

11. Kostyuk, N. (1998), “Western Musical Culture of Ukraine 20–30-ies of XX century: the idea of progress and development of national traditions” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, The National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 28 p. (in Ukrainian).
12. Lyst K. Kvitki vid 30/07/1922 r. [Letter from K.Kvitka 07/30/1922 r.], Zapysky Naukovoho Tovarystva im.T.Shevchenka [Notes of NTSh], Lviv, pp. 326. (in Ukrainian).
13. Lysko, Z. (1938), Suchasni muzyky velykoi Ukrainy [Modern music of Great Ukraine], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], part 9–10, pp. 156. (in Ukrainian).
14. Lyudkevych, S. (1937), Ohliad nashoi publitsystyky v Halychyni [Review our music journalism in Galychyna], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], part 1, pp. 2–3. (in Ukrainian).
15. Martynenko, O. (2001), “Musical activities Ukrainian emigration in the interwar Czechoslovakia (Source study aspect of research)” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, The National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
16. Narizhnyi, S. (1942), Ukrainska emigratsiia mizh dvoma svitovymy viinamy [Ukrainian emigration between the two world wars], vol. I, Prague. (in Ukrainian).
17. Rzhavska, M. (2001), Tserkovna muzyka Naddniprianskoi Ukrainy kintsia 10-kh – 20-kh rokiv XX stolittia u konteksti sothiokulturnykh protsesiv [Church music of Dnieper Ukraine late 10’s – 20-ies of XX century in the context of socio-cultural processes], Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian musicology], vol. 30, pp. 61–79. (in Ukrainian).
18. Rosul, T. (2003), “Transcarpathian musical life of 20–30 years of the XX century” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. Rylskyi, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).
19. Steshko, F. (1934), Z istorii ukrainskoi muzyky XVIII st. [From the history of Ukrainian music XVIII century.], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], Lvov, part II, pp. 17–20. (in Ukrainian).
20. Shymanskyi, P. (1999), “Volyn musical life of 20–30 years of the XX century” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).

УДК 78.6 У

Ірина Зінків

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

У статті вперше досліджено фортепіанні опуси Миколи Лисенка з позицій зародження в них модерністичних тенденцій. Розглянуто специфіку музичної поетики та формотворення творів таких жанрів, як сюїта, рапсодія, соната, програмна мініатюра. Охарактеризовано їх стилістичні риси в контексті течій музичного модернізму останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: Микола Лисенко, новаторство, ранній стиль, модерністичні, необарокові, неокласичні тенденції, пізній стиль, фольклоризм.

Ірина Зинкив

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ МОДЕРНИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье впервые исследовано фортепианные произведения Николая Лысенко с позиций зарождения в них модернистических тенденций. Рассмотрено специфику музыкальной поэтики и формообразования произведений таких жанров, как сюита, рапсодия, соната,

программная миниатюра. Охарактеризовано их стилистические черты в контексте течений музыкального модернизма последних десятилетий XIX – начала XX вв.

Ключевые слова: *Мыкола Лысенко, новаторство, ранний стиль, модернистические, неоклассические тенденции, необарокковые, поздний стиль, фольклоризм.*

Iryna Zinkiv

MYKOLA LYSENKO'S PIANO WORKS IN TERMS OF MODERNISTIC TRENDS FORMATION IN UKRAINIAN MUSIC

Mykola Lysenko's piano works are an example of a mature romantic style in the Ukrainian music. Being the core of his work advanced features formation it embodies such individual style feature as multi-complexity, which indicates the modernist trends penetration. At that, as an integral original phenomenon it demonstrates change, overlapping, and synthesis of various stylistic trends typical of European music in the last third of the XIX – early XX centuries.

Lysenko appeared in the Ukrainian music at the turn of 1860–1870 when Romanticism in Europe was drooping. A student of the famous K. Reinecke, who taught E. Grieg, M. de Falla and other representatives of national schools, he had a fine appreciation of the Romantic Age completion, not trying to “revive” its stylistic means but seeking for the new ways of strengthening the foundations of the Ukrainian national musical style on the European stage.

One of the first works marked with the stylistic traits synthesis was “Ukrainian suite in the form of ancient dances based on folk songs” written during Leipzig period. Lysenko filled the traditional form of baroque suite in this work with a new content – tones of folk song and dance melodies with the “modernized” formal principles. He stylizes the cyclic form choosing as an initial model the “English Suites” and “Partite” by J. S. Bach. Lysenko created a new type of suite marked with the neoclassical aesthetics features. Development of a novel for Ukrainian music genre – suite, in 1910–1980 was followed by V. Barvinskyi, Ya. Stepovyi, V. Kosenko, M. Skoryk.

