

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ  
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА МИСТЕЦТВО СПІВУ

ПОНОМАРЬОВ АРТЕМ СЕРГІЙОВИЧ

СОЛОСПІВИ М. В. ЛИСЕНКА НА ТЕКСТИ Г. ГЕЙНЕ З ОГЛЯДУ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня бакалавр

Науковий керівник:  
Нелідова Тетяна Василівна

Київ 2021

Реєстрація        № 5         
(номер)

«20» червня 2021 р.

               
Гайдюк        Гайдюк Г.М.  
зав. кафедрою (прізвище, ініціали)

Дипломна робота допущена до захисту

Завідувач кафедри

               
(підпис) Кожевич А.І.  
(ініціали, прізвище)

        
Каращенко Артем Урадович  
(науковий ступінь, вчене звання)

«12» травня 2021 р.

Рецензент         
(підпис)

        
Доброштан О.О.  
(прізвище, ініціали)

(науковий ступінь, вчене звання)

Рецензент         
(підпис)

        
Мелідова Т.В.  
(прізвище, ініціали)

(науковий ступінь, вчене звання)

Виконавець         
(підпис)

        
Пономарьов Артем Сергійович  
(прізвище, ініціали)

## ЗМІСТ

Вступ.....	2
<b>Розділ I Творчість М. В.Лисенка епохи Романтизму.....</b>	<b>7</b>
1.1. Романтизм як провідний художній напрям культури XIX століття .....	7
1.2. М. В.Лисенко як представник романтизму в українській музичній культурі .....	10
<b>Розділ II Жанр солоспіву у творчості М. В. Лисенка.....</b>	<b>15</b>
2.1. Розвиток жанру та особливості його функціонування в українській музичній культурі XIX століття.....	15
2.2.Жанрова палітра лисенкової вокальної лірики та її літературні першоджерела .....	19
<b>Розділ III Солоспіви М. В.Лисенка на тексти Г.Гейне.....</b>	<b>25</b>
3.1. Поезія Г.Гейне як літературна першооснова вокальних творів М.В. Лисенка.....	25
3.2.Солоспіви М. В.Лисенка на тексти Г. Гейне в аспекті виконавської інтерпретації.....	29
Висновки.....	45
Список використаних джерел.....	49
Додатки А - Є	

## ВСТУП

Беззмістовної, неосмисленої музики не існує. Музика беззмістовна – порожня музика. І виконання беззмістовне – теж пусте, яким би блискучим технічно воно не було. Тільки разом з пошуком змісту музики вибудовується художня інтерпретація, стає можливою робота над образом. Без цього виконання музичного твору перестає бути творчістю і перетворюється в механічне заняття.

Виконавська інтерпретація як творче прочитання інтонаційного змісту твору піднімає значимість музичного виконавства і високу відповідальність виконання до рівня відповідальності композитора - художника. Окрім бездоганного володіння слухомоторною технікою, виконавець повинен бути ознайомлений зі специфікою, практикою і технікою композиторської творчості, вміти поперемінно перевтілюватися як у композитора, так і в слухача, спостерігаючи як би з боку виконавський процес.

У філософському енциклопедичному словнику дається наступне загальне формулювання: «Інтерпретація < ... > в широкому сенсі - фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яких проявів духовної діяльності людини, об'єктивованим в знаковій чи чуттєво - наочній формі.

Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, в ході якого доводиться тлумачити наміри і дії людей, їх слова і жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи»[25, 814].

З музичної енциклопедії: Інтерпретація – це «...художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва»[26, 249].

Як бачимо, за таким підходом інтерпретаторами художнього твору є виконавці, і лише вони.

До кола інтерпретаторів відносять не тільки музикантів-виконавців, а також музикознавців (історики, теоретики, критики), музичних режисерів, музичних письменників, композиторів, які в своїй музиці перетворюють художній матеріал з творів інших авторів чи зі своїх власних творів і всіх, чия діяльність пов'язана з розкриттям суті музичної думки.

Мистецтво інтерпретації, яке передбачає індивідуальний підхід виконавця до твору і наявність у нього власної творчої концепції, виникло в середині XVIII століття і розвивалося в процесі відділення виконавства від композиторської творчості - перетворення його в самостійну професію, оскільки поняття «інтерпретація» має на увазі тлумачення не власних творів, а творів інших авторів. Значення музиканта - виконавця зросло в XIX столітті: з поступовим поглибленням у музиці індивідуального начала, з оновленням її виразових і технічних засобів завдання інтерпретації поступово ускладнювалися.

У представленій дипломній роботі матеріалом для дослідження проблеми музичної інтерпретації стали солоспіви М. В.Лисенка на вірші Г.Гейне у переспівах українських поетів Лесі Українки, Максима Славинського та Людмили Старицької-Черняхівської. Вибір таких популярних творів обумовлений величезним розмаїттям виконавських прочитань, які з часом, так би мовити, затьмарили твір композитора: беручись заново інтерпретувати цівокальні твори, надто складно спиратись лише на нотний текст. Тож до численних аналітичних етюдів ми додаємо своє прочитання цих вокальних творів з метою спробувати звільнити їх від виконавських надбудов і інтерпретувати саме авторський текст. З цим пов'язана **актуальність** теми дослідження.

Камерно-вокальна творчість М.В.Лисенка має яскраву та насичену образно – емоційну сферу, яка відтворює внутрішнє духовне життя людини з всіма відтінками почуттів. Його романси і солоспіви – справжні перлини української вокальної лірики у найбагатшому і прекрасному намисті культурної

спадщини. У доробку М.В.Лисенка понад 100 романсів і солоспівів. Творчий шлях композитор розпочав саме із солоспівів, до яких він звертався протягом майже всього життя.

В основі вокальних творів М.В. Лисенка – найрізноманітніші поетичні джерела. Діапазон текстів – величезний. У 1860 – 80-ті роки М. В. Лисенко здебільшого звертається до поезії Т. Г.Шевченка. У 90-ті та у 1900-ті роки у творчості Миколи Віталійовича настає новий етап, пов'язаний з іншими поетичними образами. Таким чином, композитор сформував два, об'єднаних певним задумом, блоки вокальних творів під назвами «Музика до «Кобзаря» Т.Г. Шевченка» та «Пісні та співи на слова різних авторів».

В останній зазначеній великій збірці митець озвучив як оригінальні вірші українських майстрів слова, так і їхні переклади з російської, німецької, польської, італійської поезії.

До другої групи вокальних творів, написаних на слова різних авторів, належать солоспіви на вірші Г.Гейне у перекладах і переспівах Л.Українки, М.Славинського та Л.Старицької-Черняхівської. Зазначені вокальні твори було створено М. В. Лисенком на слова по-справжньому улюбленого ним поета, Генріха Гейне. Переважна більшість пісень, які обирає М. В. Лисенко для свого циклу, походять з одного джерела, з «Ліричного інтермецо», що входить до збірки «Книга пісень» Гейне. Тільки три романси належать до інших поетичних збірок автора – «На чужині» («Книга пісень»), та «Катарина» («Різні»).

Аналіз цих вокальних творів зазвичай починається із вказівок на його колорит з тими чи іншими уточненнями. Велику увагу треба приділити вербальному ряду. Тексти Генріха Гейне у перекладах і переспівах українських композиторів М. В. Лисенко відчув і проінтонували по-українськи.

Таким чином, **об'єктом дослідження** даної дипломної роботи є вокальна творчість видатного українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка.

**Предметом дослідження** – вибрано вісім солоспівів М.В. Лисенка на тексти віршів Г.Гейне із п'ятнадцяти створених композитором.

**Метою** дослідження є спроба аналізу виконавських інтерпретацій солоспівів М. В. Лисенка на тексти Г. Гейне у перекладах українських поетів, що спрямований на виявлення великого внутрішнього потенціалу даного художнього матеріалу, багатовимірності музичного тексту.

Відповідно до поставленої мети визначені наступні **завдання** роботи:

- характеристика романтизму як провідного художнього напрямку у західноєвропейському та українському мистецтві XIX століття;
- вивчення життєвого та творчого шляху М. В. Лисенка як композитора – представника епохи романтизму;
- висвітлення особливостей історії створення М. В. Лисенком романсів на тексти Г.Гейне на основі біографічних фактів з життя та епістолярної спадщини композитора;
- здійснення порівняльного аналізу поетичних творів Г.Гейне та їх українських перекладів;
- здійснення цілісного музичного аналізу солоспівів, виявлення їх композиційних та жанрово-стильових закономірностей;
- висвітлення особливостей виконавської інтерпретації творів народним артистом України Миколою Ковалем.

**Методологічна база дослідження.** Здійснене у даній дипломній роботі дослідження вокальних творів М. В. Лисенка базується на методологічних принципах вітчизняного та зарубіжного музикознавства. В першу чергу потрібно назвати монографію Л.Архімович, М.Гордійчук, присвячену М.В.Лисенку, а також цілий ряд наукових збірок та учбових посібників, в яких розглядаються різні аспекти вокальної творчості композитора. Значну частину досліджень становлять публікації, наукові статті, присвячені деяким аспектам вокальної творчості М. В. Лисенка. Особливу увагу слід приділити роботі: Марії Липецької «14 солоспівів Миколи Лисенка на слова Гайнріха Гейне», а

також статті В.Б.Кліменко «Вокальні твори М. Лисенка на слова Г.Гейне» в Українському музикознавстві №27.

**Музичним матеріалом** дослідження є наступні нотні видання: Солоспіви та ансамблі Миколи Лисенка на вірші Генріха Гейне «Коли настав чудовий май», видання 2001 року, двомовний нотний зошит, який є єдиним після 1903 р. окремим виданням вокальних творів Миколи Лисенка на вірші Генріха Гейне в українських переспівах і першим, в якому повністю названі імена перекладачів – Миколи Славинського, Людмили Старицької-Черняхівської, Лесі Українки. Упорядкування.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що українському музикознавстві вокальні твори М. В. Лисенка на тексти Г.Гейне отримують висвітлення в аспекті виконавської інтерпретації.

**Практична цінність** дипломної роботи визначається можливістю використання її матеріалів у педагогічній і виконавській практиці, вони дозволять розширити репертуар, а також дати йому нове бачення і трактування.

**Структура дипломної роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел.

Перший розділ «**Творчість М. В.Лисенка епохи Романтизму**» присвячений розгляду романтизму як провідного художнього напрямку культури XIX століття та характеристиці творчості М. В. Лисенка як представника цього напрямку в українській музиці.

Другий розділ «**Жанр солоспіву у творчості М. В.Лисенка**» присвячений безпосередньо характеристиці камерно-вокальної творчості композитора. Розглядається жанрова специфіка лисенкової вокальної лірики, її літературні першоджерела, простежуються головні етапи вокальної творчості композитора.

У третьому розділі «**Солоспіви М. В.Лисенка на тексти Г.Гейне**» здійснюється музичний аналіз солоспівів в аспекті виконавської інтерпретації.

Основний текст роботи складає 50 сторінок. Список літератури та інтернет-джерел має 26 позицій.



У Додатках містяться ілюстрація видання, оригінали віршів Г.Гейне та переклад поетичних текстів Л.Українкою, М.Славинським.

## **РОЗДІЛ ІТворчість М. В. Лисенка епохи Романтизму**

### **1.1. Романтизм як провідний художній напрям культури XIX століття**

Романтизм як художній напрям і стиль, який проявився в літературі й мистецтві всіх європейських країн, виникнув на межі XVIII-XIX ст. Романтизм охоплює не тільки літературу й мистецтво, він розповсюджує свій вплив на філософію, історіографію, психологію та інші галузі.

Національну своєрідність у літературі та мистецтві романтики вбачали в опорі на фольклор. Романтизм всюди має національний колорит, поняття «романтизм взагалі» не існує. Є німецький, французький, англійський, слов'янський романтизм. Всюди він різний. Романтизм проголошує цінність людської особистості та індивідуальності. В якості героя – висування виняткової особистості, самотньої, незадоволеної дійсністю, бунтівної, яка бореться проти світового устрою, яка наділена прагненням до абсолютної свободи та недосяжного ідеалу поряд з розумінням недосконалості світу. Йому властива відмова не тільки від реального світу, від буденності, але й інтерес до всього екзотичного, сильного, яскравого, піднесеного (так, дія творів поетів-романтиків може розгортатися у фантастичних країнах, або може бути перенесена у минуле).

Трагічна риса Романтизму – переживання розладу з дійсністю. Романтичний герой існує у своєму придуманому світі, усвідомлюючи недосконалість оточуючого світу і людей, і в той же час мріє бути зрозумілим і

прийнятим ними. Разом з тим індивідуалізм передбачає гуманізм, прагнення до ідеалу людяності і любові.

В епоху романтизму музика посіла першорядне місце в системі мистецтв. Це пояснюється її специфікою, яка дозволяє найбільш повно відобразити душевні переживання за допомогою всього арсеналу виразних засобів. Музика, немов голос серця, здатна передати життя людської душі, відкрити в звуках усі нюанси безмежного світу почуттів, настроїв, задумів. Саме емоційну виразність, першість почуття над раціональним мисленням романтики ставили за найвищу мету. Основною задачею романтизму було зображення внутрішнього світу, щиросердечного життя, а це можна було робити і на матеріалі історій, містики та ін. Потрібно було показати парадокс цього внутрішнього життя, його ірраціональність. Проблеми сучасної людини, його конфлікт із зовнішнім світом і його самотність – ці теми стають головними у творчості композиторів. Улюблені герої композиторів-романтиків – поети, музиканти і артисти (Р. Шуман «Любов поета»; Г. Берліоз – підзаголовок «Епізод з життя артиста» до «Фантастичної симфонії» тощо).

