками камерно-вокальної творчості М. Лисенка в цьому відношенні стали композиції «У мене був кохана, рідний край», «Не жаль мені», «У сні я плакав». Цікавим, на наш погляд, є вибір засобів розкриття образу в романсі «У мене був кохана, рідний край». Намагаючись максимально реалістично передати складний психологічний стан головного героя митець вдається до контрастного зображення двох складових компонентів, які складають тематичну основу даного твору: ідеального та реального. Ідеальний світ мрії композитор передає завдяки низхідному руху мелодії, прозорій фактурі, повільному темпу. Темпове сповільнення (від *Andante* до *Adagio*) виступає своєрідним уособленням зупинки часу, ілюзорності світосприйняття. Натомість, друга частина – «Ні, то був сон» – символізує драматизм душевних почуттів героя. Важливими засобами передачі настрою, при цьому, виступають підвищення теситури, підсилення декламаційності, поява пауз. У такий спосіб композитор інтерпретує існуючий конфлікт між дійсністю та мрією.

Зазначені засоби використовує митець і в ліричній композиції «У сні я плакав». Психологічний стан героя тут передається шляхом появи пауз у фортепіанній партії. Вони ритмічно сповільнюють рух вісімок на словах «прокинувся». Опора на декламаційність, рівномірна акордова пульсація,

розмірений темп притаманні й ще одному романсу українського композитора на вірші Г. Гейне – «Не жаль мені».

По різному втілює композитор і відтінки ліричних почуттів героїв творів створених за мотивами поезії Г. Гейне. Вони то по-весняному світлі (як у романсі «Коли настав чудовий май»), то елегійно-споглядальні (як у романсах «Всі люди, кохана, дурні» або «Тебе моя любко єдина»), то тужливо-сумні (як у солоспіві «З мого тяжкого суму»), то ліричні (як у композиції «У мене був кохана рідний край»).

На особливу увагу заслуговує специфіка трактування М. Лисенком поетичного тексту в романсі «Чого так поблідли троянди ясні?». Працюючи над написанням композиції митець надавав перевагу лірико-драматичному прочитанню авторського тексту. Композитор відтворює ліричний настрій головного героя в межах вокальної мініатюри. Музичний синтаксис тут цілком підпорядкований метриці вірша. Уособленням цього виступає чітке членування композиції на окремі речення. Початкове запитання кожної нової фрази (на словах «чого») підкреслюється висхідним стрибком у вокальній партії на консонуючі інтервали (велику та малу сексту, малу терцію, октаву). Таким чином, композитор у повній мірі намагається врахувати особливості та закономірності власне українського віршування, а також української пісенної традиції [21, с. 167].

У цей же час М. Лисенко звертається й до творів своїх сучасників – українських поетів-модерністів: Л. Українки, І. Франка, О. Олесь, Дніпрової Чайки, В. Самійленка, М. Вороного та ін. За мотивами поетичних творів зазначених українських поетів були створені одні з найкращих зразків романсової лірики композитора. Зокрема, шість ліричних за своїм змістом романсів М. Лисенко написав на вірші І. Франка. Серед них: «Місяцю-князю» (для сопрано або тенора); «Розвійтеся з вітром» (для сопрано або тенора); «Я не кляв тебе, о зоре» (для тенора); «Отсе тая стежечка» (для тенора).

Головним героєм вокальних творів М. Лисенка написаних на вірші І. Франка, О. Олеся, Л. Українки, Дніпрової Чайки, Г. Гейне виступає людина з її багатим внутрішнім світом. Образний зміст цих солоспівів сформував відповідний стиль музичного висловлювання та сприяв оновленню засобів музичної виразності.

Варто зазначити, що синтезу музики та слова в камерно-вокальних творах М. Лисенка багато в чому обумовлюють і специфіку їх виконавського прочитання. Труднощі, що пов'язані із засвоєнням романсів Лисенка зумовлені передусім незвичним характером мелодики та ритмічною своєрідністю вокального матеріалу. У зв'язку з цим, виконавці, які виховані на класичних зразках гомофонно-гармонічного стилю (що передбачає рівномірну пульсацію сильних та слабких частин такту) сприймають музику лише в тактовій системі. Це неодмінно позначається під час виконання написаних у некласичній манері романсів М. Лисенка: сильні частини такту мимоволі підкреслюються динамікою звуку та тембром голосом. У разі ж коли співак намагається підкреслити примхливий ритмічний малюнок романсу М. Лисенка та виділити сильну частину такту це призводить до псування мелодійної лінії, членування її на неприродні шматки, а також до неправильної вимови українського тексту.

## **2.2. Поетичні тексти у фокусі камерно-вокальної музики М. Лисенка**

### **2.2.1 Солоспів «Розвійтеся з вітром»**

Даний солоспів створений на слова великого українського митця І. Франка (1856–1916). Вибір М. Лисенком поетичних текстів саме цього автора не випадковий. Площина, яка об'єднувала видатного наддніпрянського композитора та славетного галицького поета–Каменяра, передовсім – любов до української народнопісенної творчості. Починаючи з 1885 року – часу першого знайомства Майстрів та подальшого близького спілкування протягом багатьох років – відбувається вплив на творчість один

одного: музика сповнює вірші І. Франка, а неперевершена поезія стає невід'ємною складовою шістьох творів М. Лисенка, а саме: «Безмежне поле», «Розвійтеся з вітром», «Місяцю-князю», «Не забудь юних днів», «Оце тая стежечка», «Я не кляв, о зоре». Тлумачення мистецтва у поета та композитора ідентичні. Його сенс І. Франко висловив у листі Уляні Кравченко: «Найголовніше – знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і нескладними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця» [62, с. 369]. Знаходження шляху до серця слухача – головна мета митця.

Щодо віршу «Розвійтеся з вітром», то він входить до циклу «Зів'яле листя» (№21 під назвою «Епілог»), який, у свою чергу, стає частиною збірки «Перший жмуток» (1887–1893). Мотивація створення – перше кохання автора до попівни Ольги Рошкевич. Зміст твору – лірична драма головного героя, яка зачіпає больові рубежі внутрішнього світу та виходе назовні. «Архетип природи» – один із наскрізних векторів творчості Франка-поета є взагалі «одним із визначальних в українській колективній підсвідомості» [31, с. 294; 24, с. 359]. Поетичні експлікації «драми серця» героя-поета І. Франко вибудовує в унісон з процесами, що відбуваються у природі: у «зів'ялих листочках» в яких неможна «вгадати красу зеленого гаю», та водночас у Франківських описах навколишнього середовища В. Корнійчук побачив моделювання «ситуації двобою добра і зла, сил реакції і поступу, створюючи специфічний ілюзорний світ – «третю реальність» [27, с. 65].

Поступово зміст солоспіву І. Франка із суто інтимно-поетичної площини трансформується на сферу філософського дискурсу, «незгоєні рани», «невтишні жалі» та «завмерле в серці кохання» призводять автора до творчості: «Хто знає, який я чуття скарб багатий / В ті вбогії вірші вкладаю?». У короткому (3 строфи) творі опоетизована любов «спирається на християнську концепцію добра і зла. Протистояння, боротьба між ними й ґрунтується на ній, бо божественний дар любові піднімає героя ліричної

драми над усім скороминущим і, власне, є добром, яке ніколи не проминає; це – феномен вічності» [60, с. 370].

Характерно, що саме це сприйняття любові притаманне й М. Лисенкові, який створив до поетичного першоджерела музику та включив його у свою ювілейну збірку, присвячену святкуванню 25-ліття письменницької діяльності Івана Франка.

На думку Л. Ластовецької «солоспіви М. Лисенка поділяються на солоспіви-пісні, солоспіви-пейзажі, балади, монологи та лірико-психологічні (драматичні) солоспіви» [36, с. 89]. На основі засобів, що використовуються у музиці ліричного складу (до якого відноситься «Розвійтеся з вітром»), а саме: секвенції, мотиви зітхань, хроматизми, тощо, поданих у концентрованому вигляді, даний солоспів слід віднести до останньої групи.

Проста тричастинна репризна форма романсу відповідає структурі поетичного першоджерела ( три строфи, кожна з яких складається з чотирьох рядків). Тональність, що обрамовує солоспів – *h moll*, і такий вибір повністю гармонує з образною «осінньою» забарвленістю поетичного тексту. Але головна тональність твору, її визначеність відчувається лише в основному розділі. Невеликий вступ (5 т.) вводить в атмосферу самотності, домінантова гармонія підкреслює хиткий душевний стан героя. Низхідний рух секстакордами (2, 4 тт..) на *non legato* асоціює з листопадом, що вкриває землю «всього зеленого гаю».

Основний темп *Moderato* та основна тональність *h-moll* простежуються протягом усієї експозиції твору (6-15тт.). Мелодія виспівувана, близька до народної пісні, прозорий акомпанемент подекуди дублює її в унісон. Протягом першого розділу у гармонічному плані є відхилення у паралельну тональність *D-dur*, що співвідноситься з раптовим теплим подувом вітру кохання.

*p*

Роз-вій-те-ся з віт-ром — лис-точ-ки зі-в'я - лі, роз-вій - тесь,

*p*

як ти-хе зіт-хан - ня.