New musical style sprouts most significantly appeared in major concert compositions – two Ukrainian Rhapsodies, Piano Sonata, Epic Scherzo, two Concert polonaises and Rondo. Lysenko combines in Piano Sonata the genres “signs” of Ukrainian musical tradition with the traditions of New Russian School and Western European Romanticism. Both Piano Rhapsodies he used for the first time the intonation and principles of Ukrainian epic tradition shaping, transferred on the piano the stylized kobzar techniques of play on Ukrainian epic instruments (kobza, bandura). In the fast parts of both Rhapsodies he brilliantly reinterpreted the principles of national professional instrumentalism (Troyista muzyka) in the spirit of modern folklorism.

Many works of the artist have stylistic impact observed of Austro-German Romantics as well as German Biedermeier impact marked with romantic imagery scale transformation, restrained emotions.

Of particular interest is a series of “Three short scores”, where romantic stylistics is re-analyzed in the light of baroque music and rhetorical figures and allusions to the tragic worldview of young S. Rahmaninov. Deep understanding by Lysenko of the national musical tradition semantic logic had penetrated into ways of form development; generated new attitude to the time category, especially in the later period of his work.

Key words: *Mykola Lysenko, early style, folklorism, innovation, late style, modernistic, neo-baroque and neoclassical trends.*

Дослідження фортепіанної спадщини основоположника української музики М. В. Лисенка були в центрі уваги музикознавців та виконавців з самого початку її формування. На жаль, до сьогодні мало хто із них глибше звернув увагу на висвітлення музичної поетики та способів формотворення у його фортепіанних опусах. Це й актуалізує матеріал даної статті.

Фортепіанна творчість М. Лисенка, за слушним зауваженням її першого дослідника С. Людкевича, є найвищим зразком зрілого романтичного стилю в українській фортепіанній

музиці [8, с. 292]. Водночас, як указала Н. Кашкадамова, вона була вагомим осердям формування новітніх рис індивідуального стилю митця [3, с. 483]. Дослідник творчості М. Лисенка й геніальний інтерпретатор його фортепіанних творів О. Козаренко у роботі “Феномен української національної музичної мови” вперше показав, що в ній утілювались багатоскладовість і гетерогенність як іманентні риси музичної поетики митця [4, с. 70].

Мета статті – дослідити модерністичні риси музичної поетики й формотворення фортепіанних творів М. Лисенка, які були всебічно розвинуті у творах наступних поколінь українських композиторів.

Одним із перших творів, позначених рисами стильового синтезу, стала рання “Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень”, оп. 2, *g-moll*, написана у Лейпцизький період. У ній традиційну форму барокової сюїти Лисенко оновив інтонаціями українського народного пісенно-танцювального мелосу, “осучаснюючи” формотворчі засади барокових форм. Велику циклічну форму композитор стилізує, обираючи за вихідну структурну модель Англійські сюїти й партити Й. С. Баха, і створює унікальний шестичастинний твір з яскравим національним колоритом. Всі частини мають подвійні назви – обраного барокового танцю й народної пісні, взятої за інтонаційно-ритмічну модель. Порушуючи принцип тональної монолітності барокової сюїти, Лисенко розмежовує окремі частини ладовими “інкрустаціями” (однойменний мажор у 3-й та 6-й). Вільно трактує митець і принцип темпового контрасту, розділяючи цикл на два темпово-симетричні розділи – *Andante*, *Andantino*, *Allegro* (1–3 частини) та *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro* (4–6).

Відкриває цикл Прелюдія (“Хлопче, молодче”), *Andante poco sostenuto*, заснована на українській пісні-романсі. Для її викладу композитор обрав складну тричастинну форму, у крайніх частинах якої цитується фольклорний зразок з ладотональним контрастуванням заспіву й приспіву (*g-moll – F-dur – g-moll*). Розвиткова середина викликає зміни початкового образу в репрізі. Друга частина – Куранта (“Помалу-малу, братіку, грай”), *Andantino*, нагадує старовинну форлану, ритмічний супровід якої підкреслено імітацією звучання народної дуди (кози, волинка). Монотематичним ядром п’єси слугує початкова пісенна мелодія (тт. 3–6), строфічно-варіаційний розвиток якої автор гнучко поєднує з поліфонічним мереживом підголосків. Так виникає наскрізна репрізна композиція поліфонічного типу. У крайніх частинах п’ятикратно викладено основну тему. У розвитковій середині тема зазнає тонально-фактурних перевтілень (*g-B-E-As-c-G*), що завершуються розгорненим сполучником до репрізи. Від Лисенкової Куранти беруть свій початок окремі образи “11 етюдів у формі старовинних танців” В. Косенка. Третя частина – Токата (“Пішла мати на село”), *Allegro giocoso*, *G-dur*, має підзаголовок “Гречаники” (народний танець). При зовнішній подібності зі старовинною двочастинною формою, Токата має цілком інше композиційне (й жанрове) наповнення. Це стихія народного танцю, що зумовила монтажний принцип викладу тем. У першій частині поєднано шість різних танцювальних награвань (за типом в’язанок), рух яких протікає відповідно до руху тональностей у бароковій поліфонічній п’єсі (*T-D*). Друга частина з варіантно-варіаційними змінами повторює тематизм першої у дзеркальному русі тональностей.