Передаючи світ внутрішніх переживань людини, романтизм у музиці досить часто носить відтінок автобіографічності, щирості, ліричності. Широко використовуються теми любові, пристрасті. Наприклад, Роберт Шуман багато фортепіанних п'єс присвячував своїй коханій – Кларі Вік.

Представниками романтизму в музиці є: у Австрії Франц Шуберт; у Німеччині – Ернст Теодор Вільгельм Гофман, Карл Вебер, Фелікс Мендельсон, Роберт Шуман, Ріхард Вагнер; у Італії – Нікколо Паганіні, Вінченцо Белліні, ранній Джузеппе Верді; у Франції – Гектор Берліоз; у Польщі Фредерік Шопен; в Угорщині – Ференц Ліст. У Росії в руслі романтизму працювали Олександр Олександрович Аляб'єв, Михайло Іванович Глінка, Микола Андрійович Римський-Корсаков, Олександр Порфірович Бородин, Милій Олексійович Балакірєв, Петро Ілліч Чайковський та інші, в Україні – Микола

Віталійович Лисенко, Семен Степанович Гулак-Артемівський, Віктор Григорович Матюк, та інші.

В епоху романтизму виникає свідоме прагнення композиторів створити національне самобутнє мистецтво. Композитори у своїх творах використовують різноманітні фольклорні елементи (ритми, інтонації, старовинні лади), взяті з пісень і балад. Це дозволяє значно збагатити зміст музичних п'єс.

Тема природи також досить часто зустрічається у творчості романтиків. Нерідко композитори протиставляють її душевному стану людини, фарбуючи відтінками дисгармонії.

Використання нових образів викликало необхідність пошуку відповідних форм і засобів виразності. Так, у романтичних творах з'являються характерні декламаційні інтонації, натуральні лади, протиставлення різних тональностей, сольючі партії. Особливої краси набуває мелодія. Значну роль в процесі розкриття музичного образу відіграє гармонія. Її колористичне звучання, збагачене новими барвами, завдяки опорі на народні ладо-гармонійні елементи, посилюється. Полімелодизація фактури стає типовим явищем для музики романтиків.

Саме поезія в поєднанні з музикою сприяє становленню нових регламентів відносин людей до світу та один до одного. Головною відмінністю від попередньої епохи слугує новий вигляд суспільно значущих ритуалів: салонне музикування набуває форми специфічного інтимно-ліричного концерту.

Жанр «пісні без слів» – своєрідного аранжування неіснуючого пісенного тексту – надзвичайно приваблює слухачів поєднанням віртуозного володіння інструментом і лірико-психологічної глибини музики. Найвищим вираженням цієї тенденції є народження нового жанру – ліричної мініатюри, пов'язаної насамперед з фортепіано. Особливу гілку цієї жанрової сфери створює побутова танцювальна музика, що весь час балансує на межі прикладного танцю, аранжування популярних зразків і власне лірико-сповідальної мініатюри

(безліч прикладів у творчості Шопена, Шумана, Брамса, Гріга, Чайковського). Знаковим танцем епохи стає вальс, що прийшов на зміну менуету.

В рамках єдиного стильового напрямку одержала велику свободу розвитку індивідуальна манера. Перші ознаки романтизму з'явилися майже одночасно в різних країнах. Фортепіано стає не тільки досконалим інструментом для втілення емоційного світу людини, але й творчою лабораторією композитора і виконавця, що стверджували крайнощі – новий віртуозний техніцизм і вираження найглибших інтимних настроїв. Загальним критерієм виконавської майстерності стає технічне володіння інструментом, здатність вразити уявлення публіки виконанням, відповідно підібраним репертуаром з салонно-віртуозної літератури. Романтичний період був періодом народження солістів-віртуозів як явища, виконавці ставали зірками своїх днів. Список віртуозів очолює скрипаль Нікколо Паганіні, геніальний новатор, під впливом якого перебувають усі його сучасники, зокрема й піаністи-віртуози Фридерик Шопен та Ференц Ліст. Всі вони були музичними діамантами епохи романтизму.

Лише в середині XIX ст. завдяки музично-просвітницьким старанням Роберта Шумана, Фелікса Мендельсона, Ференца Ліста та їх послідовників стверджується новий підхід до виконавської інтерпретації, що ґрунтується на відчутті гармонії між художнім змістом твору і його виконанням та певній мірі артистичної свободи, пов'язаної з проявом панівної естетики втілення безпосереднього почуття. В емоціоналізованому фортепіанно-виконавському стилі на перший план виходить стихійне начало, яке спонукає піаністів до «укрупнення» техніки, фрескової манери, оркестрово-колеристичного розуміння фортепіанного тембру.

## **1.2. М. В. Лисенко як представник романтизму в українській музичній культурі**

Цілу епоху в музичному житті України становить творчість М. В. Лисенка – великого українського композитора, блискучого віртуоза,

талановитого хорового диригента, педагога, музикознавця і активного громадського діяча демократичного напрямку. Його внесок у розвиток української культури – неоціненний. Він – основоположник української класичної музики, засновник українського музично-драматичного театру, творець української класичної музичної мови. М. В. Лисенко сформував і збагатив майже всі існуючі в українській музичній творчості жанри. Своїми теоретичними працями в галузі музичного фольклору він значно розвинув вітчизняну науку про народну музичну творчість. Педагогічною діяльністю М. В. Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні.

Основні творчі здобутки М. В. Лисенка припадають на 1870—90-ті роки. Композитор обробив та опублікував понад 600 зразків українського музичного фольклору, створив великий цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка», який включав понад 80 творів різних жанрів і форм (Додаток А). Протягом усього свого свідомого життя Микола Віталійович займався збиранням народних пісень. Усі народні пісні Лисенко залишав недоторканими щодо мелодій і тексту.

У доробку Миколи Віталійовича Лисенка — понад 100 романсів. Творчий шлях митця почався із сольної вокальної музики. До неї він звертався й далі протягом майже всього життя.

На високий ступінь професіоналізму М. В. Лисенко підніс інструментальну музику. Він є автором симфонічної фантазії «Козак-шумка», «Фантазії» та «Елегійного капричіо» для скрипки і фортепіано, струнних квартетів і тріо, п'єс для віолончелі. Ним створено багато творів для фортепіано («Героїчне скерцо», «Українська сюїта», «Концертний полонез №1», «Мрія», «Баркарола», «Елегія» та інші).

У фортепіанній музиці М. В. Лисенка відчувається вплив Ф. Шопена й Ф. Ліста, з одного боку, а з іншого — спостерігається інтерес до фольклорних джерел. Нажаль, цей жанр не став для композитора провідним. За ідейно-

образним змістом, яскравістю і оригінальністю музичної мови його фортепіанні твори поступаються романсам, хорам, операм та обробкам народних пісень.

Твори М. В. Лисенка для хору становлять яскраву сторінку його музичної спадщини. Можна відзначити два періоди в біографії митця, коли він найбільше уваги приділяє хоріві,— це кінець 70-х — 80-ті та 1900-ті роки.

Звернення до вокально-хорової музики зумовлювалося багатьма причинами. По-перше, це віковічні традиції народного й професіонального співу на Україні. По-друге, цей вид мистецтва — найбільш масовий й доступний для широких слухацьких кіл. Композитор періодично організовував хори з студентів, семінаристів, котрі виступали в Києві та інших містах України.

Ці хори славилися високим професіональним рівнем. Більшість хорів написано на вірші Т. Г. Шевченка. Композитор глибоко пройнявся ідейністю та драматизмом полум'яних поезій Великого Кобзаря. Справжніми перлинами хорового мистецтва на вірші Т. Г. Шевченка є кантати «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неполитая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895).

У доробку композитора десять закінчених опер. Зразком національної героїко-патріотичної опери стала монументальна народна музична драма Лисенка «Тарас Бульба». На сюжети повістей М. В. Гоголя написані також опери «Різдвяна ніч», «Утоплена». Композитор відредагував музику до п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка», створив оперету «Чорноморці», дитячі опери «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна».

Творчість Лисенка органічно вписується в жанрово-стильовий контекст епохи романтизму. Як зазначають дослідники, «протягом першої половини XIX ст. поступово формувалися ознаки української національної моделі романтичного музичного стилю, яка досягла найбільшої завершеності в другій половині XIX століття у творчості М. В. Лисенка» [4, 15]. Основні тенденції формування моделі романтизму в українській музиці виділяє Л. Корній в Історії Української музики (ч. 3):

- 1) засвоєння стильових особливостей інонаціональної європейської музики романтичного стилю;
- 2) залучення до композиторської творчості фольклорних джерел з поступовим опануванням народно-пісенного стилю;
- 3) контамінація (змішування) народно – національного компонента з інонаціональним;
- 4) стильова адаптація «чужого» до «свого», що приводила до асиміляції інонаціонального компонента в контексті національному та синтезу «свого» та «чужого»;
- 5) виникнення нових стильових ознак <...>, що створюють сформований національний стиль.

Таким чином, на думку дослідниці, у виникненні української національної моделі музичного романтизму важливими були національний та асимільований інонаціональний компоненти.

Музичний романтизм в Україні, як і в інших європейських народів, мав декілька етапів свого розвитку. Ще у до лисенківський період, в першій половині XIX ст., з'явилися перші спроби втілити в музиці народну сферу та внутрішній світ людської особистості, зокрема, у такому жанрі, як пісня-романс, поширений у міському середовищі. Використовуючи фольклорні джерела, композитори орієнтувалися переважно на міський фольклор, пісню-романс.

В своїй творчості М.В.Лисенко відгукується на основоположні романтичні мотиви: «романтичне двосвіття» (зіставлення і протиставлення реального та уявного світів), наявність ідеалу, туга за ним і його недосяжність. Такі ж самі мотиви виявляються в творчості Шуберта і Шумана. Як висловився Філарет Колеса: «Лисенко є в нас репрезентантом музичного романтизму в повному того слова значенні» [8, 197].

Завдяки творчості М.В.Лисенка в українській музиці особливо виразно проявилася «народна» або «фольклорна» течія романтизму, характерна й для

інших національних музичних культур. Ще на початку ХХ століття Станіслав Людкевич в одній із статей писав, що Микола Лисенко був типовим «українським національним романтиком у музиці»[9, 292].

Хоча романтизм в українській музиці виникнув у перших десятиліттях ХІХ ст., проте тільки у творчості М. В. Лисенка, яка синтезувала полінаціональні здобутки західноєвропейських та слов'янських музичних культур, а також засвоєний і творчо використаний народний музичний стиль, сформувалася національна модель українського музичного романтизму. М. В. Лисенко мав багатий слуховий досвід інонаціональної музики різних стилів – барокової, класичної, романтичної. Багато такої музики він чув, навчаючись у Лейпцизькій консерваторії. В своїх творах він спирався на традиції європейської романтичної музики, але при цьому сформував індивідуальний стиль з яскравими національними ознаками. Досконале знання європейської музики та глибоке осягнення національних традицій дало змогу композитору блискуче синтезувати «своє» і «чуже».

У творчості М. В. Лисенка простежуються дві стилістичні лінії, притаманні іншим європейським романтикам:

- 1) «народна» стильова лінія;
- 2) лірико-психологічна.

В своїй творчості композитор охоплює майже всі жанри, притаманні романтичному стилю, за винятком балету. Але перевагу він надає вокальним жанрам. М.В.Лисенко зумів створити яскраві національні різновиди типових романтичних жанрів. В його творчості сформувалась модель національної опери (велика історична опера «Тарас Бульба», лірико-фантастична опера «Утоплена», лірична камерна опера «Ноктюрн».) Жанрові різновиди з типовою для романтизму тематикою простежуються і в камерно-вокальній (пісня, ліричний романс, романс-монолог, романс-балада, вокальний цикл), хоровій (пісня, мініатюра, поема, баркарола), фортепіанній творчості (мініатюри: ноктюрн, пісня без слів, баркарола, експромт, вальс, мазурка, полонез, елегія,



ескіз; програмні мініатюри та цикли програмних мініатюр, а також рапсодії, скерцо.) (Додаток Б).

Ці традиційні романтичні жанри Лисенко збагачує новою національною музичною інтонаційністю. Його заслуга полягає у створенні національних різновидів романтичних жанрів.

М. В. Лисенко підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури, національної музичної свідомості та національної музичної ідентичності. Можна сміливо стверджувати, що М.В. Лисенко розвивав реалістичні тенденції українського романтизму.

## Розділ II Жанр солоспіву у творчості М. В.Лисенка

### 2.1. Розвиток жанру та особливості його функціонування в українській музичній культурі XIX століття

Вокальна музика, яку виконує людський голос являє собою поєднання двох видів мистецтва: музики і поезії. Вокальні жанри – синтетичний вид мистецтва, в якому самостійно існуючі мистецтва, художнє слово і музика «вступають в органічний взаємозв'язок, утворюючи цілісну єдність і нову мистецьку якість» [10, 265]. Основними компонентами системи вокального жанру є поетичний текст, вокальна мелодія і інструментальний супровід.

Мелодія вокальних творів пов'язана з мовою і з виразовими інтонаціями людської мови. Пісня - найбільш поширений рід вокальної музики. Т.В.Попова у книзі «Про музичні жанри» дає точне визначення цьому терміну, всебічно розкриваючи його сутність: «Пісня – повсюдно поширений вид вокальної музики, її мелодія, яка легко запам'ятовується, природно поєднується зі словесно - поетичними образами»[11, 11]. В. А. Васіна-Гроссман дає наступне визначення терміну пісня: «Пісня – це співуча мелодія, закінчена і самостійна. Пісенна мелодія часом не втрачає своєї виразності і яскравості у виконанні без слів і без інструментального супроводу»[12, 9]. Витоки пісні - у фольклорі та усній народній творчості.