Другий розділ більш імпульсивний, має внутрішній рух. У музиці цьому сприяє зміна темпу (*Tranquillo*), музичний супровід побудований на нестійкій домінантовій гармонії, яка тяжіє до тоніки, але приходить до неї тільки в останньому такті (23т.) другого розділу. Поетичний текст побудований на двох реченнях, які обидва закінчуються знаками питання: «В зів'ялих листочках хто може вгадати красу всю зеленого гаю? Хто знає, який я чуття скарб багатий в ті вбогії вірші вкладаю?» У музичному тексті також немає ствердження: зміна тональності на однойменний *H-dur* не призводить до бажаної стійкості: в будові мелодії перше музичне речення (16–19тт.) подрібнюється на дві фрази, кожна з яких закінчується на домінантовій функції, створюючи ефект хиткого «зітхаючого» акомпанементу. Друге речення цілісне за структурою, завдяки чому відчувається рух вперед, який підкреслюється змінним розміром (4/4–3/4) та домінантовою гармонією, розв'язання якої в тонічний тризвук приходить лише в кінці речення, неначе «вітер підганяє і розвіює думки». Але чому, в той час, коли у музичному супроводі встановлюється тональність, одночасно в поетичному тексті виникають питальні речення? Здавалось би стійкості у музиці має

відповідати твердженню в слові, але чому цього не відбувається? Відповідь полягає у автобіографічній площині даного твору, тобто поетичний текст автор адресує конкретній людині – Ользі Рошкевич, яка була його першим коханням, та котра пронесла почуття любові скрізь все життя і знала відповідь на це запитання, але вона вирішила залишити її при собі, мабуть тому, заповіла покласти їй у труну під голову листи І. Франка, з якими не хотіла розлучатися й після смерті. Звичайно М. Лисенко знав цю історію і зумів найтонше перенести помисли поета на ґрунт музичних традицій.

Невелика зв'язка у фортепіанному супроводі на домінантовій функції підводить до третього розділу, який є по суті великим жалем за втраченою молодістю, за нездійсненим коханням, задарма витраченими скарбницями душі. Повертається первинний темп *Moderato*, але з *assai*, що кореспондує до емоційного стану другого розділу. У третій частині твору – репризі, мелодія більш рухлива, побудована на висхідних та низхідних ходах у діапазоні нони, кульмінаційні слова «жебрак одинокий» звучать на інтервальних ходах висхідної ч.4 (d-g) та низхідної ч.5 (fis-h) (задіяна найвища нота діапазону g другої октави), підкреслені акцентами на *forte*. Мелодія дублюється у правій руці супроводу, фактурна насиченість відчувається в партії акомпанементу – акорди восьмими тривалостями. Саме в третій строфі герой приймає рішення іти «назустріч недолі сумними стежками». Тому у репризі 4/4 розмір стає незмінним, в кінці твору встановлюється основна тональність, більше того, на тонічному тризвуку та його оберненнях будується музична післямова в партії фортепіано. «Пустими» октавами – у другій та великій октавах на *pp* закінчується весь твір.

«Розвійтеся з вітром» насичений алегоріями, що надають твору особливу «осінню» тональність. Інтелектуальна лірика І. Франка, з її міркуваннями над складними життєвими питаннями, стала для М. Лисенка дійсним натхненням для створення мініатюри, сповненої глибоких почуттів та роздумів: «Людина йде до вічності, обдарована любов'ю, але той шлях

непростий – протиборство повсякчас виснажує особистість (якщо вона піддається злу) і загартовує її – за умов стійкості, незламності духу» [60, с. 370–374.].

## 2.2. Солоспів «Місяцю-князю»

Як і у попередньому солоспіві поетичний текст «Місяцю-князю» також належить І. Франкові. Слід зазначити, що композиторський вибір визначався наспівним типом поезії. «Місяцю-князю» І. Франка увійшов у збірку «З вершин і низин» (Львів, 1893). Головна ідея твору – розкрити «вершини» та «низини» людського духу – «духу, що тіло рве до бою» («Вічний революціонер»). Вірші цієї колекції подані не в хронологічному порядку, різноманітні за змістом. Збірка складається з 7 розділів, у перших трьох – «Derprofundis», «Профілі і маски» та «Сонети» зібрано ліричні твори, в чотирьох останніх – «Галицькі образки», «Із жидівських мелодій», «Панські жарти» та «Легенди» – епічні твори. Час, коли було надруковано збірку, І. Франко вже був відомим громадським діячем, знаним письменником, а його твори перекладали у Києві, Петербурзі, Варшаві, Відні.

Досліджуваний у даному підрозділі солоспів «Місяцю-князю», як і «Розвійтеся з вітром» увійшов до ювілейної збірки М. Лисенка, присвяченій святкуванню 25-ліття письменницької діяльності Івана Франка.

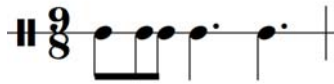
Поетичний текст першоджерела, а саме напрочуд магічна нічна дума спонукала М. Лисенка створити «Місяцю-князю» у жанрі ноктюрна, де піднесена музика немов складається не з нот, а тихого нічного світла.

Ноктюрна (*nocturne* в перекладі з французького – нічний) став справжньою візитною карткою романтизму. Для представників цього напрямку мистецтва ніч трактувалась не як уособлення зла, а час, в який душа відкриває свої справжні риси, коли можна мріяти, споглядати тиху природу, навколишню красу, але вдивляючись в таємний океан хвиль хочеться в них зануритися та змити зі свого серця горе. Таке трактування надзвичайне близьке і І. Франкові, і М. Лисенкові. Скільки таємниць зберігає

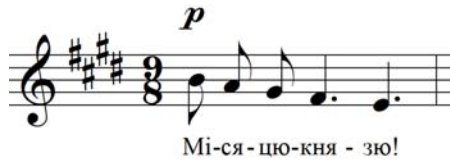
в собі магія ночі, стільки заховано і в їх солоспіві. Ця невимовна краса, що створена авторами, підпорядкована думам про людину: «В море бездонне / В людськості бідної / Горе безсонне». Їм бачилась кінцева мета мистецтва у катарсичній здатності очищення та ощасливлення людини, що об'єднує художні шедеври з молитвою, «що підносить нашу душу над буденну реальність, робить нас іншим чоловіком, ліпшим, ніж звичайно, приучує нас бути ліпшими і в інших, буденних випадках, побільшує в нашій серці запас доброго чуття, ширості, любові і замилювання до правди, – значить, учить нас найбільшої штуки – бути щасливими на землі» [63, с. 124].

М. Лисенко і раніше звертався до жанру «ноктюрн». У фортепіанній творчості їм написано три ноктюрни: Прощальний *B-dur, b-moll op. 9* та *cis-moll op. 19*, музична мова яких походила від народних пісенних жанрів. Основна тема творів – лірична та пісенна, і ця особливість виходить саме з української народної пісні. До цього кореспондує вітчизняний музикознавець Л. Корній: «фортепіанна кантилена з українською національною специфікою» [26, с. 443]. В цьому жанрі створена і опера-хвилинка «Ноктюрн».

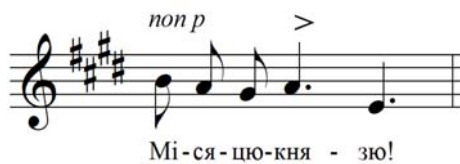
В композиторському стилі «Місяцю-князю» відчутні явні ознаки не тільки жанру ноктюрна, а й української народної пісні: основна тема має неквадратну структуру, будова складається з коротких фраз, вживання простих одночастинних та двочастинних форм періодів, тип розгортання імпровізаційно-варіантного складу. У мелодичній лінії М. Лисенко використовує вузьку інтерваліку, відкидає раптові емоційні переключення та незмінні повтори. Наприклад, у триразовому звертанні «Місяцю-князю» на початку кожного розділу (у поетичному тексті нова строфа) вокальна фраза проспівується з новими інтонаційними переливами, внаслідок чого, музичний матеріал набуває особливі емоційні забарвлення та довірливий тон. У кожному зверненні залишається незмінним лише ритмічний малюнок:



Перше звертання (4 т.), побудоване на низхідному поступовому русі, звучить спокійно у мовному діапазоні ч.5 першої октави на *piano*:



Мі-ся-цю-кня - зю! друге (14 т.) – більш напружене, виконання слова «місяцю» залишається незмінним, а «князю» – виконується низхідним стрибком на ч.4, причому ламається низхідний рух, стає гостроподібним, що підкреслюється ще й акцентом на складі «кня». Динаміка залишається незмінною – *piano*:



Мі-ся-цю-кня - зю! третє звертання (24 т.) до співрозмовника поетичного героя – напружене, динамізоване: побудоване на колоподібному русі в діапазоні терції, виконується у другій октаві на *forte*:



Мі-ся-цю-кня - зю! До речі, використання такого прийому, як психологічний паралелізм, а саме – перенесення явища природи на життя людей – є поширеним принципом побудови української народної пісні, наприклад, «Ой у лузі, та ще й при березі», «Стоїть явір над водою», «Червона калина». Дотримуючись поетичного першоджерела, тобто – застосування віршованої анафори, М. Лисенко вводить у музичний текст елементи рондальності, що підкреслює пісенно-романсову природу вербального тексту «Місяцю-князю».

Розмір протягом твору змінюється на складний, що відбувається від злиття простих тридольних тривалостей, залишаючи вальсовість: 12/8, 9/8, 6/8. Видозмінюється протягом твору і акомпанемент: романтичний

«баркарольний», присутній у першому розділі, стає більш напруженим у другому та третьому: «погойдування» восьмими тривалостями змінюється акордовою фактурою, яка теж має динамічний розвиток. У другому розділі акорди звучать у фортепіанному акомпанементі у правій руці, в які «вплетена» вокальна мелодія, ліва рука підтримує їх басовою лінією, у третьому розділі акомпанемент стає більш насиченим за рахунок акордів у обох руках, у правій руці продовжує простежуватись вокальна мелодія.

Щодо структури самого твору, то вона складається з невеличкого вступу (1–3 тт.), який вводить в атмосферу нічного спокою. Перший розділ (4–8 тт.) (*Andante moderato*) побудований на двох реченнях: перше починається у основній тональності *E-dur*, але змінюється ладово, закінчуючись у паралельному *cis-moll*. Друге речення повністю створене у *gis-moll*, (що є натуральною домінантою *cis-moll*).