Повільна Сарабанда (“Сонце низенько, вечір близенько”), *Moderato*, *g-moll*, заснована на темі популярної пісні-романсу. Вона відкриває новий субцикл, відновлюючи основну тональність циклу (сарабанда, гавот і скерцо). Шляхетність давньої іспанської обрядової ходи, що в добу Великих географічних відкриттів була швидким танцем, Лисенко підкреслює синкопованою ритмікою. Форма теми, невпізнанно трансформована (без повторів двох початкових фраз), стає основою монотематичного розвитку. Поліфонічна текучість забезпечена внутрішніми резервами тематизму, “згладжуванням” гармонічних кадансів засобами підголоскової фактури. Сарабанда стає лірико-драматичним центром циклу, і водночас – однією з найгеніальніших неокласичних стилізацій Лисенка. Гавот (“Ой чия ти, дівчино, чия ти?”), *Allegretto*, *g-moll*, вносить жанровий контраст. Цікаво, що танцювальну ритміку народнопісенного першоджерела (з козачковим кадансом) Лисенко поєднує з імітаційними прийомами й законами української підголоскової поліфонії. Сопрано-остинатне розгортання теми збагачене постійним оновленням вихідного тематичного блоку при незмінній тональності.

Завершальна частина сюїти – гумористичне Скерцо (“Та казала мені Солоха”), *Allegro vivace, G-dur*, заміщує запальну барокову жигу. Як швидкий бароковий танець *скерцо* вживався у клавесинних партитах Й. С. Баха (Партита № 3). В сюїті Лисенка скерцо є однією з новаторських частин. Початкова фраза пісні стала імпульсом для створення індивідуалізованого образу, далекого від світу танцювальної музики доби Бароко. Як і в *Сарабанді*, у *Скерцо* Лисенко не цитує цілісний народний зразок, а “розсіює” його окремі речення у просторі першого розділу старовинної форми. Друге речення теми раптом виринає посеред інтермедійного розгортання початкового тематизму (тт. 30–33) і трактується як нове тематичне утворення. Мазуркова ритміка (не властива скерцо доби Бароко) й інтонаційна характерність мелодики особливо рельєфно окреслює обидві частини по-новітньому стилізованої теми (тт. 1–8, 30–33).

Новаторський підхід Лисенка до народнопісенних джерел, стилізованих у дусі докласичного тематизму (Бах, Скарлатті), з постійним тематичним проростанням, корелюється із принципами поліфонічно-фазового розвитку тематизму у старовинній сюїті й сонаті. Завершення твору мазурковим танцем, стилізованим у дусі скерцо Баха, виявило переосмислення Лисенком принципу цитування, широко культивованого його попередниками й сучасниками. На основі поліфонічного тлумачення фольклорних зразків він створив *новий тип романтичної сюїти, позначеної рисами естетики неокласицизму*. Розвиток нового для української романтичної школи жанру сюїти у 1910–1920-х роках продовжать В. Барвінський, Я. Степовий, В. Косенко, в 1960–1980-х – Мирослав Скорик. Оригінальність раннього фортепіанного твору композитора високо оцінили музичні кола Праги, які вважали “запровадження цієї форми на народний слов’янський ґрунт ... чимось новим ...” [2, с. 2].

Та найповніше новітні риси фортепіанної творчості Лисенка виявились у його великих концертних композиціях – двох Українських рапсодіях, Фортепіанній сонаті, Героїчному скерцо ор. 25, двох концертних полонезах ор. 5 і ор. 7 та Рондо ор. 23. Об’єднані героїчною тематикою, втіленням теми Козаччини, вони стали центральними в його фортепіанній творчості. У сонаті композитор поєднав “знаки” жанрів української музичної традиції з традиціями Нової російської школи та західноєвропейського Романтизму (Р. Шуман, Й. Брамс).

Обидві українські рапсодії присвячені історичній тематиці. Звернення Лисенка до романтичного жанру рапсодії мало національне коріння (Т. Шпаковський, М. Завадський), в той час як у Європі в цьому жанрі активно працювали В. Я. Томашек, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Я. В. Воржишек, Ф. Ліст, А. Дворжак. Для втілення принципу рапсодійності Лисенко обрав шлях поглибленого наукового студіювання унікального на теренах Європи і збереженого лише в Україні епічного жанру народно-професійного мистецтва – дум. В особі кобзаря Вересая він побачив останнього барда Козаччини, науково опрацював і записав (без фонографа!) його репертуар, стилістику якого використовував у творах різних жанрів.