Пісні діляться на дві категорії: народні та композиторські пісні. Головна відмінність цих двох видів в тому, що в композиторській пісні ми можемо назвати авторів поетичного та музичного текстів. У народній пісні персоніфікованого автора немає, її творцем є колективний творець - народ. Пісня складається з невеликих частин, які відрізняються змістовно, але мають подібні наспіви. Дуже поширеним є виконання заспіву солістом, а приспіву –

хором, або перший раз солістом, а потім – хором, як це досить часто зустрічається у народних хороводних та танцювальних піснях («А ми просо сіяли, сіяли», «А вже весна»). Існують два різновиди куплетної форми романсу: з приспівом та без приспіву. У формі без приспіву повторюється однакова музика з різним за змістом текстом поетичних строф. У куплетної формі з приспівом тільки куплет повторює однакову музику з різним текстом, приспів повторює і текст і музику. Мелодія, повторюючись у кожному куплеті, забарвлюється супроводом по-іншому: супровід варіює певну музичну канву (форму, гармонічний план), отже, є залежним від вокальної мелодії. Куплетно-варіаційна форма часто використовується в тих випадках, коли композитор спирається на жанр народної пісні або вільно обробляє автентичну народну пісню. «В гармонізації для голосу з супроводом одного або декількох інструментів усна народна пісня стає твором камерного жанру» [11, 13].

В творчості зарубіжних та українських композиторів ХІХ ст. вокальна камерна лірика підіймається на вищій художній рівень. Поряд з використанням пісенних жанрів строфічної форми з'являється тенденція до ускладнення мелодійного розвитку. «Разом з поняттям «камерна пісня» в кінці ХVІІІ та на початку ХІХ ст. широко став застосовуватися термін «романс» [11, 14].

«Романс» - назва невеликого вокального твору для голосу з супроводом. Термін «романс» має іспанське походження, виник в епоху середньовіччя. Так називали лірико-епічні народні вірші (наприклад, біля 200 романсів про народного іспанського героя Сіда). Спочатку це була світська пісня на «романській» (іспанській) мові, тоді як латинська мова, на якій виконувались пісенспіви, мала назву «вченої» мови.

В ХVІІІ ст. романс набуває поширення у Франції. В Росії та в Україні цей термін широко вживається вже в ХІХ ст. і спочатку означає сентиментальну міську пісню, але досить швидко стає самостійним видом творчості. Багато російських романсів кінця ХVІІІ початку ХІХ ст. склалися французькою мовою, наприклад романси О. К. Козловського, О. С. Даргомижського. Текст і

музика в романсі тісніше пов'язані між собою. З часом жанр романсу більш відокремлюється від пісні, від якої бере своє походження.

У порівнянні з піснею зв'язок музики та слова у романсі більш тісний, детальний. Музика передає не тільки загальний характер тексту, але і окремі поетичні образи набагато тонше та глибше. «Відмінність термінів «романс» і «пісня» існує і у французькій мові («romance» і «chanson»). У німецькій мові обидва ці жанри називаються одним словом: «Lied» [12, 22]. Ще терміном «романс» у Німеччині та Австрії позначали «лише один з різновидів камерної вокальної лірики, пов'язаний з текстами лірико - епічного складу, близькими до балад» [13, 14]. Іноді в романсі переважає поетичне слово, іноді музика, в зв'язку з чим одні романси - більш співучі, інші – більш декламаційні. В кінці ХІХ ст. деякі композитори навіть називали свої твори не романсами, а «віршами з музикою», що було обумовлено бажанням підпорядкувати музику поезії.

Важлива роль належить інструментальному супроводу романсів – акомпанементу. В романсі навіть нескладний супровід значно посилює емоційну виразність мелодії. Супровід засобами інструментальної музики іноді доповнює образи поетичного тексту, які неможливо передати мелодією. «Свята святих романсу – нерозривна єдність фортепіано і голосу. Саме ця єдність створює необхідний колорит для виконання, є найважливішою рисою його художньої стилістики» [14, 17].

В українській музичній культурі ХІХ ст. поряд із хоровим та інструментальним мистецтвом активно розвивалися сольні вокальні форми музикування, де втілювалися філософія життя, правдиве розкриття внутрішнього світу людини, громадські події, сприйняті крізь призму поглядів окремої індивідуальності. На українському ґрунті ця творчість набула ще й особливого жанрового визначення — солоспів. Цим терміном позначилися і спосіб виконання, і жанрові різновиди (пісня, пісня-романс, романс), і романтично-стильові особливості, і форма (переважно періодична або двоперіодична).

Важливу роль у процесі створення солоспівів відігравали народні музики – лірники, кобзарі, торбаністи.

У XVIII ст. та в першій половині XIX ст. пісня-романс та інші камерні вокальні жанри були доступними та найулюбленішими в музичному побуті українських міст. Через відсутність у ті часи розвитку таких великих форм і жанрів, таких, як опера та симфонія, українська пісня-романс стає головною сферою музичного мистецтва, де яскраво проявився творчий потенціал українських митців.

В XIX ст. романс як жанр сформувався і вже завоював свої непохитні позиції в Українській музиці і активне звернення до цього жанру професійних композиторів збагатило сферу його змісту та викликало інтерес до нових засобів виразності. Розвиток пісні-романсу, як жанру, пов'язаний з українською поезією. За змістом це були сумні роздуми над долею людини. Мелодика таких романсів була народнопісенного складу, від елегійно-задумливої до драматично-напруженої.

Камерно-вокальна творчість українських композиторів XIX ст. має особливе значення в історії національного відродження та історії української музичної культури цієї доби. Українська культура XIX ст. розвивалася за складних історико-культурних умов та, незважаючи на це, має вагомі здобутки. У цей період виникли високохудожні й високопрофесійні твори, що стали класикою української музичної культури і національної спадщини загалом. До них належать опера «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського, симфонії М. М. Калачевського та В. І. Сокальського, хорові твори М. М. Вербицького, О. Й. Нижанківського, Г. Г. Топольницького та багатьох інших. Класиком української музики XIX ст. став М. В. Лисенко.

Українські пісні-романси посідали значне місце в музично-драматичних виставах другої половини XIX ст. Корифей українського театру, видатний драматург М. Кропивницький мав композиторські здібності й створив низку

пісень та романсів, які стали дуже популярними, серед них: «Соловейко», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі». [15,178].

Композитори Західної України - сучасники М.В. Лисенка - також творили в жанрі пісні та романсу. В їхньому доробку камерно-вокальних композицій є високомистецькі твори з виразною національною специфікою, які часто виконувалися в салонному, домашньому музикуванні та в концертах. Про це свідчать концертні афіші, які збереглися в архіві Музею імені М. В. Лисенка в Києві. До цих творів належить популярна пісня «Веснівка» («Цвіткадрібная») Віктора Матюка на слова Маркіяна Шашкевича. У змісті цієї пісні з використанням алегоричних образів - весняної квітки та Весни - композитор втілює типовий для романтизму конфлікт мрії й суворої дійсності.

## **2.2. Жанрова палітра лисенкової вокальної лірики та її літературні першоджерела**

Українська камерно-вокальна музика досягла свого апогею у творчості Миколи Віталійовича Лисенка. В його творчому доробку – пісні, романси, вокальні ансамблі. У 60—80-ті роки композитор у більшості звертається до поезії Т. Г. Шевченка. У 90-ті та у 1900-ті роки у творчості Миколи Віталійовича настає новий етап, пов'язаний з іншими поетичними образами. Композитор сформував два об'єднаних певним задумом блоки вокальних творів під назвами: «Музика до «Кобзаря» Т.Шевченка й «Пісні та співи на слова різних авторів». В творах на вірші інших авторів Микола Віталійович Лисенко озвучив як оригінальні вірші українських майстрів слова, так і їхні переклади з російської, німецької, польської, італійської поезії.

У вокальній музиці М. В. Лисенка є твори, написані на поезії різних історичних часів – починаючи від старовинного слов'янського епосу «Слова о полку Ігоревім» («Плач Ярославни»), класиків західноєвропейської літератури – Вільяма Шекспіра («Пісні Офелії» з трагедії «Гамлет»), Адама Міцкевича

(«Моя милованка»), Генріха Гейне, - і до сучасних композиторів українських поетів та письменників – Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Старицького, Яківа Щоголівата інших.

В 90-ті роки М. В. Лисенко звертається до багатой своєю ліричною палітрою поезії Генріха Гейне. Невдовзі композитор пише п'ять романсів на слова Івана Франка. У 1900-ті роки було створено солоспіви на вірші Лесі Українки, Дніпрові Чайки, Олександра Олеся та інших поетів. Станіслав Людкевич відзначав, що мелодика творів М. В. Лисенка на вірші Т. Г. Шевченка близька до мелодики народних пісень, а в сольній вокальній творчості на слова інших поетів композитор формує свою музичну мову на нових засадах. Він поєднує надбання професійної європейської музики з основами українського фольклору. Наслідком такого злиття можна вважати його романсову творчість 90-х і 1900-х років.

Слід зазначити, що у більшості сучасних досліджень ставиться знак рівності між термінами романс і солоспів. Більшість його солоспівів – це вокальні монологи, здебільше – філософського змісту. На наш погляд, «солоспів» – це вокальна мініатюра в творчості М. В. Лисенка, далі в роботі ми будемо використовувати саме термін «солоспів». Вживати цей термін він починає у «Музиці до «Кобзаря». Микола Віталійович Лисенко був одним з найкращих інтерпретаторів «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, на тексти якого написав понад 90 вокальних творів різних жанрів. Вперше М. В. Лисенко звертається до поезій Тараса Шевченка у 1860— 80-ті роки. Під час навчання у Лейпцігській консерваторії на прохання західноукраїнських культурницьких діячів написати твір на вірші великого Кобзаря у 1868 році, М. В. Лисенко пише «Заповіт» та, означивши цей твір як ор. 1, з нього започатковує свій творчий шлях<sup>1</sup>.

Перші двадцять творів у цьому жанрі написані за два роки навчання у Лейпцігській консерваторії («Туман, туман над долиною», «Над Дніпровією сагою» та інші). Монументальний цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка

<sup>1</sup>Знайдений в архіві композитора нотний аркуш із чернетковими записами дозволяє встановити точну дату початку роботи над романсами на шевченківські тексти, отже, й циклу в цілому. Це 17 квітня 1868 року.

складається зі солоспівів, ансамблів та хорових творів, охоплює сім серій. Всього на тексти Т.Г.Шевченка Лисенком було написано 54 романси, три з яких не ввійшли до циклу «Музика до «Кобзаря» Т.Шевченка. Поезії Великого Кобзаря привабили Лисенка перш за все своєю правдивістю, людяністю, щирістю висловлювання.

Для ранніх романсів Лисенко вибрав тексти, в яких ідеться про важку жіночу долю, соціальне гноблення. Образне багатство поезії Шевченка спричинилося до значно ширшого її прочитання засобами музики. Лисенко шукає нові засоби виразності для втілення своїх музичних задумів. Він відступає від традиційної куплетно-строфічної пісенної форми, хоча тут також прагне бути близьким до народної пісні. Композитор відбирає для втілення поезій не тільки пісенні, а й масштабніші музичні форми та жанри, наприклад, баладу, поему. В своїх творах на вірші Т. Г. Шевченка М. В. Лисенко широко використовує засоби музичної виразності, що є глибоко народними за своєю суттю. У таких творах, як «О люлі, люлі», «На городі коло броду», «Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені черевички», «Ой стрічечка до стрічечки» та інших помітні тісні зв'язки в українському фольклорі, які простежуються у мелодиці, гармонічній фактурі, а також у формі цих солоспівів. Вірші «Туман, туман долиною», «Ой, стрічечка до стрічечки», «Якби мені черевички», «У перетику ходила» вирішуються у формі народної балади. «У тієї Катерини» написано у формі улюбленого композиторами-романтиками жанру романсу-балади.

«В «Музиці до «Кобзаря» Т.Шевченка» М. Лисенко виробив художньо-стильові принципи, засновані на характерних для класичної та романтичної музики мовних нормах, у синтезі з ладовими, ритмічно - інтонаційними, формотворчими особливостями українського фольклорного словника»[1, 267]. Він використовує варіантність та імпровізаційність, як формотворчі принципи у своїх романсах, а також в них присутній нерозривний взаємозв'язок вокальної мелодії з ладо-гармонічними засадами, що притаманні народній музиці (діатоніка, ладова мінливість, перемінні устої).



Станіслав Людкевич у своїй статті «Форма солоспіву у Лисенка» на підставі проведеного аналізу характеру, форми, мелодично-ритмічної структури й ролі фортепіанного супроводу виділяє три головні типи солоспівів:

1) «Пісні простонародного жанру, змістом і формою найближчі до українського фольклорного примітиву, що в мелодично-ритмічній структурі взоруються на народній пісні, а в техніці супроводу, крім гармонічної основи, не виявляють майже ніяких претензій і майже ніяких літературних стилістичних впливів. Сюди належить добра частина «Музики до «Кобзаря», що змістом в'яжуться з картинами простонародного побуту»[2,356].

