

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
факультет культури і мистецтв**

кафедра вокалу та хорових дисциплін

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА
У НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ
Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студентка
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво
Сімонова Ганна Вадимівна

Керівник професор Ширінський Х.Г.
Рецензент к.мист., доцент Чехуніна А.О.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Камерно-вокальна творчість М. Лисенка в історичній ретроспективі	6
1.1. Вокальна творчість М. Лисенка у дзеркалі його доби.....	6
1.2. Новаторські особливості камерно-вокальних творів композитора.....	11
РОЗДІЛ 2. Солоспіви М. Лисенка на слова вітчизняних і зарубіжних поетів: виконавський аналіз	15
2.1. Солоспіви на поезію Т. Шевченка.....	15
2.2. Камерно-вокальні твори М. Лисенка на слова поетів-модерністів.....	16
2.3. Пісні і романси композитора на вірші Г. Гайне і С. Надсона..	23
ВИСНОВКИ	26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	29
ДОДАТКИ	
Додаток А. Афіша.....	33
Додаток Б. Програма концерту.....	34
Додаток В. Нотний матеріал.....	35
Додаток Г. Відеозапис концерту (на електронному носії)	

ВСТУП

Мистецько-творча діяльність М.В. Лисенка із віддалі ХХІ століття здається безмежною за обсягом розробки національно-культурної концепції. Здобутки її піднесли українську музику на вищий щабель світової культури, відкрили сучасникам мистецький самовияв народу в дивовижному національному фольклорі, проклали шлях до діалогу з європейськими композиторськими школами. Його композиторська творчість, у якій остаточно сформувався український музичний романтизм і яка стала його вершиною, багато в чому співзвучна музиці зарубіжних композиторів, маючи при цьому й низку особливостей, що зумовлені як композиторською індивідуальністю, так і національно-громадянською зрілістю та ідейно-демократичним націоналізмом.

М. Грінченко одним з перших вітчизняних музикознавців зробив висновок, що М. Лисенко є основоположником української професійної композиторської школи, зазначивши: «Гріг для Норвегії, Глінка для Росії, Сметана для Чехії, Шопен для Польщі були тими художниками, що піднесли музику свого народу до рівня музики всесвітньої, те ж саме зробив для України Лисенко» [10, с 256- 257].

Життя і творчість композитора досліджують Л. Архімович [2], Т. Булат [4; 6], З. Василенко [7], О. Лисенко [22] та інші. Вивченню зв'язків творчі композитора з народними першоджерелами присвячені роботи Д. Ревуцького, М. Старицького, О. Кошиця, Ф. Колесси, С. Людкевичка, О. Пчілки. Солоспіви композитора на слова Т. Шевченка та Г. Гайне аналізує Тамара Булат у своєму фундаментальному дослідженні «Український романс» [5]. Вокальна спадщина композитора у історичній ретроспективі розглядаються у другому томі «Історії української музики» (2009) [13].

Проте на сьогоднішній день не ми не знайшли окремого дослідження присвяченого вивченню образно-жанрового розмаїття усієї камерно-вокальної спадщини видатного композитора.

Актуальність теми обумовлена також тим, що вокальні твори М.В. Лисенка мають дуже велике значення у формуванні національної самосвідомості, естетичних смаків молодого покоління, розвитку вокально-виконавських здібностей й фахових компетентностей майбутніх педагогів-музикантів, завдяки чому вони широко використовуються при навчанні дітей у ЗОШ, ДМШ, ШЕВ та у професійній підготовці студентів у вищих закладах освіти естетичного спрямування. Саме це й обумовлює обрання теми нашої творчої кваліфікаційної роботи: **«Камерно-вокальна творчість М. Лисенка у національно-культурному контексті»**

Метою кваліфікаційної роботи є розкриття особливостей камерно-вокальних творів Миколи Лисенка.

Поставлена мета потребує вирішенні наступних **завдань**:

1. На основі вивчення літературних джерел з проблеми дослідження визначити місце камерно-вокальної спадщини М. Лисенка у розвитку національної культури.
2. Розкрити новаторські риси камерно-вокальних творів композитора.
3. Проаналізувати жанрово-стильові особливості солоспівів М. Лисенка на вірші українських і зарубіжних поетів.

Об'єкт дослідження: музично-творча спадщина М. Лисенка.

Предмет дослідження: жанрово-стильове розмаїття камерно-вокальних творів композитора.

Практична значимість: дослідження питання означеного у кваліфікаційній роботі допомагає узагальнити і систематизувати камерно-вокальну творчість М. Лисенка; матеріали роботи можуть бути використані для підготовки лекцій, семінарів, занять з дисципліни «Історія української музики», «Методика викладання музичного

мистецтва», «Методика викладання вокального мистецтва», при проведенні індивідуально-практичних занять з «Вокального мистецтва», «Камерного співу», «Вокальної майстерності» та «Вокалу» у ЗВО та занять з «Вокалу» у ДМШ, ШЕВ.

Структура творчої кваліфікаційної роботи. Пояснювальна записка до творчої кваліфікаційної роботи (Концертна програма) складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, переліку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. ЛИСЕНКА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1. Вокальна творчість М. Лисенка у дзеркалі його доби

Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) – найвидатніший український композитор другої половини XIX – початку XX _т., який став фундатором української професійної музики доби Романтизму, а також започаткував її розвиток у Модернізмі. Як представник національної школи М. Лисенко у суто музичному сенсі значною мірою спирався на національний фольклор, але не виступав, як імітатор або аранжувальник, його особистий характер, індивідуальність виявляються скрізь, навіть у записаних ним фольклорних матеріалах. Саме йому треба завдячувати в збереженні та популяризації народнопісенної творчості, яку він збагатив своїми обробками, зберігаючи старанно стилеві прикмети української народної музики, і подарував їй довговічне життя.