Сприймаючи від Ліста зовнішні ознаки стилю вербункош, Лисенко трансформував його на основі національної музичної лексики, заснованої на стилізації прийомів автентичного кобзарського виконання дум, їх ладової специфіки, а також стилістики козацьких, чумацьких пісень, народно-інструментальної трієстої музики (козачки, козаки, метелиці).

Принцип двочастинності інструментальної композиції лежить в основі контрастного зіставлення частин *Першої фортепіанної рапсодії*, ор. 8, *gis-moll*. Дивовижною за змістом і новаторськими рисами є її перша частина, що змальовує в епічних барвах картину історичного минулого, відтвореного через жанри думи та історичної пісні.

Introduzione є надзвичайно важливим розділом у драматургії циклічної композиції. Вступ заснований на двох тематичних утвореннях, перше з яких (тт. 1–2) викладене *sensa metrum* в одноголосій фактурі. Остання імітує думову монодію, з пентатонічним сонорним комплексом в основі та запитальним завершенням на дорійській сексті – типовій інтонації думового ладу, що рельєфно проступає у закінченні монодичної імпровізації (*poco a poco dim. e riten*). Тональна невизначеність підкреслена двоїстістю ладових опор (*dis-gis*). Друге тематичне утворення (*Molto sostenuto*) метризоване (4/4), та враження імпровізаційності не зникає, а плагальність гармонії підкреслює ладотональну хисткість опор (*cis-gis*). Інтонамам вступу

Лисенко надає особливої ваги: вони будуть постійно присутніми при завершеннях кожного розділу першої частини рапсодії, створюючи ефект мікрорефренності.

За головну тему першої частини (*Andante mesto, espressivo*) митець обрав народну пісню “Ой глибокий колодязю, золоті ключі”, дещо змінюючи її. Експресивна декламаційність, розспіваність мелодики цієї пісні (що колись була історичною, про що свідчить коломийкова будова її вірша) стала основою для створення епіко-драматичного образу. Імпровізаційність стилю викладу не перешкоджає зауважити при зовнішній асиметричності (4+4+3) риси тричастинності (*a b a*). Вишукана ладова змінність гармонії, з широким застосуванням альтерованих субдомінант у стилізованому під супровід бандури фактурному викладі створює відчуття перетікання музичного часу нібито в іншому вимірі, не підвладному зазначеному в тексті розмірові. Ця тема стає рефреном у розгортанні епічних подій, змінюючи свою будову за кожним наступним проведенням.

Другий розділ першої частини (*Allegretto non troppo, ma energico*), *gis-moll* (тт. 26–41), можна назвати авторською думою. Розгортання *sensa metrum*, у зазначеному Лисенком *Tempo rubato* створює враження присутності при виконанні автентичного думового епосу. Рефрене повернення першої теми, що постійно супроводжується думовими “заплачками” вступу, виникає на найвищому уступі розвитку “думи”, у зміненому тональному забарвленні (*h-moll*, тт. 41–44) та скороченому вигляді (*v a'*). Другий епізод (*Andantino con moto*), *gis-moll*, має підкреслено танцювальний характер (3/4). Думовий лад в умовах ладотональної хисткості й калейдоскопічного перебігу подій є швидше “знаком” трагічного танцю, а не самим танцем, вкраплення якого інтонаційно прогнозує панування стихії танцювальності у другій частині рапсодії. Востаннє початкова тема виринає у похмурому нижньому регістрі фортепіано (*Andante molto sostenuto*), в динаміці *pp* (з ремаркою *con sordino, misterioso*), *gis-moll*. Її зловіщий характер підсилений альтерованими субдомінантами (увідними септакордами), драматургічна роль яких посилиться у пізньому періоді творчості Лисенка. Середина теми (*Poco sostenuto, cantabile*) подана у жанрово трансформованому вигляді в мажорі (*As-dur*), перетворюючись на повільний чардаш, з алюзією на відповідні частини рапсодій Ф. Ліста. Стисла реприза теми “Ой глибокий колодязю” повертає основну тональність, загальна форма частини наближається до п'ятичастинного рондо (*A B A₁ C A₂*).