2) «Другий пісенний тип – це солоспіву, що в них автор також спирається на українську народну мелодіку, але при мистецькому опрацюванні, в гармоніці й техніці супроводу більше, або менше сміло сягає до різних засобів, які подають йому різні європейські зразки музичної літератури. Сюди треба віднести другу половину сольних номерів «Музики до «Кобзаря» та кілька номерів сольних пісень до поезій інших українських поетів, витриманих у народному дусі, як, наприклад, «Місяцю, князю», «Розвійтеся з вітром» на сл. Франка та інші» [2,357].

3) «Врешті, третім типом лисенкових солоспівів є пісні на слова Лесі Українки, Гайне й інших чужих поетів, що їх форма і фактура є вже досить далека від українського народного жанру та виявляє в мелодіці, гармоніці й манерах фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи, які, проте, складаються на досить властиву «лисєнківську» фізіономію»[2,357]. Найбільш помітний вплив на Лисєнка справила музика Р. Шумана, Ф. Шубєрта, П. І. Чайковського.

М. В. Лисєнко – неперевершений, яскравий мелодист. Його мелодика, пісенна, кантиленна, декламаційна є типовою для романтизму. Ці два принципи – декламаційний й пісенний «<...>помітні у народному співі. Не випадково в народній мові існують два протилєжних за змістом вирази : «співаючи», «говорячи» [12,7]. Мелодика М. В. Лисєнка відрізняється емоційною вираз-

ністю, наспівністю. У його вокальних творах гармонійно поєднується кантиленна й декламаційна мелодика. Дослідники творчості композитора відзначають, що заслуга М. В. Лисенка полягає у створенні вокальної декламації національного типу.

Важливу роль у різних типах його солоспівів відіграє фортепіанний супровід. Однією з рис, що характеризували розвиток камерного вокального жанру в кінці XIX та на початку XX століття, була зростаюча роль фортепіанної партії, яка набувала часто не тільки рівноправного з партією співака, але навіть чільного значення. Винятковим багатством, барвистістю і різноманітністю форм відрізняється фортепіанний супровід і в романсах М. В. Лисенка. За змістом солоспіву М. В. Лисенка – солоспіву-пісні, солоспіву-пейзажі, балади, монологи, лірико-психологічні, драматичні солоспіву.

Романси Миколи Віталійовича Лисенка знайшли популярність як у вітчизняній, так і у закордонній музичній виконавській практиці. У 1964 році в Аргентині побачила світ грамплатівка «Українські солоспіву та дуети» у виконанні солісток Театру Колон Алісії Андреадіс та Тамари Ліхолой, на якій значиться: «Коли розлучаються двоє» - народна пісня, аранжування М. В. Лисенка. Насправді ж йдеться про дует Миколи Лисенка на одноіменний вірш Генріха Гейне у перекладі Максима Славинського. Мелодика твору повністю витримана у руслі національної традиції вокального інтонування. При написанні твору композитор спирався на ладо-інтонаційні структури українського міського пісні-романсу. «Романси Лисенка органічно вписуються і в загальне русло розвитку жанру європейського романсу XIX століття, який при усіх національних і індивідуальних відмінностях об'єднується «рішучим переважанням лірико-романтичних традицій» і «широкими зв'язками з народними і побутовими піснями.» [24,132]. Саме тому дует «Коли розлучаються двоє» та інші солоспіву М. В. Лисенка на тексти Г. Гейне не тільки увійшли до репертуару відомих професійних виконавців, але і широко виконуються в побуті.

На початку ХХ століття на піку своєї популярності романс «Коли розлучаються двоє» навіть зазнає впливу фольклору, знаходячи «продовження» свого тексту у народі, таким чином, «варіант вірша М.Славинського, покладений на музику Миколою Лисенком, удостоївся високої честі – стати українською народною піснею, улюбленою для багатьох поколінь українців» [20,312].

### 3.1. Поезія Г.Гейне як літературна першооснова вокальних творів М.В. Лисенка

Знаменита поетична збірка «Книга пісень» Генріха Гейне, яка увібрала все краще з поетичного доробку поета 1816-1827 років, з'явилася на світ у 1827 році та принесла автору світове визнання (Додаток В). Це поетична розповідь про нещасливе, нерозділене кохання. Більша частина віршів була створена під впливом глибокого почуття поета до його двоюрідних сестер – дочок дядька Соломона: спочатку поет закохався в Амалію, а через сім років у Терезу, її меншу сестру. Кохання поета залишилося без взаємності, а пізніше завдало йому багато болю. «... доля змолоду справедливо обдарувала Генриха Гейне визнанням, щедрою, захопленою любов'ю сучасників, але це був вінець терновий, увитий кілками лаврами <...>. Трагічні обставини, нібито нацькована згряя, наздоганяли та терзали особисте життя Поета» [16].

Після появи першої збірки віршів Генріха Гейне, друзі з літературного гуртка прозвали Гейне «королем романтики»[18]. «Ліричне інтермецо», друга частина віршів зі збірки «Книга пісень», також була у романтичній формі.

В «Книзі пісень» у всьому блиску проявляється дивовижне володіння Генріха Гейне формою народної пісні. Всьому циклу притаманна надзвичайна простота метрики та мови. Поет використовує чотиривірш з парними та перехресними римами, з вільним чергуванням ударних складів. «Гейне володів дивовижним відчуттям милозвучності і мелодійності вірша, вільного від гніту традиційних метричних правил. Те ж можна сказати про мову гейневської лірики» [17,87].

Також дослідники творчості поета підкреслюють спорідненість гейневських віршів з формою народної німецької пісні. Як і в народній поезії, в поезії Геріха Гейне проводиться паралель між явищами природи і потаємними переживаннями людини.

Цикл в своїй основі монологічний. Розповідь ведеться від імені головного героя, інші персонажі мають непрямую характеристику через висловлювання головного героя. Характер циклу – лірико-філософський, з переважанням у ньому відображення почуттів і настроїв(Додаток Г).

Як зазначалося вище, Генріх Гейне втілює у ньому власні почуття до дочок дядька Соломона. Імпульсом до створення циклу стали не лише тільки власні переживання поета, але й тогочасна суспільно-політична обстановка в Німеччині. Таким чином, конфлікт героя виходить за межі особистої драми, перетворюючись в конфлікт з навколишньою дійсністю.

Не останню роль у творчості Генріха Гейне відігравала музика. Під час перебування у Парижі він опинився у колі видатних композиторів та виконавців – Ф. Ліста, Ф. Шопена, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона – Ф. Бартольді, з якими він підтримував дружні стосунки та спілкувався особисто. Відвідуючи новинки паризьких сезонів, Генріх Гейне створив ряд публіцистичних праць про музику та музичний театр. Внесок Генріха Гейне в історію світової художньої культури визначається створенням колосальної кількості пісень на його вірші.

Використовувати поезію Генріха Гейне у власній творчості почали вже його сучасники – Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, також Ф. Мендельсон, пізніше Й. Брамс, Е. Гріг, а ще пізніше епізодично до його творів звертались Й. Штраус, Б. Барток. Всього за підрахунками Джона Даверію, існує біля 8000 вокальних творів на вірші поета. [19].

Ліричні вірші німецького поета привабили Миколу Віталійовича Лисенка ще у ранній період творчості. Під час навчання в Лейпцігській консерваторії у 1867 році молодий Микола Лисенко паралельно з уроками фортепіанної гри та теоретичних дисциплін у славних німецьких професорів І. Мошелеса, К. Рейнеке, Є. Венцеля, Ф. Давіда опановує через поезію Г. Гейне німецьку мову.

Рік по тому романси Ф. Шуберта та Р. Шумана на вірші Г. Гейне розучує М. В. Лисенко зі своєю молодю дружиною Ольгою, яка , яка бере у Лейпцигу

приватні уроки вокалу. Згодом, навчаючись у Санкт-Петербурзі (1874-1877) у неперевершеного майстра інструментовки М. А. Римського-Корсакова М. В. Лисенко та його дружина Ольга О'Конор, яка навчалась у консерваторії у професора К. Еверарді, продовжують вивчати творчість Г. Гейне, тепер вже знайомлячись з романсами П. І. Чайковського та композиторів - «кучкістів» на вірші великого німецького поета.

Для Миколи Віталійовича Лисенка нова зустріч з творами улюбленого поета стає доленосною. Вірші про кохання, можливо, нагадали йому молоді роки, палке кохання, що розтануло в серпанку часу. Тож до «гейнівського» циклу Микола Віталійович обирає переважно солоспіви на тексти з «Ліричного Інтермецо»: «Коли настав чудовий май», «Чого так поблідли ті рожі ясні», «З мого важкого суму», «Усні я плакав», «Коли розлучаються двоє».

Текст романсу «У мене був коханий рідний край» взято з іншого циклу «Книги пісень» – «На чужині». Всі переклади було зроблено Лесею Українкою та Максимом Славинським. В основу солоспіву «В мою похмуру ніч» був покладений переклад вірша Генріха Гейне Людмилою Старицькою - Черняхівською з циклу «Різні», підциклу «Катарина».

Всі твори написані у формі невеликих 8-12 рядкових віршів, що відповідає засадам камерно-вокальної лірики, формі солоспіву. Кожен твір – невелика мініатюра, яка містить в собі один настрій. Мінливість душевних станів героя, його переживань чергується із замальовками природи, які посилюють загальний настрій циклу.

Інтерпретація Л. Українки істотно поглибила образи німецького поета, хоча її переклади не можна назвати «переспівами» у повному розумінні цього слова, оскільки вони максимально наближені до оригіналу і є точними перекладами, поетеса зробила переклад більш поетичним, поширюючи використання метафор.

Л. Українка часто використовує також зменшено-пестливі форми слів. В її перекладах вірші Г. Гейне набувають більш ліричного колориту, пом'якшуючи терпкі іронічні нотки, притаманні поезії поета.

В інтерпретації Максима Славинського, текст Генріха Гейне набуває іншого змісту. Але, як вже було зазначено, переклади з Гейне в інтерпретації Славинського дійсно є «переспівами» - «віршами, написаними за мотивами поетичного твору іншого автора, наближені до перекладу, але відмінні від нього за відсутністю еквіритмічності» [22].

Романс «В мою похмуру ніч зійшла зоря чудова» у перекладі Л.Старицької-Черняхівської був написаний композитором в останні роки життя. Входить він до циклу Г.Гейне «Катарина» («Різні»). Це повернення до лірики Генріха Гейне, можливо, було натхненне останнім його ліричним почуттям до учениці Інни Петрівни Андріанопольської. Невипадково, закоханий в той час в Інну Андріанопольську, Лисенко обрав цей твір для завершення низки солоспівів на вірші німецького поета.

Нажаль, видати цей солоспів композитор не встиг. Вперше цей текст в перекладі Л. Старицької-Черняхівської під заголовком «З Гейне» за підписом «Л.С.-Ч.» був опублікований в журналі «Літературно-науковий вісник» (Літературно-науковий вісник. 1913. Кн. II ст. 234).

Вокальна мініатюра «В мою похмуру ніч» вперше була подана в збірці «М. В. Лисенко. Солоспіви. том 2» (Київ, «Музична Україна», 1991). Рукопис цього романсу знаходиться у фондах Музею видатних діячів української культури Л. Українки, М. Лисенка, М. Старицького та П. Саксаганського. Міністерство культури УРСР закупило рукопис романсу, який зберігався серед матеріалів особистого архіву М. Лисенка, у нащадків композитора.

### 3.2. Солоспиви М. В. Лисенка на тексти Г. Гейне в аспекті виконавської інтерпретації

Влітку 1893 року, в Китаєво під Києвом, на найманій дачі, М. Лисенко працює над «Книгою пісень» в переспівах Л. Українки та М. Славинського. Романси з'являються один за одним. «Першу згадку про озвучення поезії Гейне знаходимо в листі Лесі Українки до матері від 9 червня 1893 року з Гадяча: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла від них в нестям, бо вони дуже гарні. Він зложив музику на три пісні: «Коли настав чудовий май...», «Чого так поблідли ті рожі ясні...» і «Змого тяжкого суму...», «Не жаль мені...» – ще буде писати». [5,8]; [21, 126 -127]. В листі до свого брата Михайла 30 листопада того ж року поетеса згадувала про 12 творів на вірші Г. Гейне.

Таким чином, практично всі солоспиви на вірші Генріха Гейне Миколою Віталійовичем Лисенком були написані за доволі короткий термін – протягом літа 1893 року. Першими їх високо оцінили молоді поети, друзі композитора.

Варто, до речі, звернути увагу на те, що М. В. Лисенко у виданнях вживає термін «переспіви» замість «переклади», очевидно, не лише з цензурних міркувань, але й тому, що тонко відчуває, як музичну декламаційність поезики Генріха Гейне переінтоновано Лесею Українкою та Максимом Славинським в національному ключі, поєднано з мелодичною пластикою української розмовної мови, народних балад та пісень. Обидва перекладачі – українці, тому в їхній інтерпретації так виразно чути мелодику української пісні (Додаток Д, Е). Останній солоспів, як вже зазначалося в роботі, «В мою похмуру ніч зійшла зоря чудова», написаний композитором у 1908 році, його він, на жаль, вже не встиг видати.

Пісні не розташовані в послідовності згідно з літературним оригіналом, але зберігають сюжетно-тематичну єдність з ним та пов'язані між собою внутрішньою сюжетно-психологічною лінією. Композитор дуже тонко зобразив



картини природи через сприйняття їх героєм, розкриваючи то відчуття, які вони в ньому породжують, то створюючи відтіняючий контраст до них.