Другий розділ (14–23 тт.), як і перший, побудований на двох реченнях: в першому реченні через домінантову функцію повертається тональність *E-dur*, але вже в другому такті розділу з'являється відхилення у *a-moll*. Друге речення написано у *cis-moll*.

Третій розділ (24–32 тт.) є самим динамічним у творі: мелодія більш розвинена за рахунок стрибків, як у вокальній партії, так і у супроводі, музичне полотно насичене хроматизмами, альтерованими ступенями, кульмінація всього твору з найвищими нотами – у вокальній партії (29 т.).

Початок третього розділу виконується в основній тональності, але в тональному плані простежуються відхилення у *a-moll* та *cis-moll*. Таким чином, основна тональність романсу *E-dur* просліджується протягом усього твору, але тональний план «Місяцю-князю» насичений відхиленням у тональності першого ступеню спорідненості.

Триактова музична післямова у фортепіанній партії побудована на тональному органному пункті, завершує музичну розповідь, стверджуючи основну тональність.

Отже, у солоспівах М. Лисенка на слова І. Франка відбувається глибоке проникнення в поетичну атмосферу, завдяки чому майстерно відтворюється не лише зміст віршованого тексту, а і його жанрові та стильові особливості, зокрема, музика «Місяцю-князю» витримана в дусі справжньої народної пісні в поєднанні з європейськими традиціями.

### **2.3. Солоспів «Не дивись на місяць весною»**

Автор даної поезії – Леся Українка (1871–1913 рр.), віршована мова якої приваблювала М. Лисенка своєю музикальністю та близькістю до народно-розмовного слова. Ритмічні особливості її віршів сприяли створенню неповторних мотивів у камерно-вокальній творчості М. Лисенка. На це звертає увагу С. Людкевич, на його думку в творах на слова Л. Українки та І. Франка: «майже завжди зберігається однорідний такт, а також постійні ритмічні схеми», що вказує на постійну близькість до стильових форм пісенно-романсового стилю [40, с. 318].

«Не дивись на місяць весною» (1897 р.) вперше надруковано у збірці «Думи і мрії» (1899 р. ), збірка складається з поем «Давня казка» (1893 р.), «Роберт Брюс, король шотландський» та поезій, створених у 1890-х рр.

Звертання М. Лисенка до поезії Л. Українки (справжнє ім'я Лариса Косач) не випадкове. Композитора та поетесу об'єднувала нескінченна любов до української пісні, саме вона була для обох невичерпним та завжди новим джерелом натхнення.

Вже визнаний Майстер М. Лисенко помітив у зовсім юній 17-річній дівчині природну музикальність, котра поєднувалась з ґрунтовною музичною освітою, її великий дар – «сприймати реальність крізь призму мелодій» [29, с. 3]. Він помічав, що у молодій поетеси «окремими нотами, мотивами, акордами, гармоніями опадали в скарбницю її емоційної пам'яті найсильніші враження і згодом давали поетичні сходи» (там же). Тому саме її він попросив написати текст до створеного ним "Жалібного маршу" на 27-і роковини від дня смерті Т. Г. Шевченка. Це були перші спроби їх спільної

творчості. Професіоналізм та художній смак не підвели М. Лисенка і їх спільна творчість продовжувалася й надалі. Одна з таких праць – «Не дивися на місяць весною» (1906 р.), яка відноситься до кращих у камерно-вокальній творчості М. Лисенка.

Образи природи – «ясен місяць», «береза плакуча» – стали поштовхом до ліричних звертань героїні. М'яка наспівна мелодія солоспіву, що гнучко слідує за найтоншими змінами поетичного тексту, разом з іншими засобами музичної виразності створює нові мистецькі виміри поезії, поглиблюючи її звуковою перспективою. Мелодика цього солоспіву надзвичайно природна, музична інтонація наближена до «розмовної». Водночас в інтонаційному відношенні вона є досить драматизованою. Сам композитор трактує цей текст як баркаролу, що має риси колискової пісні.

Форма солоспіву складається з двох 15-тактових періодів зі своєрідною музичною епіфорою.

Чотиритактова фраза, тотожна за мелодико-ритмічною формулою, завершує обидва розділи композиції, але перший розділ скінчається фразою: «Не дивись, не дивися на місяць весною», а другий – «Не дивись, не дивись на березу плакучу». Слова монологу «не дивись» звучать у повній тиші на паузах, далі мелодія підхоплюється партією фортепіано. Цей своєрідний міні-рефрен надає образу суто романсової завершеності й пластичності.

*p*

1 к. Не дивись, не дивися на місяць весною.  
2 к. Не дивись, не дивись на березу плакучу.

Два розділи солоспіву написані у однойменному мажорі та мінорі: перший – мажорний у тональності *D-dur*, другий – у однойменному гармонічному мінорі – *d-moll*. Зміною ладу М. Лисенко передає різні настрої

героїні (або героя – композитор призначає цей твір або для сопрано, або для тенора). В першому зверненні до місяця як свідку її любові, у другому – до плакучої берези як очевидиці болю та сліз героїні з приводу тяжких життєвих спогад. Не зважаючи на зміну ладу, розділи мають мелодичну схожість, у партії акомпанементу повторюються деякі музичні фрази, лише інакше забарвлені завдяки зміні мажору мінором. Привертає увагу, що музичний рефрен двічі звучить у мінорі, як після першого мажорного розділу, так і після другого. Таким чином, перший розділ не має стверджувальної каденції, закінчуючись на домінантовій гармонії; у літературному тексті, у той же час, питання «Ти се радий забуть?» зависає у повітрі, так і не маючи відповіді. Невеликий вступ (4 т.) та післямова (4 т.) мають гармонічну завершеність, закінчуючись плагальним зворотом D-T. У гармонічному плані є відхилення у тональності субдомінанти: G-dur у першому розділі, і відповідно, g-moll у другому.

Мелодія солоспіву складається з діапазону ундецими  $d-f^2$ , дублюється у партії фортепіано, фактура має елементи «баркарольності» – погойдуючись у лівій руці восьмими тривалостями. Покладені в основу руху восьмі тривалості (як уособлення часового виміру), визначають характер складозвуків: музично-сміслова одиниця відповідає одному поетичному складу, при майже повній відсутності внутрішньо-складового розспіву та подрібнень восьмих тривалостей шістнадцятими.

Ритмічне розташування звукових складів у поєднанні з метричними наголосами такту виявляють не тільки різносилово (акцент на сильний та відносно сильній тривалостях), а й різночасову акцентність. Це дає змогу передавати співучість, рухливість наголосів, які властиві українській поетичній мові. Завдяки ритмічній синкопі (поява в музичній фразі четвертної тривалості після руху рівними восьмими тривалостями) у першому рядку вірша «Не дивись на місяць весною» емоційно-логічний акцент припадає не на першу образно-синтаксичну групу – анафору, а на третю, яка пов'язана з образом весни. Слово «весною» не вимовляється, а

ніби проспівується. Ця сама тенденція до ритмічного підкреслення другого складу в останній синтаксичній групі зберігається і в подальшому розвитку музичної думки, коли на тому самому ритмічному малюнку з'являється слово «плакучу».

Особливою рисою експозиції є те, що важлива ключова фраза «Не дивися на місяць...» ніби завуальовано розміреним музичним ритмом і перенесенням уваги на образ весни. Проте у згаданій музичній фразі її виділено як ритмічними (зупинка на четвертній з крапкою), так і структурними (етап завершення) та ладовими засобами.

«Не дивись на місяць весною» – можна вважати яскравим зразком драматизованого монологу, поєднаного з елементами пейзажної замальовки.

#### **2.4. Солоспів «Нічого, нічого»**

Автор поетичного тексту Микола Вороний (1871–1938 рр.). Інтимна лірика українського митця представлена циклом «За брамою раю» (1904–1910 рр.), в який включена поезія «Нічого, нічого». Повертаючись до мотивації створення Франківського «Зів'ялого листя», і зокрема, «Розвійтеся з вітром», в основі якого біль від нерозділеного кохання, цілком зрозумілим стає спільність ідейно-тематичної спрямованості обох творів, котрих об'єднує, крім того, і автобіографічні умови з'явлення: М. Вороний після розлучення зі своєю дружиною Вірою Вербицькою довгі роки знаходився на грані життя та смерті, і його власний крик душі зраженого коханою жінкою чоловіка, душевний дисбаланс віддзеркалюється в строках «Нічого, нічого».

При створенні цієї мініатюри поет використовує свою систему образотворчих засобів. Привертає увагу те, що у цій системі застосовуються деякі прийоми епохи романтизму, наприклад, наявність таких образів, як: сонце, небо, чарівний сон, серце, рай (як еквівалент щасливого життя у шлюбі, і який його кохана оганьбила). Взагалі поетові притаманне романтичне світовідчуття.

Примітно, що у першій половині вірша досягнення основної емоційної реакції автора на особисті страждання відбувається завдяки використанню негативної частки «ні»: ні цвіту буйного/Ні проміння сонця, ні усміху з неба, тобто «закреслюється» все світле і таким чином, відбувається трансформація світлих образів у темні барви, що посилює основний настрій твору – зневіра від зради. Для літературі ХІХ–ХХ ст. взагалі притаманне саме це почуття трагізму буття людини, зображення її душевних мук, фатальної підпорядкованості долі [15].

На думку О. Ковалевського, «Кохання у Миколи Вороного – не звичайний мадригал версифікаторства, не вислід певних почувань, а спосіб прийняття світу <...>, це екстаз, що душу кличе “в неосяжні високості, вище, дужче... аж до млості!” Кохання – це молитва, яка охоплює серце чаруванням, яка охоплює увесь світ. В ньому мусить бути страшна сила, сила творчості...” [39, с. 132]. Кохання та зрада – ці біполярні образи формують напружену поетичну царину, у рамках якої віддзеркалюється трагедія кохання автора.