Друга частина Першої української рапсодії (*Poco Andante*) – стихія народного танцю. Лисенко не раз чув гру українських народно-інструментальних капел, специфіку віртуозної гри яких блискуче відтворив у цій частині. Тематизм другої частини рапсодії інтонаційно різнобарвний, багатожанровий. Зв'язок з першою частиною композиції можна виявити лише у вступі (*Poco Andante*), де в трансформованому вигляді можна впізнати контури танцю з *Andantino con moto* (епізод С). Основна частина умовно розпадається на два розділи – перший (*Allegro non troppo*), що виконує функцію експозиції, та другий (*Vivo*), розвитково-репризний (*Presto*). Перший танцювальний розділ є рондоподібним (*A B A₁ C A₂*). В його основі лежать три танцювальні теми, перша з яких (*gis-moll*) виконує роль рефрену і має джерелом автентичний козак, записаний Лисенком від О. Вересая (на це вперше вказала Л. Корній [5, с. 455]). Друга тема (*Poco meno mosso*), *cis-moll*, інтонаційно споріднена з третьою й нагадує танцювальні шумки. Другий розділ (*Vivo*), *As-dur*, розпочинається танцем, що асоціюється з народними козачками. В його тематизмі об'єднано попередні інструментальні теми, внаслідок чого виникає складна рондоподібна побудова із розгорненими розробковими епізодами (*D B₁ B₂ B₃ D₁ A₃ B₄ розвиток, A₄ розвиток, D₂*).

Останнє проведення козачкової теми (*D*) другого розділу частини стає кодою (*Presto, As-dur*). У другій частині рапсодії Лисенко використав авторську форму рондоподібного туну зі змінною функцією рефренів *A* і *D* (вступ *A B A₁ C A₂ D B₁ B₂ B₃ D₁ A₃ B₄ D₂* кода), яка є типовою для української народно-інструментальної традиції. Цікаво, що у ХХ ст. рондоподібні форми зі змінною функцією рефрену широко культивуватиме О. Мессіан.

Друга фортепіанна рапсодія оп. 18, *a-moll*, має підзаголовок “Думка-Шумка”, що вказує на зв'язок з українською фортепіанною традицією створення концертних п'єс за двочастинним темпово-контрастним принципом, властивим українському народно-професійному музикуванню.

Перша, повільна частина рапсодії – *Думка (Moderato assai)*, *a-moll*, заснована на варіантно-імпровізаційному розгортанні початкової теми, що нагадує імпровізацію лірника (тт. 1–11). Особливого колориту монотонному звучанню теми надають подвійне квінтування басів (*a–e–h*), властиве для звучання корбової ліри, а також мелодична мелізматика, притаманна стилістиці думового епосу. Імпровізаційну свободу наспіву Лисенко підкреслює біфункційністю опор (*t / D7*), неперіодичністю розгортання (11–8–7 тактів), мелодичним пророщуванням тематично оновлених його варіантів (у *C-dur*, тт. 26–29 та *cis-moll*, тт. 30–33), які можуть претендувати на функцію самостійної теми. Вільний строфічно-варіантний плин *Думки* в невеликому сполучнику між обома частинами Рапсодії породжує новий танцювальний мотив, ритмічний контур якого випереджує появу першої теми *Шумки*, сприяючи тематичній єдності обох частин контрастно-складеного циклу.

Друга частина Рапсодії – *Шумка (Allegro non troppo)*, *a-moll*, відтворює стихію запального танцю. Перша її тема заснована на обіграванні початкових ритмоінтонацій танцю “Циганочка”, записаного Лисенком від О. Вересая [7, с. 85–86]. Особливої характерності награванню додає IV високий щабель, гармонізований акордом альтерованої субдомінанти. Першу тему (*A*) викладено у простій двочастинній репризній формі (*a a b a b1 a1*) з повторенням її другої частини. Другий, середній розділ *Шумки* (розділ *B*), *A-dur*, є інструментальною в’язанкою танців: метелиці (*Maggiore*), величного козака (*Allegro energico, E-dur*), лірико-танцювальної теми (розділ *C*), *A-dur*, та велично-урочистого козацького маршу – апофеозу *Шумки*, за яким настає реприза. У репризі (*Tempo D*), *a-moll*, початковий розділ (*A1*) звучить скорочено, зазнаючи варіантного розвитку, з пророщеними сполучниками-каденціями (тт. 17–20, 37–47). Функцію тематичної арки виконує повернення теми *Думки* в однойменному мінорі (*a-moll*) – репризи лірико-епічного образу рапсодії. Та Лисенка не влаштувало вирішення репризи в лірико-епічних барвах, тому він долучив коду (*Andantino–Presto, a-moll–A-dur*), завершуючи твір утвердженням нової коломийкової теми з синкопованим малюнком (*Presto*).

Загальна будова *Шумки* наближається до складно організованої тричастинної композиції з нанизуванням окремих тем за типом народно-інструментальних в’язанок, які оточені темою *Думки* та коломийковою темою коди: *A B C D E D1 E1 A1 думка1 F* (у функції коди).