Ідейно – образний зміст збірки представляє дослідження духовного світу героя, трансформацію його образу під впливом зовнішніх обставин. Це своєрідна музично-психологічна повість, яка розкриває коло його думок і переживань. Зіставлена з окремих пісень, кожна з яких передає один настрій або відтінок почуттів, збірка об'єднана лінією внутрішнього розвитку. Драматичний рух прямує до опорних пісень, в яких концентрується зростаюча напруга. У відвертій сповіді про нерозділене кохання перед нами постає цілий життєвий цикл ліричного героя від дивовижного світу зародження кохання до тяжких хвилин розлуки. Солоспіви М. В. Лисенка на вірші Г. Гейне, не зважаючи на те, що автор не визначив їх, як цикл, мають деякі ознаки циклу і дають підстави вказати на перший зразок драматургічної побудови такого типу в українській музиці, як на цьому наполягають деякі музикознавці.

Дійсно, приступаючи до аналізу, перш за все необхідно розібратись, чи дійсно є підстави вважати ці солоспіви камерно-вокальним циклом. У музикознавстві з цього приводу існують дві протилежні думки.

Так, Лідія Корній у третій частині «Історії Української музики» висловлює наступну думку: «У романсах на слова Г. Гейне простежуються ознаки вокального циклу такого типу, в якому вокальні номери об'єднані не сюжетом, а узагальнюючою темою (страждання ліричного героя, покинутого коханою), і між вокальними номерами якого немає музично-тематичного зв'язку. У цьому циклі композитор створює два контрастні психологічні стани, розкриваючи радість кохання і страждання через самотність» [4,323].

Особливий інтерес представляє стаття Марії Липецької «14 солоспівів Миколи Лисенка на слова Гайнріха Гайне», де здійснено жанрово-стилістичний аналіз солоспівів та підкреслено, що солоспіви є першим зразком вокального циклу в українській музиці: «Отже, сміливо можемо стверджувати, що камерно-вокальна лірика М. Лисенка на слова Г. Гайне стала першим зразком

циклу такого плану в українській музиці, котрий започаткував нову лінію в камерній творчості» [6,102-105].

Проте, немає жодної авторської позначки, що солоспіви на вірші Г. Гейне замислені М. Лисенком, як цикл, тим більше, що солоспіви написані для різних голосів (тенор, баритон, бас, сопрано, меццо-сопрано), але той факт, що вони з'являються один за одним протягом літа 1893 року, в них дійсно є деякі ознаки циклу, про які мова піде далі, дають нам можливість припустити, що перед нами «лисенківський» варіант циклічної побудови.

Пісні зберігають змістовно-тематичну єдність з оригіналом та пов'язані між собою внутрішньою сюжетно-психологічною лінією. Також присутні яскраві тематичні зв'язки поміж першим і останнім солоспівами збірки та композиційна подібність між ними обома, що створює своєрідну арку та дає передумови для припущення, що перед нами – цикл.

У статті М. Липецької наведена «струнка драматургічна схема циклу» [6,102-105], але автор не бере до уваги останній, п'ятнадцятий, солоспів М. Лисенка на вірші Г. Гейне «В мою похмуру ніч зійшла зоря чудова» у перекладі Л. Старицької-Черняхівської, як вже зазначалося вище, лише нещодавно знайдений та опублікований. Якщо ж додати цей солоспів, то драматургічна схема буде виглядати таким чином:

Пролог (експозиція) – «Коли настав чудовий май».

Зав'язка конфлікту – «Чого так поблідли троянди ясні».

Введення дії – «З мого тяжкого суму».

Конфлікт (перша кульмінація) – «У мене був коханий рідний край».

Інтермедії – «Тебе, моя любко єдина», «Дівчино, рибалонько», «В розкішній красі, таємничий», «Наче та, що з хвиль вродилася», «Всі люди, кохана, дурні», «На личеньку у тебе».

Розвиток дії (конфлікт у розвитку) – «Не жаль мені», «Усні я плакав». «На півночі, на кручі».

Розв'язка конфлікту(та друга, трагічна кульмінація циклу) – «Коли розлучаються двоє»

Епілог (фінал) – «В мою похмуру ніч» (розкриває двері в перспективу).

Ідея скороминущості земного щастя, швидкоплинності буття, служить передумовою музично - тематичної єдності твору. Музично-поетична ідея невідповідності ідеалу і реалій навколишнього світу, їх несумісності, що є джерелом душевного страждання, озвучується в образі ліричного героя, втілюється на всіх рівнях структури художнього та музичного тексту.

Окрім наявності певної драматургічної логіки у поєднанні творів, з кульмінаційними вузлами, інтермедіями, жанровими характеристиками, прологом та епілогом, важливу формотворчу роль відіграють і ладотональні зв'язки, котрі в загальному плані набувають особливого внутрішнього змісту. Твори, що представляють основну драматургічну лінію розвитку конфлікту, написані в тональностях першого та другого ступеню спорідненості. Пролог – G-dur, епілог – C-dur (тональність субдомінанти).

Переважає більшість пісень написані в мінорному ладу, що узгоджується з загальним настроєм творів Генріха Гейне.

1. «Коли настав чудовий май» (тенор) G-dur.
2. «Чого так поблідли ті рожі ясні»(баритон) g-moll.
3. «З мого тяжкого суму»(тенор) c-moll - C-dur.
4. «У мене був коханий рідний край» (тенор) c-moll - C-dur  
(спогад- реальність).
5. «Тебе, моя любко єдина»(тенор) E-dur.Інтермедія
6. «У сні я плакав»(баритон) g-moll.
7. «Коли розлучаються двоє» (дует для сопрано і мецо-сопрано, або тенора-баса)g-moll.
8. «В мою похмуру ніч зійшла зоря чудова»C-dur.

До ряду особливостей формоутворення слід віднести певний принцип взаємодії вокальної та інструментальної партії у солоспівах. У всіх творах це –

координаційний принцип, що передбачає відносну рівноправність формотворчих функцій вокального та інструментального планів музичної тканини. Фортепіанна партія передає все розмаїття психологічних відтінків і емоцій, підкреслюючи зміст поетичного тексту, домальовуючи образ і ще більше розкриваючи його таємні риси. Тісний зв'язок музики з поетичним словом у солоспівах М. В. Лисенка виявляється у виділенні акцентів, в проходженні за рухом поетичної думки, її розгортанням, кульмінаціями і спадами. Акомпанемент стає рухомою силою розвитку завдяки багатоплановості фактури, барвистості гармонії, тембральному багатству. Можна сміливо стверджувати, що акомпанемент у солоспівах досягає рівнозначного партнерства з мелодійною лінією.

Виразність вокальних мелодій М. В. Лисенка заснована не стільки на пісенності, мелодійній співучості, скільки на багатій тембрами і інтонаціями живій людській мові.

Вокальні твори М. В. Лисенка на вірші Г. Гейне – приклад органічного злиття музики і слова. Звертаючись до поезії Г. Гейне композитор створив свій музичний світ його поезії, сповнений тонких і множинних психологічних граней.

Оскільки головна спрямованість нашої роботи пов'язана з виявленням особливостей виконавської інтерпретації даних творів, розглянемо безпосередньо їх під даним кутом зору.

**1. «Коли настав чудовий май»-** це перший солоспів збірки, що написаний для тенора. Темп не може бути довільним, оскільки він органічно пов'язаний зі змістом музичного твору. *Giojoso* в перекладі з італійської означає – радісно, грайливо. Отже-помірно, радісно, грайливо. Авторізі самого початку акцентує увагу виконавця на настрої, який превалує у даному творі. Головним завданням виконавця є передати сутність музики, яка розкриває перед нами ту гаму почуттів, що розквітли в серці закоханого юнака. Його серця торкається весна на пробудженій землі; усе оживає в той час, коли народжується кохання.

За образом весни ми бачимо образ коханої з щасливими очима, які бентежать і глибоко западають в душу героя.

Легкий вальсовий ритм веде за собою впоетичний і безжурний світ мрій та ліричного настрою. Танцювальність у М. Лисенка, як і в творах Ф. Шуберта, часто служить для передачі відчуття радості та захоплення. Перед початком вокальної лінії стоїть авторська примітка: gajo, що в перекладі з португальської означає «парубок» (простонародне). Отже, можна припустити, що, на думку автора, виконувати треба просто, «по-парубоцьки». Особливість мелодії полягає в постійній зміні напрямку і гнучкості.

Солоспів написаний у простій двочастинній формі. Яскравий фортепіанний супровід долає рамки простого акомпанементу, дублюючи мелодійну лінію, набуває вагомості другого голосу, ніби «доспівуючи» вокальні фрази. Коротенька постлюдія, яка повністю побудована на музичному матеріалі прелюдії, завершує твір.

Суб'єктивні відчуття співака дозволяють обирати, в якому темпі слід співати даний твір. Виконавець вже на початковій стадії роботи над солоспівом має керуватися не тільки авторським задумом твору, як таким, але й власним художнім уявленням про нього.

В теситурному відношенні солоспів нескладний. Виконавець повинен спрямовувати увагу на фразування. Правильне фразування – одна з ознак справжньої артистичності, і лише той виконавець, який має тонке і вірне уявлення про фразування, виявить властивості свого таланту в найбільш сприятливому для нього світлі і займе місце серед справжніх артистів. Другий розділ романсу є більш емоційно забарвленим, треба додати внутрішньої експресії, щоб донести до слухача змінність його настрою.

**2. «Чого так поблідли росянди ясні»** – солоспів, написаний для баритону.

У другому творі вже розгортається любовна драма. Почуття невгамовної пристрасті стає причиною глибоких душевних страждань героя. Після життєрадісного настрою та легкого вальсового ритму першого солоспіву

пульсуючі акорди схвильованого вступу другогосолоспіву (розмір 12/8) відразу занурюють нас в атмосферу тривожного очікування. Прелюдія готує експозицію образу, який контрастує з настроєм першого твору збірки. Щоб підкреслити полярність настроїв першого і другого солоспівів, Лисенко пише цей твір у однойменному мінорі (g-moll). Але тональність ця утримується недовго, змінюючись рядом інших (B-dur, D-dur – As-dur, h-moll, e-moll.) Тільки в третьому розділі повертається g-moll. Такі відхилення у ряд тональностей нагнітають тривогу і невпевненість.

Авторська темпова позначка *Andantemesto, moderato* (помірно, сумно) допомагає виконавцю «увійти в образ». В солоспіві композитор використовує барвисті альтеровані акорди. Широкі мелодійні фрази поєднуються з тремтливим гармонійним фоном.

Вокальна партія романсу підтримується басом, або дублюється мелодією у фортепіано. Музична мова повністю підпорядкована метриці віршу. Гармонічна пульсація є мелодично активною завдяки рухливості кожного акордового голосу, де також багато затримань, прохідних і допоміжних звуків. Середня частина простої тричастинної форми починається у h-moll. У кульмінації на *fortissimo* мелодія злітає на квінту вгору на словах «покидаєш мене», залишившись без відповіді, спадає вниз на квінту, завмерши на прімі тонік g-moll. Пекуче питання залишається без відповіді. Так, в межах невеликої за масштабами простої тричастинної форми композитор досягає надзвичайної сили драматичного зростання, створюючи яскраво динамізовану репрізу. Драматична лінія, що продовжує розвиток конфлікту, початок якої покладено в цьому солоспіві, веде нас далі до поглиблення психологічного стану головного героя, що буде яскраво відображено у наступних творах.

І Микола Олексійович Коваль і Світлана Орлюк у своєму виконанні повністю слідує авторським ремаркам щодо темпу, динаміки. Партія фортепіано дуже виразно проводить тему у всіх голосах по черзі, створюючи діалог між ними. Перша фраза у виконанні М. О. Ковалю звучить

стійкостримано, нібито він приховує драматичне почуття. У кінці першого речення першого розділу М. О. Коваль і С. Орлюк роблять *ritenuto* (цієї позначки М. В. Лисенко не ставив у тексті), на словах «фіалки сумні», і завмирають на *r*, нібито підкреслюючи безвихідь. Друге речення починається на *mf*, з кожним новим запитанням зростає динаміка, нагнітається експресія.

Другий розділ твору звучить нібито розробка. Не відчувається три частинна форма солоспіву, тому що розвиток дії іде майже без перерви, завдяки нагнітання драматичного настрою, що виявляється у постійних питаннях: «Чого?...». Для виконавця такий розвиток створює певні труднощі у професійному плані. В інтонаційній подачі слова – взаємодіямовного початку і розспівності. У виконанні Миколи Олексійовича Ковалю всі декламаційні фрази подаються дуже виразно. Достатню складність для вокаліста представляє виконання фрази «Чого жайворонок...» та «Чого пахне так запашная трава...» у третьому розділі, що включає стрибок зі змішаного в головний регістр на словах «Чого». В кінці другої частини М. В. Лисенко ставить позначку *diminuendosoffocato* – «задихаючись». М. О. Коваль слідує позначці та додає своє бачення, трохи розширюючи останню фразу другої частини.

Вокальна партія завмирає, нібито розтає, в той час, як фортепіанна, беручи на себе провідну роль, підвищує динаміку (чого немає у Лисенка в тексті солоспіву) і на форте підготовлює вступ вокаліста на початку третьої частини на *a ripieno* – на повний голос (авторська позначка). Таким чином початок третього розділу ще більше контрастує з кінцем другого та підкреслює емоційний драматизм дії, який ще більше зростає та підводить до головної події всього твору – кульмінації на *ff*. Кульмінаційні ноти *e, f* на динаміці *ff* на словах: «покидаєш мене!» потребують не аби якої професійної підготовки. Починаючий співак навряд чи справиться з виконанням такого складного в емоційному та технічному плані твору. *Consummadolore* – «з найбільшим болем» – така авторська ремарка. Дуже професійно Микола Олексійович використовує тембральне забарвлення свого голосу, з глибокою невідомою

скорботою передаючи всю глибину страждання, перетворюючи цей драматичний монолог у маленьку оперну арію.