М. Лисенко звертається до поезії М. Вороного у пізній період свого життя, який освячений драматичним коханням композитора до 20-річної студентки інституту шляхетних дівчат – Інни Андріанопольської. Завдяки цьому почуттю М. Лисенко працював самозабутньо, натхненно. Музика, створена за цей період відрізняється підвищеною емоційною активністю, у композиторському стилі з’являються нові прикмети, незнані ще до того в українській камерно-вокальній музиці, такі як переключення пісенного співу в речитативно-аріозний, наближений до музичної драми, що яскраво продемонстровано у солоспіві «Нічого, нічого».

Композиційну модель вірша М. Лисенко вклав у форму двох асиметричних періодів, перший з яких складається з восьми тактів, а другий, що вступає після короткого (двотактового) програшу – п’яти, другий розділ обіймає п’ятитактовий період та тритактову коду-доповнення: а (8 т.) + в (5 т.+ 3 т.).

Невеликий двотактовий фортепіанний вступ у тональності *c moll* вводить в драматичну атмосферу солоспіву з приводу неспокою душі поета, його болісній реакції на зраду коханої. За типом розвитку мелодика першого періоду має речитативно-аріозний характер і будується за типом наростаючої мелодичної хвилі, яка, досягнувши найвищого звуку ( $e^2$ ) на слові «з неба» [тт. 6], секвентно спадає до найнижчого звуку романсу ( $c^1$ ).

Ні - чо-го, ні-чо-го! Ні цві - ту буй-но-го, ні про-мін-ня сон-ця, ні ус-міху з неба, ні сна чарів-ного, ні - чо-го, ні чого не тре - ба.

Постійний триольний рух восьмими тривалостями у акомпанементі підтримує невинність мелодичної лінії у вокальній партії, яка зупиняється лише на тимчасових паузах шістнадцятої тривалості, асоційованих з нестачею дихання. Тимчасова зупинка руху в мелодії спостерігається в кінці першого розділу, коли на зміну коротким тривалостям (восьмим та шістнадцятим) слово «не треба» розспівується два такти.

Музика підсилює драматичну тональність поетичного тексту: перша строфа «Нічого, нічого / ні цвіту буйного, / ні проміння сонця, / ні усміху з неба, / ні сна чарівного / нічого не треба.» у першому музичному розділі звучить на *piano*, вокальне фразування закінчується низхідним рухом на найнижчу ноту діапазону *c* першої октави. Фортепіанний акомпанемент ніби «дише» разом з вокальною мелодією, неодноразові повтори *diminuendo* та *crescendo* як сеційні образні елементи актуалізують відповідну емоційну палітру першого розділу.

Друга поетична строфа «Не сила, не сила, / Бо рученька мила / влила в моє серце отруту, / мій рай оганьбила. / Не сила забути, не сила!» звучить на *forte*, але фінал М. Лисенко вирішує у динаміці *fortissimo* (найвища нота кульмінації *as* другої октави у вокальній партії), де зникає будь-яка надія на оптимізм, приходять тьма та зневіра, спростування бажання жити.

Весь другий розділ фортепіанний акомпанемент підтримує вокальну партію в тій ж самій динаміці – *forte*, а в коді твору посилює *fortissimo* за допомогою того, що в останньому такті права та ліва руки грають у протилежних напрямках, розширюються та охоплюють діапазон до чотирьох октав, чим композитор підкреслює крик болю зрадженої людини, його пекучу жаль. В основі розвитку мелодії лежить мотив хвилі, переданий тріольним рухом фактури.

Злочинна, неблаганна доля в поезії М. Вороного яскраво віддзеркалена у розвитку вокальної партії: перша строфа починається з висхідного стрибка на м.6, чергуючи стрибки та поступові ходи: початок другого розділу – висхідний стрибок на ч.5, кода-доповнення майже вся побудована з стрибків (починається з висхідного стрибка на м.7, після невеликого поступового низхідного руху має висхідні стрибки на м.3, ч.4 та закінчується низхідним стрибком на ч.5, мовби ставлячи крапку в кінці музичного твору). В мелодії подібні інтонаційні «перепади» (початковий хід на зменшену кварту, що завершується ключовим словом строфи «оганьбила») сприяють наростанню загального драматизму.

Характерно, що «Нічого, нічого», створені М. Вороним та М. Лисенком наближається до стилю інтимної лірики, сформованою ще романтиками 30-40-х років XIX ст., але в музичному тексті вже відчутне тяжіння до Вагнеровької музичної драми.

## **Висновки до Розділу 2**

В камерно-вокальній творчості М. Лисенко звертався до творів відомих всьому світові українських поетів. Розглянуті у даній роботі солоспіви створені на слова: І. Франка, Л. Українки, М. Вороного. Кожна з їх поезій передає всю широку гамму інтимних переживань і зрозуміла кожній людині.

В композиторській інтерпретації М. Лисенка авторські ідеї були інспіровані образно-емоційними рефлексіями поетичного тексту та автобіографічним підходом.

Платформа взаємосумісності, яка об'єднувала М. Лисенко з обраними поетами – це любов до української народнопісенної творчості. Головний принцип музичної інтерпретації поезії залежав від його індивідуального тлумачення змісту, але для композитора характерне глибоке проникнення в поетичну атмосферу, завдяки чому М. Лисенко майстерно відтворював не лише зміст віршованого тексту, а й його жанрові та стильові особливості,

Аналіз чотирьох солоспівів М. В. Лисенка доводить, що цей жанр піднявся на високий щабель вітчизняного музичного мистецтва.

Можливо констатувати, що в створених маленьких шедеврах камерно-вокального мистецтва М. Лисенко використовує свою систему образотворчих засобів. Привертає увагу те, що у цій системі, окрім тяжіння до українського фольклору використовуються деякі прийоми епохи романтизму, а творам пізнього періоду притаманні риси музичної драми Р. Вагнера, такі як стрімке розгортання емоційного образу, переключення пісенного засобу співу в речитативно-аріозний з елементами експресії, з принципами побудови ліричної арії, монологу.

Завдяки М. Лисенкові, в українській камерно-вокальній музиці з'явився новий стиль, незнаний раніше.

## РОЗДІЛ 3

### ЛИСЕНКОВІ СОЛОСПІВИ У ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТІ

#### **3.1. Виняткові постаті видатних вокалістів-інтерпретаторів у камерній музиці М. Лисенка**

Ім'я М.В. Лисенка пов'язано з становленням, розвитком та популяризацією української музичної культури. Він давно посів почесне місце фундатора професійної композиторської школи, завдяки започаткуванню національного напрямку в музиці, М. Лисенко був як «Гріг для Норвегії, Глінка для Росії, Сметана для Чехії, Шопен для Польщі <...>, що піднесли музику свого народу до рівня музики світової» [11, с. 256–257].

Слід надати належне, що солоспіви М. Лисенка є найяскравішою цариною у музичній скарбниці композитора, яка містить твори, де поєднана національно-пісенна традиція зі стилем музичної драми. Дана особливість, звичайно, приваблювала багатьох відомих співаків як за часи життєтворчості М. Лисенка, так і сучасних виконавців.

Тяжіння до музичної драми пов'язує імена М. Лисенка та Р. Вагнера. На виконавському рівні це одразу відчули славетні співаки – перші інтерпретатори солоспівів М. Лисенка та одночасно неперевершені вагнеровські солісти українського походження: М. Менцинський (1875–1935 рр., співав в усіх операх Р. Вагнера) та С. Крушельницька (1872–1952 рр.). Збереглися їхні думки про власне сприйняття музики двох геніальних композиторів – Р. Вагнера та М. Лисенка. С. Крушельницька: «Лисенко наш зовсім схожий з Вагнером, і не диво, що у нас не всі його розуміють, як слід» [32, с. 20]. М. Менцинський у зверненні до М. Лисенка стверджує, що «... у Вас слово, як у Вагнера, разом з музикою говорить, одне другого доганяє, малює, одне з другим нероздільне» [48, с. 279].

Прославлений оперний та концертно-камерний співак, драматичний тенор М. Менцинський залишився в історії музичної культури України як блискучий тлумач творів М. Лисенка, зокрема «Розвійтеся з вітром» на слова

І. Франка. Постійне проживання за кордоном пробуджувало у співака ностальгічні почуття (навіть свій кабінет він оздоблював в українському стилі з портретами Т. Шевченка, І. Франка і М. Лисенка) та викликало бажання активно пропагувати своє рідне, національне, де найбільш яскраво віддзеркалилися б найкращі риси всього талановитого українського народу. Саме це він знаходив в творчості М. Лисенка у співавторстві з великими поетами. Солоспіви наддніпрянського Майстра дуже пасували драматичному голосу співака (голосу вишуканого тембру, надзвичайної сили та широкого діапазону – понад 3 октави) і у сукупності з професійною польською та німецькою вокальними школами (клас В. Висоцького та Ю. Штокгаузена) він був спроможний самобутньо трактувати художній образ на сцені та з неабияким темпераментом висловлювати найтонші відтінки людської душі. С. Людкевич відносить М. Менцинського до «перших класичних виконавців у нас того роду стилю Лисенка» [43, с. 421].

Видатна українська оперна та камерна співачка (драматичне сопрано) С. Крушельницька, як і М. Менцинський, починали вчитися вокалу у В. Висоцького, але далі її майстерність удосконалювали у Мілані – Ф. Креслі, у Відні – І. Б. Генсбахер. Як і М. Менцинський, С. Крушельницька більшу частину свого життя провела за межами Батьківщини, але завжди була пристрасною пропагандисткою української музики, зокрема творчості М. Лисенка та І. Франка, з якими її пов'язувала давня дружба.