Отже, втілюючи фортепіанними засобами різнобарвний світ народно-інструментального музикування і традицій кобзарсько-лірницького мистецтва, у Другій рапсодії Лисенко застосував унікальну авторську контрастно-складену форму, яка має своїми джерелами специфіку народно-професійного інструментального формотворення.

Стилізація героїко-епічних образів знайшла відображення в чисельних п’єсах – “Епічному фрагменті” ор. 20, “Героїчному скерцо” ор. 25, “Жалобному марші” ор. 42, “Ескізі у дорійському ладі”, “Прелюді”. Подихом історичного минулого нав’язаний “Епічний фрагмент” ор. 20, що виник після створення Першої української рапсодії. Маршова тема рефрену рондо, варіантно проростаючи в мерехтінні мінливих щаблів мелодичного мажору, приводить до появи нової теми, що нагадує козацьку пісню-марш “Гей, не дивуйте, добрії люди”, переінтоновану в мажорі. Обидва епізоди рондо позначені патетичним характером – піднесеним (*Alternativo, Es-dur*) і схвильовано-поривчастим (*Vivamente, c-moll*). У заключному рефрені (*A1*) тема проводиться скорочено, натомість пісня-марш, яка спочатку звучить ніби здалеку, на *piano*, поступово набуває рис гімну, імітуючи засобами фортепіанної фактури наближення звучання козацьких тулумбасів (литавр), доповнених тріольними фігурами тла.

“Ескіз у дорійському стилі” Г. Курковський назвав лаконічною фортепіанною думою [6, с. 107]. Це мініатюрна тричастинна п’єса, крайні частини якої створюють образ сивої давнини. Ефект стилізації досягається фактурними засобами й використанням плагальних гармоній. Середня частина (*Moderato assai*) ладотонально зіставляє дві епічні теми, перша з яких виростає із вступного розділу. Стилізований у дусі билинного епосу, другий образ колоритно забарвлений модальними гармоніями плагального типу.

Окрему групу фортепіанного доробку митця складають ліричні мініатюри, сповнені яскравої національної самобутності. До них належить чимало творів раннього періоду –

Ноктюрн ор. 9, Дві пісні без слів ор. 10, Мрія “На солодкім меду” ор. 12, Баркарола ор. 15, Меланхолійний вальс ор. 17 № 2, Ноктюрн ор. 19, Романс. М’яким ліричним гумором сповнені гавоти (“Ходить гарбуз по городу” ор. 22 та Гавот ор. 29). Лірико-епічна настроєвість притаманна Ноктюрну *cis-moll* та Пісні без слів ор. 10 № 1.

Неперевершеним зразком ранньої фортепіанної лірики композитора є *Пісня без слів ор. 10 № 1, e-moll*, в якій виразно простежується вплив манери народного багатоголосся. Огорнена мереживом підголосків, тема розвивається неспішно в умовах паралельно-ладової змінності (*e-moll – G-dur*). Лірико-епічний характер п’єси зумовлений національною специфікою розгортання її форми, що асоціюється з трьома асиметричними уступами думи (12–25–10 тактів), кожен з яких по-новому висвічує експресивну виразність теми, що поліфонічно проростає все новими варіантами. *Лисенкова техніка розгортання мелодики, закорінена в українській епічній традиції, нагадує принцип розвитку “безконечної мелодики” Г. Малера (основи його пісенного симфонізму). А метод варіантного проростання тематизму стане домінуючим у сфері ліричної образності, виявляючи національну вкоріненість мислення на глибинному, формотворчому рівні.*

У багатьох творах митця можна помітити впливи стилістики австро-німецьких і російських романтиків – Ф. Шуберта (Рондо ор. 23), Ф. Мендельсона (Елегія, Романс, Баркарола), Р. Шумана (Мрія “На солодкім меду”, “Інтермеццо”), Ф. Шопена (Меланхолійний вальс, Прелюд), П. Чайковського (Елегія “Журба”). Особливо близькою Лисенкові є сфера інтимно-камерного, домашнього музикування. Їй властива особлива задушевність як вияв національної ментальності. Можна зауважити також впливи німецького бідермеєра, своєрідного відгалуження романтичного стилю, позначеного зміною масштабів романтичної образності, стриманістю вирування емоцій, погамованістю пристрастей (властивих, приміром, драматичним образам Шумана, Шопена, Ліста), пануванням лірико-елегійних, меланхолічних станів, образів поетичного смутку. Впливи бідермеєра помітні в таких мініатюрах, як мрія “На солодкім меду”¹, Романс. У цих п’єсах митець ставив завдання створити зразки національної фортепіанної літератури, призначеної для виконання музикантами-аматорами².