У третьому розділі солоспіву фортепіанна партія бере на себе виразне навантаження, стає стрижнем викладу, організовує каркас форми, виконуючи в її розгортанні режисерську роль. Роль фортепіанної постлюдії, як і прелюдії тут дуже істотна. Це післямова, яка затверджує основний настрій твору. Фатально звучать акорди постлюдії у виконанні Світлани Орлюк. Як було сказано, питання залишилось без відповіді.

Виконання вокальних творів М. В. Лисенка з супроводом, який виконує психологічні та звукообразотворчі функції, багатим складними виконавськими прийомами, вимагає від музикантів вміння виділити «емоційно - смислове зерно».

**3. «З мого тяжкого суму»**- наступний твір продовжує драматичну лінію, початок якої покладений в другому солоспіві. Проста тричастинна форма передає всю гаму почуттів розчарованого, сповненого туги головного героя, відтворює драматизм його палкої любові. З допомогою виразних засобів показана суперечливість його почуттів. Для нього мила, яку він втратив, водночас є радощами і горем. Лишилась тільки негасима любов, яка ранить його серце.

Тема вступу побудована на інтонаціях вокальної партії. Музика підтримує текст віршу, де йдеться про почуття до коханої, але короткочасне просвітлення змінюється ще більшим зануренням у сум, що підкреслює повернення основної тональності в третій частині. В супроводі відчуються прийоми підголоскової імітаційної поліфонії, де тема супроводу проводиться по черзі різними голосами (сопрано, альт). Головна музична подія – в третьому розділі на словах «пісні назад вернулись і жалібно бринять, що бачили у серці не хочуть розказать».

Виконання цього твору в темпі *andantenon troppo* вимагає від вокаліста вміння досконалого володіння прийомами вокально-декламаційного стилю.



Авторська позначка *tristamente*, що означає «на жаль» допомагає виконавцю знайти засоби для втілення образу твору. В кульмінації середньої частини солоспіву на ізвучить *g* другої октави, виконання якої потребує від вокаліста професійної майстерності. В даному випадку перехідна нота несе текстове навантаження. Щоб легше було її виконати, необхідно надати тембру світлого забарвлення.

#### **4. «Тебе, моя любко єдина» - солоспів, написаний для тенора.**

У драматургії всієї збірки цей твір виконує роль інтермедії, він утворює лінію другого плану і сприймається, як психологічна розрядка між сповненими драматизму епізодами, що проводять основну драматургічну лінію розвитку конфлікту.

Написаний солоспів у пасторальному світлому *E-dur*. Саме таку характеристику мала ця тональність в епоху Бароко. Всі стрибки в мелодії не перевищують інтервал кварта чи квінти. Гармонія солоспіву сповнена яскравих колоритних зіставлень тональностей четвертого ступеню спорідненості та відхилень (*E-dur – Es-dur* та інші). В партії фортепіано дублюється вокальна партія. Авторська позначка *andante amoso* підкреслює, що виконувати солоспів треба з ніжністю, ще більше розкриваючи зміст вірша, який підтримано музичними засобами виразності. Дія розвивається поступово, дедалі більше зростаюче світле почуття досягає радісної сили в заключній строфі «Нап'ємось кохання й спокою, присняться нам сни чарівні!», де висловлена головна думка твору.

Теситурно це нескладний солоспів. Дуже зручна для виконавця поступова хвилеподібна мелодійна лінія, що є ще одним підтвердженням особливого таланту композитора - прекрасного мелодиста. Виконувати його потрібно на одному диханні, цілісно, незважаючи на складну форму. Виходячи зі змісту тексту, виконується солоспів в піднесеному настрої. Треба проїнятися єдиним пристрасним поривом, більше піклуватися про цілісність і завершеність мелодичної лінії, що розвивається хвилеподібно, тембру треба надати світле

забарвлення. Зустрічається нота f (перехідна у тенора) на dolce – це єдине, що ускладнює виконавську задачу.

**5. «У мене був коханий рідний край»** - солоспів написаний для тенора, баритона.

Цей солоспів, сповнений глибоким драматизмом, є першою трагічною кульмінацією циклу. У короткому фортепіанному вступі у тезовому вигляді вже міститься концепція всього твору. Однойменний C-dur, c-moll, змінюючи один одного, малюють солодкі спогади головного героя і жорстоку реальність, яка обступає його зі всіх сторін. Гра мажору і мінору широко використовувалась в музичній практиці західноєвропейськими композиторами-романтиками.

Цей монолог-спогад, сповнений глибоким драматизмом, є важливою смисловою кульмінацією у розкритті внутрішнього світу ліричного героя. Вокальна партія солоспіву поєднує декламаційність та наспівність. В кінці кожної фрази, де мова йде про мрійливі спогади, звучить декламаційна, повна відчайдушного болю, фраза: «Ні, то був сон!». Щораз повторюючись, ця фраза наповнюється все трагічнішим смислом. Завдяки психологічно виразному відтворенню в музиці інтонацій людської мови композитор драматизує поетичний образ. У солоспіві – яскраве зіставлення двох образно-контрастних сфер – настрою туги, який малює вокальна партія і світлого спогаду, що втілений у партії фортепіано. Найвища точка розвитку вокальної партії, що є водночас кульмінацією всього твору, - на словах: «Ні! Ні! То був сон!».

В партії фортепіано спостерігаємо своєрідну гру мажору і мінору, це – звукопис, що ніби втілює два світи – світ оточуючий і світ уяви, реальність і спогад. Характер вокальної інтонації на словах «Ні, то був сон!» стає підкреслено декламаційним. Кожного разу в виконанні Миколи Олексійовича Коваля ця фраза звучить по-іншому завдяки грі тембру, поступово набуваючи ще більшого драматичного забарвлення.

В цьому солоспіві виконавець слідує авторським вказівкам. В третій частині на ff, де предстає жіночий образ, яскраво виконує фразу «тебе кохаю я»,

додаючи світлого тембрального забарвлення. Після *rallentando* на р звучить остання фраза. Завдяки цьому уповільненню і рельєфному *tenuto* ми встигаємо відчутти усю красу переходу. Заклучна фраза солоспіву сповнена трагічного осмислення. У виконанні співака вона звучить з надривом. Піаністка довершує образ патетичними акордами, посилюючи фразу вокаліста.

У даному солоспіві протяжність, широта і свобода мелодійного дихання, поєднання плавної кантилени з психологічно переконливою декламацією пред'являють строгі вимоги до професійного рівня вокалістів.

З точки зору вокальної теситури солоспів виконувати зручно. М. В. Лисенка можна вважати композитором, який розуміє проблеми вокаліста і робить все для зручності виконання. Паузи дозволяють брати достатньо дихання перед початком нової фрази. Фортепіанний супровід підтримує вокальну партію проведенням теми, допомагаючи виконавцю.

**6. «У сні я плакав»**- цей солоспів, написаний для баритону, як і солоспів «Не жаль мені», належить до групи драматичних творів збірки. Стримуване почуття відчаю поступово нагнітається і, нарешті, концентрується в ньому.

Написаний солоспів у простій тричастинній формі. Кожна частина має однакову ритмічну фігуру, але розрізняється мелодичною лінією. Появу теми вокальної партії випереджає чотири такти фортепіанної прелюдії. Мелодія зароджується і формується всередині фортепіанної фактури. Мелодизація всіх голосів поєднується з функціональною визначеністю акордів. Такий принцип призводить до розшарування акордової вертикалі, народжуючи багатшаровість фактури. Мелодія вокальної партії – наспівно-декламаційного типу.

Мелодійна лінія голосу занурює у стан важкого болісного роздуму про назавжди втрачені мрії та надії. Мелодика у третьому розділі солоспіву сповнена хроматизмів. Звертає на себе увагу проникливий акомпанемент Світлани Орлюк, який є невід'ємним компонентом спільної зі співаком інтерпретації музики. Простота, природність манери виконавця, що

співає немов би для самого себе, рівне звучання оксамитового за тембром баритона, переважання елегійного характеру – все це ідеально відповідає духу музики Лисенка.

В третій частині солоспіву М. О. Коваль тембрально і за допомогою динамічних відтінків підкреслює різноплановість двох образів: сну і реальності. Більш схвильовано, рвучко, немов мимоволі виривається з душі скорботний вигук, звучать заключні рядки віршованої строфи: «Прокинувсь, і досі чогось-то плачу я..». Піаністка, гра якої знову і знову радує нескінченим спектром найдрібніших нюансів, анітрохи не знижує градусу драматизму.

Микола Олексійович Коваль повністю виконує всі вказівки композитора, слідуючи його трактуванню. Слід зазначити, що виконати цей солоспів під силу лише справжньому майстру, співаку з досвідом, головна проблема тут полягає у психологічному навантаженні при створенні образу. Є певні складності також і в теситурному відношенні (наприклад, досягнення звуку е другої октави та ін.).

**7. Дует «Коли розлучаються двоє»** написаний для сопрано і меццо-сопрано, для тенора і баритона логічно завершує драматичну сюжетну лінію та образний розвиток у загальній драматургії циклу.

Цей солоспів – драматична вершина збірки. За характером – це елегія. Музична мова солоспіву має яскраво виражений зв'язок з побутовим українським романсом та російським побутовим романсом (є інтонаційна близькість з романсами О. С. Даргомижського, М. І. Глінки та П. І. Чайковського), що підкреслено гнучким вальсовим ритмом і акомпанементом, що дублює мелодію та нагадує гітарний супровід. Український колорит простежується в використанні мелодичного та гармонічного мінору. Звучить тихе сумне визнання, сповнене гіркоти і болю.

Протягом першого розділу простої двочастинної форми, в якій написаний солоспів, витриманий одноманітний ритм, який в поєднанні з повільним темпом, незважаючи на вальсовість, народжує відчуття мірної ходи і не дає

можливості вирватися з-під влади одного застиглого страждальницького стану. Голоси рухаються терціями і секстами з типовими для українського багатоголосся поділом в октаву.

Друга частина емоційно більш насичена і має розробковий характер. З першого ж такту голоси розходяться, проводиться неточна імітація. Вокальна партія сполучає мелодійну співучість з яскравими декламаційними акцентами.

Головна музична подія твору – в кульмінації другої частини на словах: «той сум, оті тяжкі зітхання...». До неї треба підійти, додаючи внутрішньої експресії та поступово нарощуючи динаміку від *cresc. molto* – до *f*.

Це драматичний висновок всього твору.

Фортепіанна партія дублює тему верхнього голосу. Супровід фортепіано допомагає рухатися вокальній партії, підкреслюючи настрій.

Для виконавців тут є певні труднощі. Не зважаючи на те, що з огляду на текст дуєт виконувати зручно, є певні теситурні складності: для починаючого баритона нота еспершої октави на динаміцифіна словах «зітхання» є досить складною. Також, для тенора на динаміцифі буде проблематично взяти ноту а другої октави. Стрибки на ч.8 вгору у тенора теж створюють певні труднощі.

Таким чином, співаки повинні бути достатньо підготовлені професійно. Надзвичайно важливим тут є також виразне донесення до слухача кожного поетичного слова.

**8. «В мою похмуру ніч»**- цей солоспів, написаний для тенора відіграє роль справжнього епілогу в концепції цілого. «Зірка», яка зійшла в «похмуру ніч», є алегоричним образом коханої головного героя. Неначе світло в кінці тунелю з'явилась надія в його понівеченому серці. Мажорна тональність (C-dur), проста двочастинна форма, зміст та принцип організації музичної мови роблять подібними перший та останній солоспіви збірки. Коротка двотактова прелюдія містить в собі тематизм, з інтонацій якого народжується тема вокальної партії. На м'якому пасторальному фоні супроводу розквітає виразна просвітлена розспівна хвилеподібна мелодія. Як і в першому творі циклу,

вокальна партія починає свій рух із затакту з п'ятого ступеню ладу, «від вершини джерела».

Діатонічна мелодія утворює правильну хвилю, яка починається сходженням і закінчується спадом. Ця хвиля складається з ряду більш дрібних хвилеподібних рухів. Звертає на себе увагу врівноваженість всіх підйомів та спадів. Це споріднює мелодику першого і останнього творів збірки, затверджуючи просвітлений стан, далекий від конфліктності, проникнутий світлом надії. Наприкінці першої частини в вокальній партії з'являються елементи речитації на словах «і обіцяє новий рай...О, не зражай!». Цей короткий речитатив вносить відтінок тривоги, передає переживання і страхи героя. В першому розділі відбувається короткочасне відхилення в а-moll, після чого знов затверджується основна тональність.

Друга частина солоспіву динамізована. Починається вона після двотактової інтерлюдії, побудованої на матеріалі прелюдії, в тональності f-moll. В темі супроводу для підтримки змісту поетичного тексту використані елементи звукозображальності (на словах: «Так, як до місяця бурхливе рветься море» рух шістнадцятими зображує стихію схвильованого моря). Мелодія, як і в першому реченні, хвилеподібного типу, але в зв'язку з пошквалюванням розвитку, виявляє стрибки вгору на великі інтервали в кульмінації.

Основна музична подія – у другій частині солоспіву в кульмінації на словах «так лине до тебе, моя хороша зоре,...», де мелодія досягає своєї кульмінаційної вершини на ноті аs другої октави.