Спочатку ХХ ст. на оперній сцені ім'я С. Крушельницької стояло на одному рівні з блискучими співаками чоловічої статі: Маттіа Баттістіні, Енріко Карузо, Тітта Руффо та Федором Шаляпіним, але, не зважаючи на тріумфальне світове визначення, українська співачка завжди пам'ятала свої коріння і ніколи не розривала тісних зв'язків зі своїм народом. Впродовж всього життя на найпрестижніших сценах вона долучала до свого репертуару музику М. Лисенка. В одному з листів до композитора виявляється ставлення співачки до українського генія: «Коханий батьку! Дістала Ваші пісні, котрі ласкаво привіз мені пан Яблоновський і сердечно Вам дякую за них (мова

йде про три романси: “Я вірю в красу”, “Хіба тільки рожам цвісти?” на слова Дніпрової Чайки та “Не забудь юних днів” на слова І. Франка)! При найближчій нагоді заспіваю їх десь на концерті» [33, с. 366].

Сучасники С. Крушельницької вважали її найкращою інтерпретатором поезії Т. Шевченко з музикою М. Лисенка. У вокальному репертуарі співачки налічувалось біля 14 творів українських композиторів на слова Кобзаря, але серед них найбільш численні – композиції М. Лисенка; «Зацвіла в долині червона калина», «І багата я, і вродлива я», «Нашо мені чорні брови», «Ой люлі, люлі, моя дитино», «Ой одна я одна», «Садок вишневий біля хати», «Якби мені, мамо, намисто», «На вгороді коло броду», «Ой у полі могила», «Туман, туман долиною». Її витончене тлумачення музики М. Лисенка відбувалося завдяки високому вокальному професіоналізму. Про це засвідчує О. Нижанківський: «На мою думку, пані Крушельницька досягнула зеніт у розвитку свого голосу, яким ще довгі часи буде підбивати серця тих, що у своїх негасимих артистичних почуваннях будуть шукати її великої, музикальної, артистичної душі. Природний метал і сила, набута школою штука орудування голосом, як фальцет, динаміка, фразування, декламація, рівність вокального регістру від низу, аж в гору, а понад усе непорочна чиста інтонація» [53]. Поєднання трьох геніїв: Т. Шевченка, М. Лисенка та С. Крушельницької утворювало ідеально-досконалу традицію української пісні.

Романсова лірика М.Лисенка стала привабливою і для не менш визначного оперного співака (ліричний тенор) Олександра Мишуги (1853 – 1922 рр.). Наприкінці XIX ст. він був одним з найвідоміших співаків світу, його називали «королем тенорів», а починав О. Мишуга вчитися вокальної майстерності, як М. Менцинський та С. Крушельницька, у відомого польського оперного співака та педагога В. Висоцького.

В історії українського концертного виконавства О. Мишуга залишився одним з найкращих інтерпретаторів народних пісень та творів вітчизняних композиторів, зокрема, солоспівів М. Лисенка, таких як: на вірші

Т. Шевченко «Мені однаково» та «Огні горять», на вірші Л. Українки «Смутної провесни», на вірші Г. Гейне в перекладі Л. Українки «Дівчино, рибалонько люба».

Тісні дружні стосунки між М. Лисенком та О. Мишугою виникли ще у 1895 р. в Києві і потім тривали багато років. Їх об'єднувала пасіонарна відданість справі, яку вони обрали головною у своєму житті. На це звертає увагу М. Рильський: «Звичайно, велику роль відіграло те, що у Лисенка і Мишуги були спільні погляди, спільні громадські прагнення, спільна любов до рідного народу, спільний глибокий демократизм» [55, с. 98].

Неперевершеному виконанню О. Мишугою солоспівів М. Лисенка сприяв його чудовий голос, гарна сценічна постава, великий акторський дар, а головне – глибоке прозирання у глибину поетичного тексту. Особливо зворушливо співак відносився до творчості І. Франка, тому саме завдяки його матеріальній підтримці у 1896 р. була надрукована Франківська збірка «Зів'яле листя». О. Мишуга натхненний музикою та поезією своїх великих співвітчизників впродовж усього життя на високому професійному рівні репрезентував та популяризував музичну культуру свого народу.

І. Алчевський (1876–1917 рр., лірико-драматичний тенор) також належить до плеяди відомих вагнеровських співаків. Перші уявлення про вокал він одержав від свого старшого брата – українського композитора Г. Алчевського, а потім вдосконалював майстерність в Парижі (у польського співака та педагога Яна Решке) та Брюсселі (у Фелії Литвин – оперної артистки світового класу). Ім'я Івана Алчевського було добре відомо у багатьох країнах, він співав на кращих оперних сценах, його партнерами були великі: Ф. Шаляпін, М. Баттістіні, А. Нежданова, Н. Забіла-Врубель, з нескінченною повагою до нього відносилися К. Сен-Санс та Р. Леонкавалло.

І. Алчевський віртуозно володів вокальною технікою, його виконання відрізнялося великим темпераментом, тембральним різнобарв'ям, публіка була зачарована його майстерністю, для неї він залишився носієм краси та досконалості. Але де б не виступав І. Алчевський, завжди лунала його рідна

українська пісня та романси вітчизняних композиторів, серед яких, насамперед, твори М. Лисенка, особливо сприймалися солоспіви на слова Т. Шевченка: «Огні горять», «І широкою долину», «Б'ють пороги», «Чого мені тяжко» та інші. В розвиток світового музичного мистецтва «король тенорів» І. Алчевський зробив значний внесок. Він був блискучим пропагандистом української культури, зокрема творчості М. Лисенка, та завжди залишався гідним сином свого великого народу.

До лисенківських співаків більш молодшої генерації відноситься Народний артист Радянського Союзу, володар унікального голосу, який італійці називали «argento» (сріблястий) – І. Козловський (1900–1993 рр.). Його обожнював І. Сталін, мріяв познайомитися Ч. Чаплін, Ф. Шаляпін вважав другим після себе.

Ще в далекому дитинстві майбутнього славетного співака вперше почув та благословив його винятковий талант сам Лисенко. Дійсно, на початку життя і до останку І. Козловський зберіг свій унікальний голос надзвичайно красивого світло-сріблястого тембру, широкого діапазону з безмежною свободою у верхньому регістрі. Чимало усиль до цього доклала його педагог Олена Муравйова – українська оперна співачка та педагог.

За свої 93 роки І. Козловський прожив на Україні лише 26, але він завжди залишався патріотом своєї Батьківщини, тому повсякчас з великим задоволенням співав українські пісні та твори українських композиторів. Одні з найкращих камерних творів у репертуарі співака – солоспіви М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Мені однаково», «І широкою долиною» та «Огні горять» (залишився унікальний запис цих творів І. Козловським у супроводі оркестру Великого театру, де зафіксована притаманна вокальному генію емоціональність, легке звуковедення, теплота звучання та філігранне фразування). Поєднання в даних солоспівах трьох геніальних митців-патріотів стало свого роду заклик до свідомості народу, бажанням пробудити його від стану байдужості до долі своєї країни за допомогою сили слова, сили музики, сили голосу.

Згадуючи лисенківських виконавців неможливо обійти стороною дуже знаного А. Солов'яненко (тенор, 1932 – 1999 рр.), що був одним з тих великих митців, завдяки якому світ продовжував дізнаватися про українську культуру, про незрівняну красу пісенної творчості українців. Слухаючи у його виконанні солоспіви М. Лисенка на слова І. Франка, такі, наприклад, як «Розвійтеся з вітром», в яких відчувається, що автори спілкуються з народною піснею, що вона – важлива частина їх життя, пригадуються слова німецького письменника, перекладача, професора слов'янських мов у Мюнхені Ф. Боденштедта з книги «Поетична Україна» (1845 р.): «У жодній країні дерево народної поезії не зродило таких величавих плодів, ніде душа народу не виявляла себе у піснях так живо і правдиво, як у українців. Який захопливий подих туги, які глибокі, людяні почування в піснях, що їх співає козак на чужині! Яка ніжність у парі з мужньою силою пронизує його любовні пісні <...> Справді, народ, що міг співати такі пісні і любоватися ними, не міг стояти на низькому ступені освіти. Цікаво, що українська народна поезія дуже подібна іноді своєю формою до поезії найбільш освічених народів Західної Європи...»

Першим професійним педагогом А.Солов'яненко був український оперний виконавець О. Коробейченко, а згодом молодого співака запросили пройти стажування у міланському театрі «ЛаСкала», де він працював під керівництвом відомо гопедагога Дж. Барра. В Італії А. Солов'яненко відточував свою співочу майстерність, культуру виконання, розвивав вокальний смак, і його зусилля не пройшли дарма. Зрештою у славетного співака з'явилася багата армія шанувальників. Так, видатний азербайджанський артист Рашид Бейбутов після прослуховування українського Майстра стверджував, що у А. Солов'яненка «прізвище – знак долі. Справді, немов для солов'я для цього артиста немає меж діапазону. Неначе граючись, бере неймовірно високі ноти, легко розсипає звуки сліпучим каскадом. І все це не просто для того, щоб переконати в щедрості

своїх вокальних можливостей, а щоб створити образ української народної пісні, такий ясний і правдивий».

### **3.2. Виконавське мислення солоспівів М. Лисенка**

Створюючи солоспів «Нічого, нічого» М. Лисенко, насамперед, спирався на поетичний текст М. Вороного, а текст ставив перед композитором певні художні завдання, які виконавець обов'язково повинен враховувати, вибираючи засоби вокальної виразності. Вербальний текст цього твору відзначається стрімким розгортанням емоційного образу. Переключення занадто драматизованого, експресивного речитативно-аріозного засобу співу в пісенний є ознакою того стилю, що максимально наближений до музичної драми Р. Вагнера. Такий тип ліричного висловлювання передбачає посиленої звукової емісії голосу та поступове перетворення мовної інтонації в музичну. Двустрофова композиція вірша обрамлена ключовими словами: у першій строфі – «нічого», у другій – «не сила», які містять у собі величезний емоційний запал. У музичному варіанті М. Лисенко передає ці почуття за допомогою використання інтервального розширення мотиву, так званої інтонаційної гіперболи. Для виконавця такі широкі інтонаційні стрибки становлять певні труднощі, бо треба мати навик утримання звуку в одній позиції заради чистої інтонації та згладженості регістрів.