Значну частину Лисенкових фортепіанних творів складають невеликі циклічні композиції, засновані на об’єднанні трьох (рідше двох) п’єс. До них належать *Дві пісні без слів ор. 10, Альбом літа 1900 року, ор. 37 (Признання, Пісня кохання, Серенада), Альбом особистий ор. 40, Дві п’єси (Момент розпачу, Момент розчарування), Три п’єси (Знемога і дождання, Враження від радісного дня, Елегія)*. Цикл “Три українські народні пісні” створений на основі українських народних пісень міського походження (*Без тебе, Олесю; Пливе човен, води повен; Ой зрада, карі очі, зрада*).

Поруч з ліричною образністю у пізніх циклічних композиціях проступають настрої туги, пригніченості, емоційних переживань. Їм притаманний особливий лаконізм вислову, певна ескізність, тонке психологічне нюансування образів. Риси пізнього стилю митця найповніше відбиває цикл “Три ескізи” (без визначеного опусу й дати написання), позначений особливим трагізмом світосприйняття, передчуттям глибоких суспільно-соціальних потрясінь.

Перша п’єса циклу (*Andantino grazioso, A-dur*) витримана в характері вишуканого мініатюрного романтичного скерцо. Хистка ладотональна основа теми тонко балансує між мажоро-мінором за допомогою гармонічних засобів (альтерованих субдомінант), ляментозних тритонових інтонацій у мелодиці, що створює ефект невизначеності, передчуття близької катастрофи. Другий ескіз (*Sostenuto passionato, b-moll*) змальовує картину трагічного голосіння, що відкривається ударами похоронного дзвону, викликаючи алюзії з подібними образами ранньої фортепіанної творчості С. Рахманінова (приміром, прелюдією ор. 3 № 2). Інтонації пісні-голосіння в процесі розвитку трансформуються в героїчно-поривчасті, імперативно-вольові й підкреслені збільшеними гармоніями. У коді вони набувають рис жалобної сарабанди (*Sostenuto*) і викладені в низхідному русі по звуках двічі гармонічного мінору, на тремлюючому тлі “дзвонів” звучань (що асоціюється з риторичною фігурою *passus*

¹ Жанр мрії у слов’янській фортепіанній музиці започаткував Б. Сметана.

² Рисами бідермеєра позначені деякі твори Шуберта (*Домашні танці, Соната Arpeggione*), Пісні без слів Ф. Мендельсона, *Домашні пісеньки* С. Монюшка, деякі п’єси Ф. Шопена).

duriusculus). Третій ескіз (*Allegro fuoco, f-moll*) стає розв'язкою трагічної драми. Його перша тема виростає з інтонацій пориву теми Ескізу № 2, однак її демонічна активність поступово розчиняється в колоподібних низхідних фігурах, що відтворюють мотив зітхання, рухаючись по звуках низхідного фригійського тетракорду. Звертання Лисенка до символіки музично-риторичних фігур доби Бароко (*circulaio, suspiration* та ін.) спрямоване на створення образу фатальної безвиході, приреченості, марності людських поривань. Пасакальний поступ початкової теми приводить до виникнення нового образу жалобного маршу (*L'istesso tempo*), що інтонаційно виростає з коди Ескізу № 2 ("сарабанди"). Ляментозна тема у низхідному русі, крім знаків загальноєвропейської семантики, породжує асоціації з народними плачами, голосіннями. Друга фаза розвитку композиції забарвлює жалобний марш у героїчні тони, що поступово розчиняються у низхідних колоподібних фігурах пасакалії.

Монотематична інтонаційна драматургія *Трьох ескізів*, оперта на пізньоромантичну стилістику, дуже цілісна. Використані Лисенком у ранній фортепіанній творчості барокові лексеми (*Сюїта на теми українських народних пісень*), які по-новому "висвічуються" у пізньому фортепіанному стилі митця, можна трактувати як передвістя неокласичних тенденцій в українській музиці ХХ століття. Подібним шляхом у німецькій музиці йшов Й. Брамс, у чеській – А. Дворжак (у пізньому періоді творчості). Барокова неостилістика пізніх фортепіанних творів Лисенка оживе в деяких ранніх опусах В. Барвінського (Фортепіанні прелюдії, солоспіви), Н. Нижанківського (Фортепіанні тріо, сюїта "Листи до неї").

Отже, специфічний мовно-стильовий інваріант музичного стилю митця як самобутнє явище світової музичної культури зазнав істотної еволюції під впливом різноманітних стильових течій європейського музичного мистецтва останньої третини ХІХ – першого десятиліття ХХ ст.