Виконавські труднощі пов'язані з теситурними проблемами – ноти g, аs– на mf потребують професійної підготовки. Також увагу треба приділити стрибкам вгору, виконувати їх слід на утриманому диханні. Партія фортепіано, як і в багатьох солоспівах збірки, підтримує вокальну, дублюючи її майже на протязі всього твору, що краще допомагає вокалісту орієнтуватися. Виконавець повинен спрямовувати увагу на розкриття ліричної сторони образу, не треба

додавати зайвого драматизму. Тільки в речитативі на словах «о, незражай» треба додати внутрішньої експресії.

І в першому («Коли настав чудовий май») і останньому солоспівах збірки можна простежити вплив веризму, що виявляється в підкресленій увазі до психологічного стану, переживань головного героя, підвищеній емоційності, деякій екзальтованості, гіпертрофованості почуттів. Обидва романси дуже схожі не лише за загальним емоційним забарвленням, але і за формою викладу.

24 квітня 1993 року вперше прозвучали всі солоспіви в Музеї видатних діячів української культури, у виконанні Миколи Олексійовича та Тамари Омелянівни Ковалів.

## ВИСНОВКИ

В результаті проведеного музичного аналізу можна зробити наступні висновки щодо особливостей трактування композитором поетичного першоджерела:

1. Спільність поет-композитор в розумінні і відтворенні поетичного першоджерела при зверненні М. В. Лисенка до текстів Г. Гейне не зруйнована. В своїх солоспівах композитор відтворює ритмо-мелодичку української мови, але ця трансформація поетичного твору при літературному перекладу в музичному творі відбувається в деталях, але не в самій зміні концепції.

2. М. В. Лисенко приділяє велику увагу поетичному тексту і створює максимальні умови для розкриття поетичного образу головного героя. Усіма засобами музичної виразності він передає зміст віршів не просто в узагальненій формі, а максимально, майже дослівно, підкреслюючи кожен психологічну деталь, кожен штрих, а не тільки загальний настрій, що виявилось в музиці у посиленні декламаційних елементів.

3. У солоспівах простежується точна відповідність музики і слова. Для композитора є дуже суттєвим і характер самого тексту, його психологічна складність, багатовимірність, і наявний у ньому підтекст. Величезна роль у виявленні його належить фортепіанній партії.

В результаті проведеного аналізу солоспівів з точки зору виконавської інтерпретації можемо констатувати той факт, що питання можливості трактування зазначених творів М. В. Лисенка вокалістами – виконавцями, як певної циклічної композиції з усіма притаманними їй особливостями, залишається відкритим. Наявними є вагомні аргументи як за, так і проти подібної концепції, а саме:

1. Присутність у солоспівах певної образно-сюжетної лінії, що представляє собою дослідження духовного світу ліричного героя, трансформацію його образу під впливом зовнішніх обставин. Микола



Віталійович будує композицію за принципом зміни настроїв, де психологічна лінія і настроєвий підтекст є однаково важливими в загальній драматургії образу.

2. Наявність лірико-філософської проблематики, ідей скороминушності земного щастя, швидкоплинності буття, невідповідності ідеалу реаліям навколишнього світу, їх несумісності, що є джерелом душевного страждання героя - також служить передумовою образно - тематичної єдності композиції.

3. Достатньо яскраво вибудовується у ній загальна драматургія, де наявними є вступ («Коли настав чудовий май»), розвиток головної лінії конфлікту («Чого так поблідли ті рожі ясні»), кульмінація («У мене був коханий рідний край»), інтермедії («Тебе, моя любко єдина»), і висновок («В мою похмуру ніч зійшла зоря чудова»).

4. Концепція зазначених вокальних творів М. В. Лисенка свідчить про наявність у ній двох провідних принципів – контрасту і обрамлення. У першому і останньому творі домінує лірична безпосередність, всередині циклу – рефлексія. Перший і останній солоспіві обрамлюють цикл, створюючи семантичну та композиційну «арку». Не менш важливою стає наявність між ними явно виражених інтонаційно-тематичних зв'язків.

5. Наявність у солоспівіподібних ритмічних фігур («Тебе, моя любко) та каденційних зворотів («Коли настав чудовий май», «Чому так поблідли троє ясні»).

6. До ряду особливостей формотворення слід віднести певний принцип взаємодії вокальної та інструментальної партії. У всіх творах збірки це – координаційний принцип, який передбачає відносну рівноправність формотворчих функцій вокального та інструментального планів музичної тканини. Фортепіанна партія передає все розмаїття психологічних відтінків та емоцій, вона підкреслює зміст поетичного тексту Генріха Гейне, домальовуючи образ і ще більше розкриваючи його таємні риси. У кожному

вокальному творі акомпанемент досягає рівнозначного партнерства з мелодичною лінією.

7. Проте, немає жодної авторської позначки, що солоспіви на вірші Г. Гейне замислені М. В. Лисенком, як цикл, тим більше, що солоспіви написані для різних голосів (тенор, баритон, бас, сопрано, меццо-сопрано), але той факт, що вони пов'язані між собою внутрішньою сюжетно-психологічною лінією та з'являються один за одним протягом літа 1893 року, в них дійсно є деякі ознаки циклу.

Аналізуючи творчість М. В. Лисенка, можна прийти до висновку, що у нього немає жодного інструментального, чи вокального циклу у повному розумінні цього поняття але, зважаючи на ознаки композицій, що пов'язані між собою, можна припустити, що перед нами варіант лисенкової циклічної побудови.

У побудові виконавської концепції М. О. Коваль та концертмейстер С. Орлюк, виконуючи всі композиторські вимоги, відтворили поетичний текст, по-своєму зацентували окремі образно-семантичні пласти творів, виявивши тим самим оригінальність власного прочитання першоджерела, глибоке проникнення виконавцями в творчий задум композитора та дбайливе ставлення до авторського тексту.

Виконання творів співаками при взаємодії з партією фортепіано набуває великої емоційності, тонко розкриває всі нюанси тексту.

Аналіз солоспівів з точки зору виконавської інтерпретації переконливо довів, що Миколу Віталійовича Лисенка насправді можна вважати «вокальним» композитором.

При написанні мелодії композитор виходить з тексту, підпорядковуючи йому розвиток музичної тканини. Звідси – застосування різних вокальних прийомів – речитативу і кантилени. Тип мелодизму солоспівів припускає використання всіх співочих регістрів: від грудного до головного. Його твори

зручні у виконанні, вони максимально враховують всі можливості голосового апарату вокаліста, особливості його дихальної системи.

Важливу роль у різних типах його солоспівів відіграє фортепіанний супровід. Однією з рис, що характеризували розвиток камерного вокального жанру в кінці XIX та на початку XX століття, була зростаюча роль фортепіанної партії, яка набувала часто не тільки рівноправного з партією співака, але навіть чільного значення.

На мій погляд, основна проблема інтерпретації вокальних творів М. В. Лисенка полягає в тому, що якість виконання їх тими вокалістами, які мають в репертуарі лише окремі вибрані опуси, постає вкрай сумнівною та проблематичною в порівнянні досвіду прочитання більш широкого і багатопланового лисенкового репертуару – досвіду, що дозволяє зорієнтуватися, освоїтися в колі характерних для цього стилю емоційних станів, осмислити певні образи і утвердитися в знанні манери письма композитора.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Булат Т.П., Олійник О.С., Терещенко А.К. Історія Української музики. Т.2 (друга половина ХІХ ст.) // К.: «Наукова думка».- 1989.
2. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка. В кн.: С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів 1999 видавництво Коць ст.355.
3. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Видання третє. – К., 1992 ст.191-192.
4. Корній Лідія Історія Української музики частина третя (ХІХ ст.) Видавництво М.П.Коць Київ-Нью-Йорк 2001 ст.323.
5. Булат Т. П. Лисенко Солоспіву т.2 Вступна стаття та наукова редакція, Київ Музична Україна 1991 ст.9.
6. Липецька Марія 14 солоспівів Миколи Лисенка на слова Гайнріха Гейне. Вісник Львів.ун-ту Серія мистецтво.2003. Вип.3.С.102-105 Електронний ресурс, режим доступу <http://old.kultart.lnu.edu.ua/visnyk2003/10.pdf>.
7. Просвітництво електронний ресурс, режим доступу <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
8. Колесса Ф., музикознавчі праці, 197, 467 sum. in.ua/s/representant.).
9. Людкевич С. Микола Лисенко як творець української національної музики / С.Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : т.2 Т.І. Львів: Дивосвіт, Т. І. 1999 Т.І. с.292.).
10. Музыкальный современник сборник статей выпуск 6 Издательство советский композитор 1987 с.265.
11. Попова Т. В. Про музичні жанри. – М.:Знання, 1981.Нар.ун-т.Фак. літ-ри і мистецтва. ст.11.
12. Васіна-Гроссман В. А. Вокальні форми Видання друге Державне музичне видання Москва 1963. Ст.9.
13. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта, черты стиля. Москва «Музыка» 1987 с.14.
14. Овчиников М. А. Творці російського романсу. Вип.1 Москва Музика 1988 ст. 17.
15. Ященко Л. Українські народні романси. В кн.: Українські народні романси / [Упорядкування, передмова та примітки Л.Ященка] / Леопольд Ященко. - К.: Муз. Україна, 1961. ст. 178.
16. Вільям Баткін стаття Кадіш по Гейне С «Нотатки по єврейській історії» №2(125) лютий 2010 року .режим доступу:<http://www.berkovich-zametki.com/2010/Zametki/Nomer2/Batkin1.php>.
17. Дейч А. Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне. - М.: Советский писатель, 1974. - с. 356.
18. Режим доступу: [http://www.e-reading.club/chapter.php/130638/21/Deiich\\_-\\_Genrih\\_Geiine.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/130638/21/Deiich_-_Genrih_Geiine.html).

19. Козлова О. Поезія Генриха Гейне в вокальній ліриці Роберта Франца. Вісник РАМ ім.Гнєсіних 2010№1 [vestnikram.ru/file/09Kozlova.pdf](http://vestnikram.ru/file/09Kozlova.pdf).
20. Українка Леся і сучасність. Збірник наукових праць, т.4. Редакційно-видавничій відділ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки Луцьк 2007 УДК:821.161:061.237 Алла Дибя с.312.
21. Біланюк Олекса. Українська вільна академія наук у США Лариса Петрівна Косач-Квітка (Леся Українка). Біографічні матеріали спогади іконографія: відповідальний редактор Тамара Скрипка: автор проекту і вступної статті «ФАКТ» Нью-Йорк – Київ 2004 ст.127.
22. Що таке переклад та переспів. Режим доступу: <http://tboru.blogspot.com/2011/10/shcho-take-pereklad-ta-perespiv.html>.
23. Лисенко М. Листи Київ Музична Україна 2004 ст.169.
24. Клименко В. Б. Вокальні твори. Українське музикознавство, №27, Київ, 1992.
25. Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1989. – 814 с.
26. Интерпретация. –В кн.: Музыкальная энциклопедия. –Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.2. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. — С. 249-250.

# ДОДАТОК А

Музыка до Кобзаря Т. Шевченка. КиївВидання 1893 р.

## МУЗЫКА ДО КОБЗАРЯ Т. ШЕВЧЕНКА.

СПИВЫ ПРО ЖОНОЧИ ТА ЧОЛОВИЧИ ГОЛОСЫ,  
ЯКЪ ПООДЫНОКИ ТАКЪ И ГУРТОВИ

(ДУЕТЫ, ТРЮ, КВАРТЕТЫ, ХОРЫ)

СКЛАДЪ

### М. ЛИСЕНКО.

#### + СЕРІЯ ПЕРША.

	Р. К.
1. Ой, одна я, якъ былынонька въ поли (про сопрана) . . . . .	30
2. Тунаць, тунаць, долиною (про сопрана) . . . . .	30
3. На городи коло броду (про сопрана) . . . . .	30
4. Сядоць вишневий коло хаты (про сопрана або тенора) . . . . .	30
5. Ой, чого ты почорнило, зелене поле (про баритона) . . . . .	30
6. Нащо, мени чорни брови (про сопрана або тенора) . . . . .	40
7. Ой, люди люди (про сопрана) . . . . .	30
8. Якъ бы мени, мано, намысто (про сопрана) . . . . .	40
9. Надъ днпровую сагою (про контр-альто) . . . . .	50
10. Сонце заходять (Трю, про 2 сопрана та тенора) . . . . .	80
11. Полобылася (про меццо-сопрана або альт) . . . . .	20
12. Закувала зозуленька . . . . .	20
13. Утоптала стежечку . . . . .	30

(№ 1—13 въ відному зшитку 2р.=6 Mark.)

#### \* СЕРІЯ ДРУГА.

14. И багата я, и вродыва я (про контр-альта) . . . . .	30
15. Мынають дни (про баритона) . . . . .	40
16. Огни горять (про тенора) . . . . .	20
17. тежъ (про баритона) . . . . .	20
18. „Ой Днпріє ній, Днпріє“ Співъ Яреми зъ Гайданаявъ (про баритона) . . . . .	30
19. „Гетьманы, гетьманы“... Співъ въ Чыгрина зъ Гайданаявъ (про баритона) . . . . .	30
20. Не женься на багатій. Думка (про баритона) . . . . .	20
21. Зацвила въ долини червона калына Дуеть (про сопрана та тенора) . . . . .	50
22. Не тополя високою витерь нагнае (про соп.) . . . . .	20

+ власність видання \* власність автора.

	Р. К.
23. За сонцемъ хиаронья павоє квартетъ (Соп. Альтъ, Теноръ, Басъ) . . . . .	60
24. Ой по гори ромень цвите (про тенора) . . . . .	30
25. Якъ бы мени черевыки . . . . .	30
26. Бысть пороги... кантата про поодиноки го лоси чоловічи, мисаний гуртъ зъ проводомъ оркестра. Фортепяновий укладъ (Klavierszug) автора. . . . .	1 30

(№ 14—26 въ відному зшитку 2р.=6 Mark.)