За задумом композитора «Нічого, нічого» виконується у швидкому темпі (*Mosso, molto agitato*), проте рідко можливо почути таке виконання і у вокаліста, і у концертмейстера. Звичайно, що необхідний темп задає концертмейстер, якщо йому дозволяє його технічна підготовка, але далі все залежить від майстерності співака: володіння чіткою артикуляцією, вміле дозування емоційних «вибухів». В «Нічого, нічого» майже відсутні паузи (здебільш шістнадцяті), тому для логічної побудови фразування треба бути спроможним швидко підхоплювати дихання, при цьому тембральне забарвлення голосу не повинно змарніти. Лисенківський стиль,

підпорядкований у цьому творі канонам образної ілюстративності і вимагає від соліста поєднувати принципи *bel canto* з семантикою драматургії поетичного тексту.

На прикладі цього твору стає зрозумілим, що композитор М. Лисенко як новатор вокальної музики, подібно Р. Вагнеру, вимагає від співаків нових прийомів виконавства. Ця мініатюра містить у собі «маленький театр», в якому голос співака набуває іншої значимості, і в цьому голосі будь-який нюанс стає складовою частиною музичної палітри, завдяки чому виникає загальна художня картина твору. Виважене нюансування має важливе значення в «Нічого, нічого». Використання надзвичайної гнучкості та різноманітних прийомів нюансування надає виконавцю широкий простір для високої майстерності і натхнення.

Слід надати належне, що найтонше нюансування залежить від глибокого занурення виконавцем у суть образу, його психологію, а це неможливо без потужного інтелекту інтерпретатора, його артистизму та багатого внутрішнього світу. М. Лисенко детально вказує нюансування твору, але неможливо вказати абсолютно все, тому в процесі осягнення солоспіву виявлення усієї маси нюансів – справа виконавців. В цьому і проявляється їх обдарування, в цьому і полягає їх творчість.

Солоспів М. Лисенка «Нічого, нічого» на слова М. Вороного належить до найбільш пізніх вокальних творів митця, де найбільш яскраво розкрите головне творче кредо композитора – сполучання професіоналізму з українським фольклором, створення українського музичного стилю загальнонаціонального типу та застосування мистецьких здобутків іноземних шкіл. Виконавцям цього твору потрібно враховувати всю багатогранність та складність вокальної музики українського композитора, якщо вони щиро відчують потребу в її виконанні.

Солоспів «Розвійтеся з вітром» також належить до творів пізнього періоду творчості українського композитора, і в ньому спостерігаються схожі риси з «Нічого, нічого», такі як: декламаційність, в котрій відтворюється

жива, сповнена болу мовна інтонація, та ж тематика – нещасне кохання, але стан героя зовсім інший. М Лисенко посилює ліричні мотиви поеми І. Франка, створюючи мінорну мелодію в повільному темпі *Lento*. Символіка пожовклого опалого листа сприймається як нестерпний жаль за минулим та неможливість що-небудь змінити. Солоспіви пізнього періоду творчості М. Лисенка «Нічого, нічого» та «Розвійтеся з вітром» стали «ключами», що відкрили двері до потайних психологічних колізій, які раніше не були властиві вокально-камерній музиці українського митця, тому співакам треба розуміти та враховувати данні особливості композиторського стилю. Від виконавця солоспіву очікується створення задумливого настрою з багатогранними емоціональними відтінками, збагнути характерні риси музики М. Лисенка та передати їх через декламаційно-виразну драматичну манеру звукоутворення. Звичайно, що закони *bel canto* є засадничими для професійного співака, але у даному творі на першому плані з'являється слово і композитор збільшує його значення, жертвуючи заради цього чисто технічними вокальними прийомами, такими як рівне звуковедення. Для інтерпретатора головне завдання у виконанні цього твору досягнути гармонії у створенні музичного образу з несталими переходами, з тонкими відтінками почуття, майже невловимими штрихами в музично-пейзажних замальовках.

Цілком переконливо звучав солоспів «Розвійтеся з вітром» у виконанні А. Солов'яненка. В інтерпретації співака драматургічний задум твору підкорявся руху мелодії і в фіналі з невимовним почуттям лунали слова: «Ті скарби найкращі душі молоді / Розтративши марно, без тями, / Жебрак одинокий, назустріч недолі / Піду я сумними стежками». Створюється враження ніби солоспів на слова І. Франка відображав внутрішні переживання самого виконавця. Його мова у співі унікальна та неповторна, вона вражаюче-драматична, і водночас піднесено-лірична. А. Солов'яненко вдавалося створити в кульмінації «Розвійтеся з вітром» відчуття безмежної туги та болу. Тембр його голосу та вміння знайти в цьому тембрі потрібні інтонаційні нюанси: то ніжні, мов шовк, то надати «сльозинку», властиву

слов'янським голосам та безліч інших – підкорювало слухачів та пробуджувало бажання знаходитися в аурі виконавця. Великому музиканту завжди вдавалося максимально точно донести авторську ідею до слухацької аудиторії.

«Розвійтеся з вітром» – один к кращих досягнень музичної лірики М. Лисенка.

Солоспів «Місяцю-князю» вирішений у зовсім іншому ключі, тут панують філософські роздуми над сенсом буття людини та її місця в суспільстві. Струни Франкової поезії, метафоризуючи місячне сяйво, створюють яскравий зоровий образ нічного небесного простору, в якому місяць «тихо пливе... стежкою темною» та зверху поглядає на бідних людей. Поет трансформує астральний образ, котрий стає віддзеркаленням суб'єктивного світобачення місяця як шукача «зілля цілющого» для всього людства. В поетичному тексті І. Франка явно домінують романтичні тенденції, підтвердженням чому є вибір основного принципу побудови – діалогу. Авторіві поезії властивий романтичний тип мислення, особливий романтичний менталітет, завдяки якому виникає своєрідна гра уяви та фантазії – бесіда з місяцем, котрий є прихильником інтересів та сподівань народу. «Місяцю-князю» на рівні змісту – це роздуми про долю людства та песимістичне забарвлене чекання на кращу долю.

У музичній площині М. Лисенко також дотримується романтичної тенденції, яка виявляється у синтезі жанрів. Синтетичний принцип, обраний композитором, обумовлює жанрову свободу солоспіву «Місяцю-князю», де поєднуються жанр української народної пісні та явного романтичного жанру – ноктюрну.

Романтичний напрям взагалі властивий камерно-вокальній творчості М. Лисенка, де використовуються вірші І. Франка, такі твори «відбивали неоромантичні тенденції, розробку інтимної лірики на адаптованих ширшого добору інтонаційних джерелах» [57, с. 14].

Стильова установка виконавської інтерпретації пов'язана з чітко визначеними інтенціями у сфері вокальної лірики з притаманними романтичній манері інтонаційними особливостями. Безперервна кантілена у вокальній партії, поєднана з романтичним «баркарольним» акомпанементом, створює камерно-вокальний дует, в якому головний критерій здійснення художньої ідеї є професійні навички виконавців – їх вишуканість та висока майстерність.

Спочатку солоспіву передбачається стриманий темп, нескvapність, вміння співати на одному диханні великими фразами. Вільний спів на *legato* не передбачає змашену дикцію, бо будь в яких вокальних творах М. Лисенка поетичному слову завжди надається надзвичайна перевага. Переконливість образної подачі залежить від майстерності швидко переходити з повільної ходи на більш динамічну хвилю, бо в даному творі постійно змінюється темп, зустрічаються часті *sostenuto* та *rallentando*.

Семантика поезії І. Франка окреслює у виконавській інтерпретації споглядабельність, та водночас емоційну піднесеність у триразовому звертанні до Місяцю-князю, де динамічне посилення з кожним разом набуває все більшої потужності та нових тембральних красок. До речі, темброво-динамічна сфера солоспіву в інтерпретаційному плані потребує виконавського смаку, безпроблемної вокальної техніки у верхньому діапазоні голосу, що не заважає дотримуватися всіх авторських динамічних і темпових градацій композиторського тексту.

Не випадково М. Лисенко обирає для виконання цього твору такий тип голосу, як сопрано чи тенор, але треба звернути увагу на те, що існує три різновиди сопрано: драматичне, ліричне та колоратурне. Звичайно композитор мав на увазі ліричне або колоратурне сопрано, тому що на відміну від драматичного – великої сили звучання на всьому діапазоні, щільним нижнім регістром, ліричному сопрано, як і ліричному тенорові властиві м'якість тембру, гнучкість та велика виразність. Саме такі тембри вокальних «інструментів» були потрібні М. Лисенкові для втілення

головного задуму – розкрити повноту звучання камерно-вокальної лірики, яким насичений солоспів «Місяцю-князю». Головний сенс вокальної інтерпретації твору є радше відтворенням рівного, емоційно врівноваженого тону інтонації, характерного для української вокальної лірики.

З моменту створення «Місяцю-князю» пройшло більш, ніж 120 років, але цей солоспів й досі привертає до себе достатню увагу виконавців, які з великим задоволенням включають даний твір у свій репертуарний список.