Оволодіння смисловою логікою народно-епічної традиції, започатковане Романтизмом, зумовило *нове ставлення Лисенка до категорії часу*, властиве не лише його рапсодіям, але й жанрам малої форми. Національна самобутність митця лежить не лише у сфері національної тематики, "рідних" інтонаційних джерел, властивих композиторам попередньої доби, а глибоко проникає у *способи розвитку тематизму*, що відображають *риси національної ментальності, специфіку національного музичного мислення. Взаємодія національно вкоріненого тематизму і способів його розвитку знайшла відображення у структурі Лисенкових фортепіанних творів, їх композиції і драматургії*. Неокласичні тенденції у фортепіанній творчості Лисенка, суголосні пошукам європейських митців (Й. Брамс, А. Дворжак), знайшли відображення як у ранній, так і в пізній періоді творчості й були розвинуті його послідовниками (В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, В. Косенко, В. Витвицький, М. Скорик та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / [Вступ. ст. И. В. Нестьева] / Бела Барток. – Москва : Музыка, 1966. – 79 с.
2. Булат Т. Визнання / Т. Булат // Музыка. – 1992. – № 2. – С. 2–3.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 495 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 283 с.
5. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Вид-во І. та М. Коць, 2002. – Ч. 3. – 498 с.
6. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. Курковський. – Київ : Музична Україна, 1973. – 149 с.
7. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. В. Лисенко. – Київ : Музична Україна, 1978. – 95 с.
8. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи: У 2 т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 290–295.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), Narodnaya muzyka Vyengrii i sosyednich narodov [Hungarian Folk Music and Neighbouring Peoples'], Vstup. st. I. V. Nestyeva, Muzyka, Moskva. (In Russian).
2. Bulat, T. (1992), Vyznannya [Recognition], Muzyka [Music], no 2, pp. 2–3. (in Ukrainian).
3. Kashkadamova, N. (2006), Istorija fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [History of Piano Art of XIX century], Aston, Ternopil. (in Ukrainian).
4. Kozarenko, O. (2000), Fenomen Ukrajin's'koi natsional'noji muzycznoji movy [Phenomen of Ukrainian National Musical Language], NTSH, Lviv. (in Ukrainian).
5. Korniy, L. (2002), Istorija Ukrain's'koi muzyky Ch. 3 [History of Ukrainian Music. Part 3], Vydvo I. ta M. Kots', Kyiv–New York. (in Ukrainian).
6. Kurkovs'kyi, G. (1973), Mykola Vitaliyovych Lysenko – pianist-vykonavets' [Mykola Vitaliyovych Lysenko as Pianist-Performing Musician], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Lysenko, M. V. (1978), Kharakterystyka muzychnych osoblyvostei Ukrayin's'kykh dum i pisen' u vykonanni kobzaria Veresaia [Description of Musical Particularities Ukrainian Dumas and Songs performed by kobzar Veresai]. Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Liudkevych, S. (1999), Mykola Vitaliiiovych Lysenko yak tvorets' Ukrain's'koi natsional'noji muzyky [Mykola Vitaliiiovych Lysenko as a Founder of Ukrainian National Music], S. Liudkevych. Research. Articles. Reviews. Speakers: in 2 vol, Lviv, Svit, Vol. 1. (in Ukrainian).

УДК 783.24 : 781.68 : 534.3-051

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС У ПРАВОСЛАВНОМУ ЦЕРКОВНОМУ СПІВІ:
СУЧАСНИЙ РЕГЕНТСЬКИЙ ДОСВІД**

У статті визначено та охарактеризовано фактори, які впливають на сприймання проспіваного тексту в храмі. Проблеми хорової дикції розглянуто комплексно, з методологічних позицій, включаючи як логіку смислових побудов, акцентуацію та розподіл на строки, так і специфіку вимови церковнослов'янських текстів. Досліджено різні технологічні підходи до роботи над хоровою дикцією, запропоновано методи адаптації тексту до умов храмової акустики. Визначено основні позиції щодо роботи над дикцією видатних регентів сучасності.

Ключові слова: церковний спів, хор, регент, дикція, православ'я, акустика, орфоенія, артикуляція.

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС В ПРАВОСЛАВНОМ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ:
СОВРЕМЕННЫЙ РЕГЕНТСКИЙ ОПЫТ**

В статье определено и охарактеризовано факторы, влияющие на восприятие распеваемого текста в храме. Проблемы хоровой дикции рассмотрено комплексно, с методологических позиций, включая как логику смысловых построений, акцентуацию и распределение на сроки, так и специфику произношения церковнославянских текстов. Исследовано различные технологические подходы к работе над хоровой дикцией, предложено методы адаптации текста к условиям храмовой акустики. Определено основные позиции относительно работы над дикцией выдающихся регентов современности.

Ключевые слова: церковное пение, хор, регент, дикция, православие, акустика, орфоэпия, артикуляция.