#### \* СЕРІЯ ТРЕТЯ.

27. Рече та стогне Днпръ широкий (про баса) . . . . .	30
28. И широкоу долину. Дуеть (про соп. та тен.) . . . . .	30
29. Ой, прынули сиря гусы . . . . .	30
30. У неділю вранци рано. Дума . . . . .	50
31. Мы заспывали, розійшлись Дуеть (про соп. та басъ) . . . . .	40
32 <sup>a</sup> Ой, умеръ старий батько (про контр-альто) . . . . .	30
32 <sup>b</sup> Ой, умеръ старий батько (про сопранъ) . . . . .	30
33. Та не дай Господи миню (про басы-барит.) . . . . .	20
34. Материнъ малъ. Ой сяду, я пидъ хатою (про меццо-сопрано) . . . . .	20
35. У тиєи Материни хата на помости (про баритона) . . . . .	60
36. По дуброви витерь вше (Сопр. або теноръ) . . . . .	20
37. Ой, я свого чоловіка въ дорогу посъзла . . . . .	30
38. Тече вода зъ пидъ лвова Дуеть (про 2 соп.) . . . . .	30
39 <sup>a</sup> Буває иноди старий (Бар.) . . . . .	30
39 <sup>b</sup> Буває иноди старий (Тен.) . . . . .	30

#### \* СЕРІЯ ЧЕТВЕРТА.

40 <sup>a</sup> Доля (про-тенора) . . . . .	30
40 <sup>b</sup> Доля (про-баритона) . . . . .	30
40 <sup>c</sup> Доля (про баса) . . . . .	30
41. Росли у купочки. Дуеть (про С. Т.) . . . . .	30

Нижиний и Музыкальный Магазины

ЛЕОНА ИДЗНКОВСКАГО въ Кіевѣ

Коммисіонера Київскаго Отдѣленія КИСЕРА

ТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества

МОСКВА,  
у В. Юргенсонъ

МОСКВА,  
у А. Гутхейль

ОДЕССА,  
у А. Острожского



СПЕТЕБУРГЪ,  
у А. Югансонъ

ВАРШАВА,  
у Губетеран-Вольфа

РОСТОВЪ 2<sup>a</sup>,  
у А. Адлера

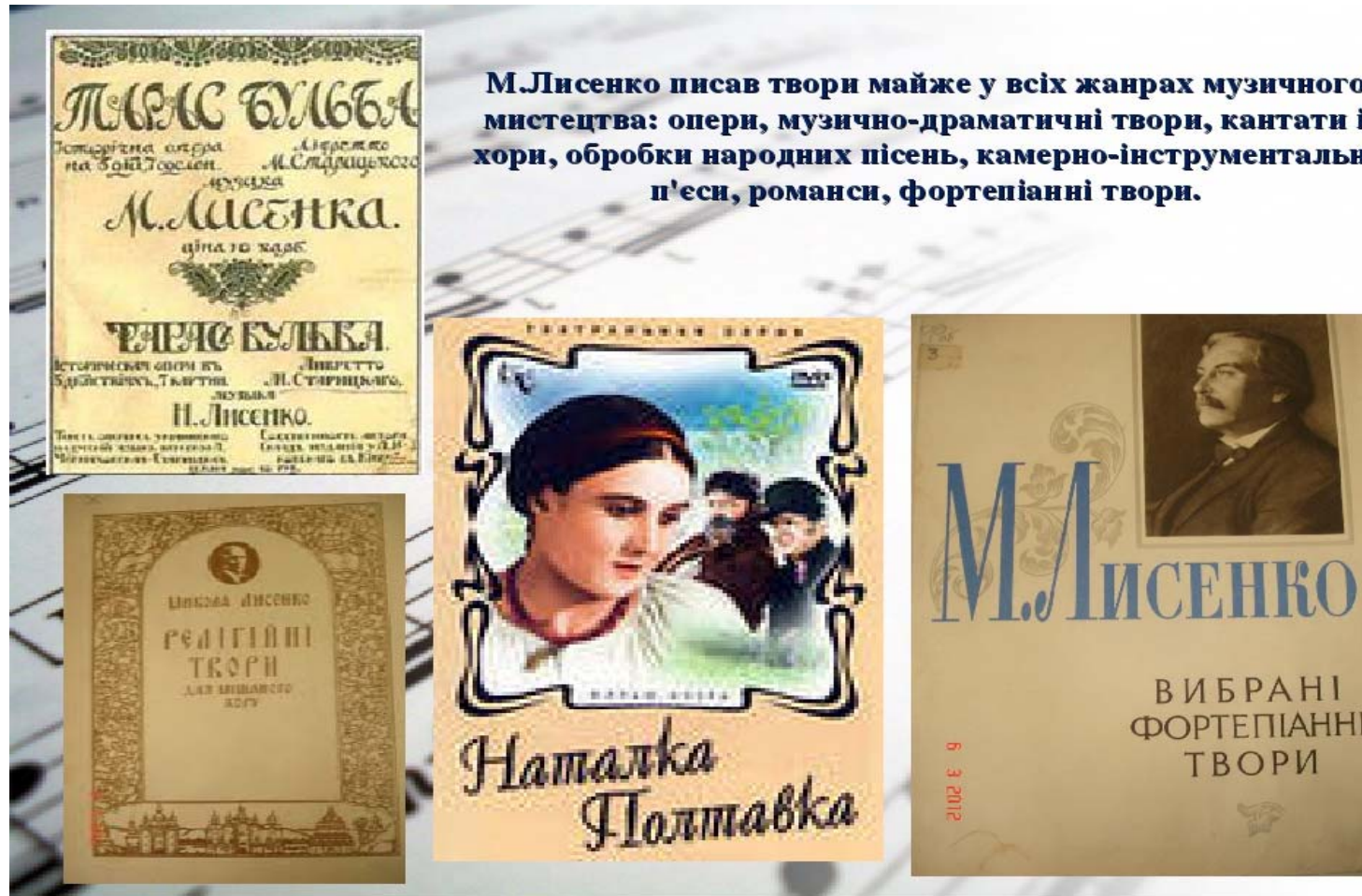


w 162



## ДОДАТОК Б

### Жанрові різновиди творчості М. Лисенка



## ДОДАТОК В

Знаменита поетична збірка «Книга пісень» Генріха Гейне

### «Книга пісень»

#### Страждання юності

- Сновидіння
- Пісні
- Романси
- Сонети

#### Ліричне інтермецо

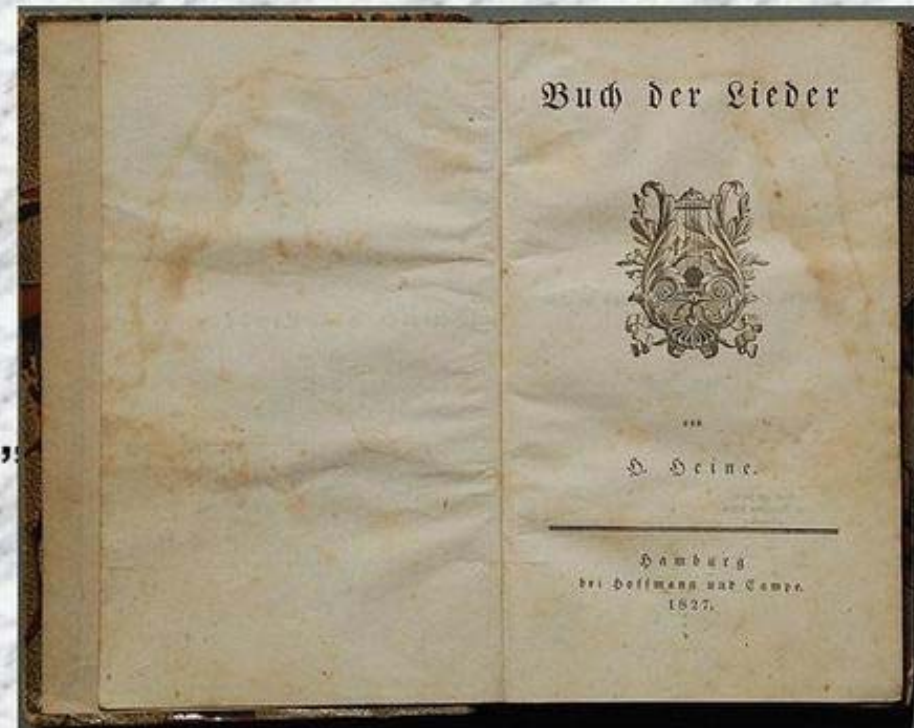
#### Знову на

#### Батьківщині

#### З “Подорожі на Гарц”

#### Північне море

- Перший цикл
- Другий цикл





## ДОДАТОК Г

## «Ліричне інтермецо» та лірико-філософський характер циклу

**«Ліричне інтермецо»**

Інтермецо – невелика музична п'єса, яку виконує оркестр між окремими номерами опери, а також самостійна музична п'єса.

**Етапи людських стосунків закоханих у реальності**

*Самотній кедр на стромині  
В північній стоїть стороні,  
І кригою й снігом укритий,  
Дрімає і мріє вві сні.  
І бачить він сон про пальму,  
Що десь у південній землі  
Сумує в німій самотині  
На спаленій сонцем землі.*

*Чому троянди немов неживі,  
Кохана, скажи мені?  
Чому, скажи, в зеленій траві  
Фіалки такі мовчазні?  
Чому так гірко дзвенить і співа  
Жайворонком блакить?  
Чому в своєму диханні трава  
Тління і смерть таїть?  
Чому холодне сонце поля  
В задумі похмурій мина?  
Чому така пустельна земля  
І сіра, мов труна?  
Чому мене, мов безумця, в пільму  
Моя печаль жене?  
Скажи, кохана моя, чому  
Покинула ти мене?*

*Коли розлучаються двоє,  
За руки беруться вони,  
І плачуть, і тяжко зітхають,  
Без ліку зітхають, смутні.  
З тобою ми вдвох не зітхали.  
Ніколи не плакали ми;  
Той сум, оті тяжкі зітхання  
Прийшли до нас згодом самі.*

**Зав'язка – герой закохується і освідчується**

**Кульмінація – кохана виходить заміж за іншого**

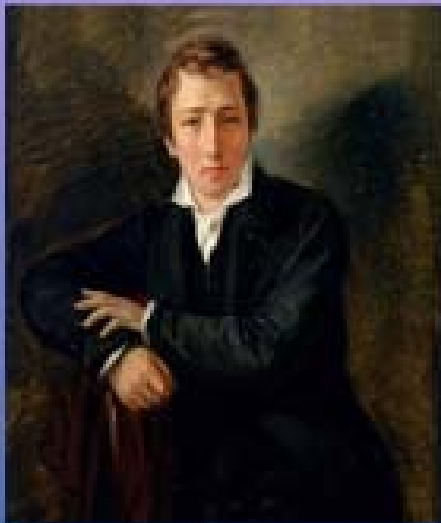
**Розв'язка – страждання героя**

**Кохання приносить і щастя, і муки, і радість, і страждання  
Поет ушлявлює земне кохання в усій його життєвій красі й привабливості**

## ДОДАТОК Д

## «КОЛИ НАСТАВ ЧУДОВИЙ МАЙ»

ВІРШ ГЕНРІХА ГЕЙНЕ у перекладі ЛЕСІ УКРАЇНКИ



«Im wunderschönen Monat  
Mai»

Im wunderschönen Monat  
Mai,

Als alle Knospen sprangen,

Ads by optAd360

Da ist in meinem Herzen

Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschön Monat Mai,

Als alle Vögel sangen,

Da hab' ich ihr gestanden

Mein Sehnen und Verlangen.

Коли настав чудовий  
май,

Садочків розвивання,

Тоді у серденьку моїм

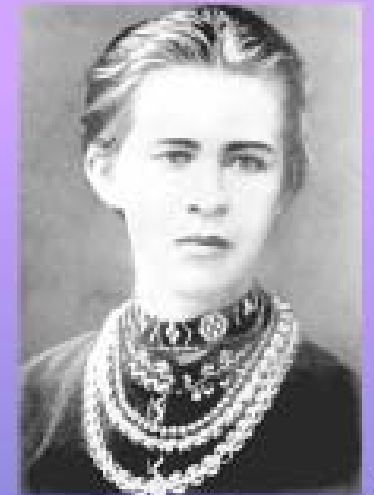
Прокинулось кохання.

Коли настав чудовий  
май

І пташок щебетання,

Тоді я милій розказав

Мою журбу й кохання.



## ДОДАТОК Є

**« КОЛИ РОЗЛУЧАЮТЬСЯ ДВОЄ» ВІРШІ ГЕНРІХА ГЕЙНЕ  
У ПЕРЕКЛАДІ МАКСИМА СЛАВИНСЬКОГО**



Wenn zwei von einander scheiden,  
So geben sie sich die Händ',  
Und fangen an zu weinen,  
Und seufzen ohne End'.

Wir haben nicht geweinet,  
Wir seufzten nicht Weh und Ach!  
Die Thränen und die Seufzer,  
Die kamen hintennach.

Коли розлучаються двоє,  
За руки беруться вони,  
І плачуть, і тяжко зітхають,  
Без ліку зітхають, смутні.

З тобою ми вдвох не зітхали.  
Ніколи не плакали ми;  
Той сум, оті важкі зітхання  
Прийшли до нас згодом самі.