Солоспів М. Лисенка «Не дивися на місяць весною» на слова Л. Українки належить до ліричних творів високої проби. В даному вербальному тексті, як і у «Місяцю-князю» І. Франка, поетеса теж звертається до образу місяця, і в її ліриці, цей образ теж персоніфікований в традиціях неоромантизму: «Ясний місяць наглядач цікавий, / Ясний місяць підслухач лукавий». Треба надати належне, що у світовій любовній інтимній ліриці завжди використовували образ нічного світила як уособлення свідка кохання. Другий символ, який представлений у вірші – «береза», у Л. Українки він асоціює з душевними муками, з «тугою пекучою»: «на березі журливеє віття». В українській культурі за народними переказами образ берези надавали подвійний сенс: з одного боку, береза – символ дівочої чистоти, з іншого, – символ смутку. Антропоморфізація образу берези нерідко зустрічається в українській поезії.

В поетичному тексті Л. Українки асоціації, аналогії, по-перше, близькі до романтичного осмислення образу, по-друге, використовуються усталені фольклорні епітети: ясний місяць, береза плакуча, туга пекуча, по-третє, відчувається символістський характер авторського світовідчуття. Водночас поетеса ускладнює романтичний погляд віршу передусім у психологічному плані введенням риторичних запитань: «Ти се радий забуть?».

Вдалим є і звукове інструментування твору «Не дивися на місяць весною» – асонанси, дисонанси, алітерація звуків не залишили байдужим М. Лисенка. Музична версія поезії Л. Українки була вирішена славетним композитором у жанрі баркароли, з рисами колискової пісні, що вказує на

використання в музичному тексті, як і в поезії, романтичного методу. Зміна тональності D-dur на однойменному d-moll у другій частині твору є проявом музичної символіки – окреслення життя з коханим і без нього. Широко співучі мелодичні інтонації, які наближені до «розмовних», рухливість наголосів, наявність рефренів вказують на близькість солоспіву «Не дивися на місяць весною» до української народної пісні. Характерною особливістю солоспівів М. Лисенка є те, що його «мелодія, прибираючи функцію носія музичного образу, відіграє головну роль у «переведенні» явища життя в художній зміст, а вокальна інтонація набирає у композитора художньо-виразового сенсу» [6, с. 168].

Поєднання вишуканої поезії Л. Українки з багатовекторністю музичного задуму М. Лисенка розкриває перед інтерпретаторами різноманітні можливості втілення авторської ідеї та дозволяє висловити своє оригінальне бачення цього твору.

Достатньо драматичний текст солоспіву, його лапідарність (за лічені хвилини протікає історія людського життя) дає можливість трактувати голос виконавця як провідника, «посланця душі» [34, с. 28–33].

М. Лисенко завжди дуже прискіпливо ставився до вибору виконавців для своїх творів. Вони повинні були донести глибинний зміст його задумів, передати весь спектр динамічних градацій, точно виконувати авторські вказівки, використовувати багатство емоційних нюансів. Співак лисенківських творів – це завжди самотня особистість, із своїм багатим внутрішнім світом і глибокими знаннями про музику, це майстер, котрий має зворушливий голос і ґрунтовну технічну базу, завдяки якій він може виразно, із вишуканими нюансуваннями донести до слухача зміст солоспіву.

Щодо «Не дивися на місяць весною», то героїня цього твору (або герой, бо автор передбачає мініатюру у виконанні сопрано або тенора) існує одночасно немов у двох часових вимірах: час, коли вона була щасливою від кохання і час, коли це кохання скінчилось. Складність виконання полягає в тому, що співачка (співак) повинна володіти різноманітною звуковою

палітрою. Оскільки перший розділ солоспіву – мажорний, і це логічно, бо героїня перебуває у земному раю, а другий – мінорний, і це теж зрозуміло, бо рай перетворюється у тартар. Перед виконавицею стоїть складне завдання – співати двома голосами: перший розділ – ліричне сопрано (ліричний тенор), другий розділ – драматичне сопрано (драматичний тенор).

Тембр голосу у вокальному творі, виконуючи експресивну функцію, надає співу необхідну емоційність та виразність. Характеристика тембру вказує на індивідуальні особливості голосу, так, ліричне сопрано або ліричний тенор – голоси, що володіють гнучкістю та рухливістю, мають світлий, м'який окрас і здатні висловити романтичні почуття, любовну лірику. Драматичне сопрано або драматичний тенор мають більш яскраву енергетику, голос більш пристрасний, добре передає гостроту драматичних ситуацій. Виконуючи «Не дивися на місяць весною», звичайно, важко повністю змінити тип свого голосу, але входячи в певний емоційний стан героїні (героя), співак імітує необхідний тембр. Виконавець солоспіву повинен не просто «озвучувати» ноти, а бути артистом-інтерпретатором. Відштовхуючись від поетично-музичного тексту, засвоївши «слід авторського модусу» співак «вдихає» в нього життя та наповнює своїм відношенням і почуттям [52, с. 3–12].

### **Висновки до Розділу 3**

Солоспіви М. Лисенка на слова видатних українських поетів – це твори величезного тематичного діапазону: від нерозділеного кохання до зародження весняних почуттів та віри у щасливе майбутнє. У багатьох країнах світу чарували слухачів українські романси у виконанні С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, І. Алчевського, І. Козловського, А. Солов'яненко та багатьох інших знаних співаків. Кожний з них впродовж всього життя професійно досконало репрезентував та популяризував вокальні твори великого Майстра М. В. Лисенка в широкому

світі, зробивши тим самим неоціненний внесок у духовну скарбницю всього людства.

Виконавський аналіз чотирьох солоспівів М. Лисенка на слова М. Вороного, І. Франка та Л. Українки: «Нічого, нічого», «Розвійтеся з вітром», «Місяцю-князю», «Не дивися на місяць весною», пропонується у 3 Розділі розкриває проблеми інтерпретації, які залежать від вияву авторського задуму в поезії та музиці.

В поетичних образах, що зберігають відбиток особистих авторських переживань, та співацький індивідуальний досвід допомагають виконавцю налаштуватися на певну емоційну тональність, слідуючи за мовними та пісенними зворотами вокальної партії.

Створення М. Лисенком нового українського музичного стилю загальнонаціонального типу та залучення до мистецьких здобутків іноземних шкіл призвело до відповідних змін і у манері виконання. Драматургія поетичного слова, переведення пісенності в речитативно-аріозну декламацію, підвищена експресивність (особливо в солоспіві «Нічого, нічого») вимагали у вокалістів поєднувати прийоми *bel canto* з принципами вагнеровської музичної драми, де голосу надається інша значимість, єдиний ансамбль голосу та фортепіано рівноправно створювали загальну музичну картину солоспіву.

Стильова дефініція камерно-вокальних творів М. Лисенка, в яких відбувається деяке «балансування» між неоромантичним, народно-пісенним та експресіоністським континуумом вимагає від виконавців потребу бути тонкими психологами, мати потужний інтелект, артистизм, багатий внутрішній світ та відповідну професійну підготовку. Але не звертаючи увагу на складність лисенківських творів, у співаків постійна відчувається потреба в їх виконанні.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань дає змогу зробити наступні висновки:

Протягом XX – початку XXI ст. в українському теоретичному музикознавстві з'явилась значна кількість публікацій, які присвячені різним аспектам творчості М.В. Лисенка. Вони є досить ґрунтовними, містять аналітичну складову та охоплюють широке коло тем. В цілому науково-теоретична база роботи є інформативною та достатньою для розкриття обраної для дослідження теми.

На основі вивчення джерел та літератури можемо констатувати той факт, що зародження українського романсу відбулось у XVIII ст. В XIX ст. він зазнав глибоких трансформацій, перетворившись на жанр українського музичного мистецтва. Певний вплив на еволюцію українського романсу мала творчість відомих композиторів Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського.

Кульмінаційним етапом розвитку української камерно-вокальної музики стала романсова лірика М. Лисенка. В процесі своєї творчої діяльності видатний композитор звертався до творів відомих українських та зарубіжних поетів, серед яких: Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, М. Вороний, Г. Гейне, А. Міцкевич. Кожен їх поетичний твір передає широку гамму почуттів та інтимних переживань, яка є зрозумілою широкій аудиторії. Платформою взаємосумісності, що об'єднувала М. Лисенка з видатними поетами стало, перш за все, шанобливе ставлення до народнопісенної творчості. Більше половини всіх солоспівів створені М. Лисенком за мотивами поетичних творів Т. Шевченка. Митців об'єднувала спорідненість світовідчуття, схожість у трактуванні народної поезії, її символів та стильових принципів.

Романси М. Лисенка охоплюють достатньо широкий тематичний діапазон: від нерозділеного кохання до зародження весняних почуттів та віри

у щасливе майбутнє. Працюючи над створенням вокальних композицій М. Лисенко намагався глибоко зануритись у поетичну атмосферу. Саме завдяки цьому митцю вдавалося досить точно відтворювати не лише зміст віршованого тексту, але і його жанрові та стильові риси. У той же час, в процесі написання камерно-вокальних творів М. Лисенко широко використовує власну систему образотворчих засобів. Привертає увагу те, що в цій системі, окрім тяжіння до українського фольклору застосовуються також і деякі прийоми епохи романтизму, а творам пізнього періоду притаманні риси музичної драми Р. Вагнера серед яких: стрімке розгортання емоційного образу, використання речитативно-аріозних елементів, а також принципів побудови ліричної арії та монологу.

Специфіка поєднання музики та слова в камерно-вокальних творах М. Лисенка багато в чому зумовлює особливості їх виконавської інтерпретації. Драматургія поетичного слова, підвищена експресивність, застосування речитативно-аріозних та декламаційних прийомів вимагали від вокалістів поєднувати прийоми «*bel canto*» з принципами вагнерівської музичної драми. Основні проблеми, що пов'язані з виконанням романсів М. Лисенка зумовлені незвичним характером мелодики та ритмічною своєрідністю вокального матеріалу. У зв'язку з цим, виконавець має слідкувати за безперервним звучанням голосу з єдиним тембровим забарвленням протягом всієї музичної фрази, здійснюючи акцентування та кульмінації лише в тих місцях, де вони є доречними з логічної точки зору та в незалежності від частини такту на яку вони припадають.

Задля успішного оволодіння особливостями романсового стилю М. Лисенка виконавцю слід мати чітке уявлення щодо специфіки української народнопісенної традиції та своєрідності акцентування, які притаманні українській мові. У зв'язку з цим важливими для виконавця можуть стати навички та прийоми вокальної техніки з арсеналу народних співаків, зокрема, імпровізаційна манера вокалізації, виконання мелізмів та речитативів тощо. Це допоможе правильному виділенню смислових

кульмінацій, вірному розташуванню словесних наголосів, а також формуванню відчуття необхідності зміщень акцентів в окремих випадках.

Стильова дефініція камерно-вокальних творів М. Лисенка, в яких відбувається певне «балансування» між неоромантичним, народно-пісенним та експресіоністським континуумом вимагає від співаків мати високий культурно-освітній рівень, артистизм, багатий внутрішній світ та відповідну професійну підготовку. Допомогти виконавцю налаштуватися на певну емоційну тональність можуть індивідуальний співацький досвід, а також яскраві поетичні образи, що зберігають відбиток особистих авторських переживань.

Серед інтерпретаторів романсів М. Лисенка чимало всесвітньо відомих артистів. Зокрема, – С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, І. Алчевський, І. Козловський, А. Солов'яненко та багатьох інших. Кожен із них упродовж всього життя професійно репрезентував та популяризував вокальні твори видатного українського композитора.

Романси М. Лисенка на слова відомих українських та зарубіжних поетів стали своєрідним дослідницьким центром митця, в якому створювалась Лисенківська методика, гармонія, фактура, остаточно формувались музичні та жанрові особливості композиторського стилю. Саме в цих творах бере свій початок українська класична камерно-вокальна музика. Поетичні тексти знаних майстрів слова надихали видатного композитора на створення шедеврів, які становлять одну з найкращих сторінок музичної спадщини українського народу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры. М., 1974. С. 90–129.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 377 с.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
4. Бодіна В. М. Лисенко та культура авторської присвяти в його творчій біографії (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної творчості композитора). *Київське музикознавство* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 40. С. 116–124.
5. Булат Т. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М.В. Лисенка. *Музика*. 1972. № 2. С. 8–10.
6. Булат Т. Український романс. Київ : Наукова Думка, 1979. 320 с.
7. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. США, 2010. 408 с.
8. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 149 с.
9. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1978. Вип. 13. С. 84–99.
10. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
11. Гнидь Б.П. Значення творчості М. Лисенка у формуванні української академічної школи співу / Б. П. Гнидь // Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 320 с.
12. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
13. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2000. 40 с.

14. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та виконавський аспекти: монографія. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
15. Гуляк А., Кейда Ф. Неборима сила любові: інтимна лірика Миколи Вороного URL: [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vmdgu/2008\\_1/guljak-keyda.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vmdgu/2008_1/guljak-keyda.htm) (дата звернення 12.11. 2019)
16. Жимолостнова В. В. До питання про вплив українського фольклору на творчу діяльність М.В. Лисенка (на прикладі аналізу солоспівів з «Музики до Кобзаря»). *Українське музикознавство* (міжвідомчий науково-методичний збірник). 1992. Вип. 27. С. 106–112.
17. Захарчук, О. Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Лисенка. *Українська музика*. 2012. Вип. 2 (24). С. 20–25.
18. Ицзе Тань Особенности претворения украинского песенного стиля в камерно-вокальной лирике Н. Лысенко и Н. Колессы. *Когнітивне музикознавство: матеріали магістерських читань 26–29 квітня 2014 р.* Вип. 10. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2014. 428 с.
19. Кавун В.М. Феномен камерно-вокальної творчості М. Лисенка: історико-стильовий аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць. / Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв.* Київ, 2012. Вип. 29. С. 421–427.
20. Клименко Б.В. Вокальні твори Миколи Лисенка на слова Г. Гейне (до питання взаємозв'язку національного і загальноєвропейського). *Українське музикознавство* (міжвідомчий науково-методичний збірник). 1992. Вип. 27. С. 165–170.
21. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібн. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
22. Коваль М.О. Виконавська семантика російсько-українського романсу. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. №1. С.110–114.
23. Козаренко О. Феномен української музичної мови. Львів, 2000. 198 с.

24. Колісниченко-Братунь Н. Архетип Великої матері в ліриці Івана Франка. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: матеріали міжнар. наук. конф.* (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 358–361.
25. Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодики в романсах М. Лисенка на силабічні вірші Т.Г. Шевченка. *Українське музикознавство*. 1973. Вип. 8. С. 77–92.
26. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. Ч. 3. / Л. Корній. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
27. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 488 с.
28. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971. 184 с.
29. Кочерга С. Леся Українка і музика. *Наше життя*. 1993. № 2. С. 2–6. URL: <http://www.literacy.com.ua/attachments/article/739/01-0078.pdf>. (дата звернення: 30.10.2019).
30. Кречківський А. Культові твори М. Лисенка. *Українська музична культура ХХ століття. Пошуки, здобутки, перспективи*. Збірка наукових праць. Суми, 1996. С. 66–68.
31. Кримський С. Архетипи у ментальності. *Проблеми теорії ментальності*. Київ, 2006. С. 273–300.
32. Крушельницька С. Спогади, матеріали, листування. Т. 1. / Вступ. стаття, упор і прим. М. Головащенко. Київ, 1977. 398 с.
33. Крушельницька С. Спогади. Матеріали. Листування. Ч. II. Київ : «Музична Україна», 1979. 332 с.
34. Кузнецова М. В. Вокальные циклы Валентина Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной лирики. *Музыковедение*. 2005. № 4. С. 28–33.
35. Кулиняк М. Роль Лисенка у розвитку української музичної культури. *Українська музика*. Науковий часопис. 2012. Вип. 3–4 (5–6). С. 6–9.
36. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка. *Молодь і ранок*. 2011. № 9 (80). С. 87–91.

37. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2018. Т. 2. 478 с.
38. Липецька, М. 14 солоспівів М. Лисенка на слова Гайнріха Гайне. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, 2003. Вип. 3. С. 102–195.
39. Лицар честі і краси : Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах / упоряд., передм. і приміт. І.М. Лисенка. Київ : Рада, 2011. 208 с.
40. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії. Київ, 1973. 515 с.
41. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / Упорядк., редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», Вид-во М. Коць. 1999. 496 с.
42. Людкевич С. Микола Лисенко як творець української національної музики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*: У 2 т. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. I. 392 с.
43. Людкевич С. Модест Менцинський і українська пісня. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. У 2 т. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 419–424
44. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. 1. С. 354–364.
45. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник* : сб. ст. М., 1987. Вып. 6. С. 265–281.
46. Мацепура О. Лейпцигський період життя й творчості М. Лисенка (формування особистості митця в дзеркалі епістолярію). *Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі*. Збірка статей / Київський інститут музики імені Р.М. Глієра. Київ, 2009. Вип. 29. С. 131–139.
47. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–48
48. Менцинський М. Спогади, матеріали, листування / Автор-упор. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. 462 с.

49. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова. *Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова* : материалы науч. конф. М., 2002. С. 6–23. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского ; сб. 36).
50. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
51. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
52. Назайкинский Е.В. Проблема комплексного изучения музыкального произведения. *Музыкальное искусство и наука*: сб. статей. Москва, 1979. Вып. 3. С. 3–12.
53. Нижанківський О. Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6 і 7 падолиста 1911 р. у Львові. *Діло*. 1911. № 249. 9 листоп.
54. Оголевец О. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 520 с.
55. Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. Київ : Музична Україна, 2004. 610 с.
56. Очеретовська Н.Л. Гармонійність тональної системи і техніка функціональної модуляції у творах М. Лисенка. *Традиція і національно-культурний поступ*: Збірник наукових праць. Харків, 2005. С. 223–226.
57. Пархоменко Л. Сокровенність суцього (до 160-річчя М. В. Лисенка. *М. Лисенко та українська композиторська школа: до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка*: зб. наук. праць. Київ, 2004. С. 8–19.
58. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. *Анализ вокальных произведений* : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская и др. Ленинград : Музыка, 1988. С. 5–80.
59. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
60. Сенік Л. Морально-філософська антитеза «добро-зло» в збірці «Зів'яле листя» І. Франка і літературна традиція. *Іван Франко – письменник*,

- мыслитель, гражданин*: матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). Львів : Світ, 1998. С. 370–374.
61. Філатова О.А. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2005. 156 с.
  62. Франко І. Лист до У. Кравченко від 14.11.1883 р. *Зібрання творів у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1986. Т. 48. С. 368–372.
  63. Франко І. Наша поезія в 1901 році. *Зібрання творів у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 33. С. 72–198.
  64. Холопов Ю. Н. Месса. *Григорианский хорал* : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1998. С. 38–65.
  65. Холопова В. Н. Форма музыкальных произведений : учебник. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
  66. Хоменко Н. Український народний романс: проблема жанрової ідентифікації С. 431–440. URL:<http://philology.knu.ua/files/library/folklore/34/59.pdf> (дата звернення: 17.05.2019)
  67. Хоменко Н. Український народний романс: поетикальний ресурс / С. 445–451. URL:<http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/63.pdf> (дата звернення: 17.05.2019)
  68. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне. музикознавство. С. 3–12.
  69. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
  70. Штуднер З. Народная ладовая переменность как основа модуляции в произведениях Н.В. Лысенко. *Украинское музыковедение* (Научно-методический межведомственный ежегодник). Киев, 1966. С. 149–170.