Протягом усього свого життя М. Лисенко збирав народні пісні. Усі записані ним пісні він залишав недоторканими щодо мелодичної побудови народного зразка та його тексту. Опрацьовуючи їх, у фортепіанному супроводі він прагнув найповніше відтворити ладо-гармонічну природу, що закладена в самій мелодії. У більш ранніх обробках помітне прагнення до концертності акомпанементу. В піснях пізнішого часу супровід стає значно скупішим, в ньому переважає мелодичний чинник.

Першим результатом професійного захоплення композитора українською народною піснею і бажання її пропагувати в широких колах були сім збірок українських народних пісень для одного голосу в супроводі фортепіано, у яких викладено біля трьохсот найцінніших і

найкращих народних перлин. Найцікавіші ці збірки тим, що інструментальний супровід кожної пісень завжди відповідав самій її природі, а простота її гармонізації майстерно поєднувалась із народнопісенною стилістикою. Завдяки цьому більшість пісень із Більшість же пісень із збірок Миколи Лисенка залишається неперевершеними зразками гармонізованого українського пісенного фольклору.

На основі тематики національної пісенної творчості М. Лисенко написав і свої солоспіви, які займають одну з найвизначніших сторінок його композиторської спадщини.

У доробку М. Лисенка – понад 100 солоспівів. Показово те, що у цьому жанрі він творив протягом всього життя. Найбільше солоспівів вийшли з-під його пера у 1860–1880-ті роки, згодом він звертається до цього жанру у другій половині 1990-х і в 1900-ті роки [4]. Т. Булат виділяє два періоди в його романсовій творчості – ранній і зрілий, які є двома етапами його мистецьких пошуків.

За словами С. Людкевича, ніхто так, як Лисенко, «не вмів підійти так близько до Шевченкового способу почування і бесіди, ніхто не вспів їх музикально відтворити так просто і правдиво, як саме Лисенко. Тільки всестороннє розуміння і глибоке та тонке відчуття всіх містерій у красі й виразі українських народних пісень відкрило, мабуть, Лисенкові дорогу до музикальної інтерпретації Шевченка. Як у «народному» поеті сконденсувалася українська народна поезія, так у музиці до «Кобзаря» потрапив Лисенко дати немов сконденсування народної мелодики, своєрідний а однаково правдивий і пригожий до поезії Шевченка музикальний пісенний стиль» [23., с. 289]. Далі Людкевич зазначає, що цей музичний стиль «вельми цікавий і характерний – такий собі свобідний від усяких шаблонів, живий та мінливий, як саме поетичний стиль Шевченка» [23, с. 289]. Музично-технічні засоби цього стилю також прості і позбавлені шаблону. Тут і

риси спокійної оповідальної _т.____шнь, і пристрасні, з елементами драматизму майже «вагнерівські» акценти, і широка _т.____шньо ск із вкрапленнями «мережаної» української колоратури.

Вже у ранньому період композиторської діяльності (1860–1880-ті _т..) Лисенко звертається до поезії Тараса Шевченка. Перші двадцять творів у цьому жанрі, які композитор написав у період навчання у Лейпцизькій консерваторії (1867–1868 рр.), засвідчили появу нової оригінальної мистецької особистості. Чим привабила Лисенка Поезія Великого Кобзаря привабила молодого М. Лисенка глибоким реалізмом, правдивістю відтворення зображуваних подій, палким революційним пафосом, щирістю висловлення. Для ранніх солоспівів Лисенко обирає тексти, в яких йдеться про важку долю жінки, її соціальний статус.

Перший цикл до «Кобзаря» налічує понад 80 вокальних творів, в тому числі 56 солоспівів. Серед них і народно куплетна пісня «Утоптала стежечку», і лірико-драматична «Ой одна я, одна», і балада «У тієї Катерини», і драматичний монолог «Ой чого ти почорніло...». До пісенної групи належать солоспіви «Огні горять», «Якби мені черевики», тут переважають звукозображальні, танцювальні елементи.

У другій групі вокальних творів до «Кобзаря» об'єднані драматичні діалоги, які наповнені соціально-суспільним звучанням: «Чого мені тяжко», «Мені однаково...», «Ой умер старий батько». В романсах лірико-психологічного характеру («Чого мені тяжко» тощо) для передачі емоційного стану героя композитор використав оспівування основних тонів на зразок знаменитих «плачів», затримання, хроматизми, ввідні тони. Розробляючи сюжетні образи поезії Т. Шевченка, Лисенко майже не торкається системи засобів виразності, характерних для побутового, міського романсу. Винятком є лише романс, що написаний в традиціях камерно-романсової інтимної лірики «Якби зустрілися ми знову».

До третьої групи солоспівів з «Музики до «Кобзар»» належать твори оповідального характеру, виражальним критерієм яких виступають поетична образність і слово, як носій ідеї. У розгортанні вокальної лінії все підкорено інтонаційному початку. Композитор знаходить точні, правдиві інтонації, що передають не лише емоційні зміни кожного вірша, а й розкривають смисловий підтекст поезії, який у Шевченка завжди пов'язаний з основним ідейним спрямуванням твору («Ой умер старий батько», «Мені однаково», «Свято в Чигирині», «Гетьмани», «Молітесь, братія, молітесь»).

Наступний, пізній етап у вокальній творчості Лисенка пов'язаний з іншими поетичними образами й музичними тенденціями. У 1890-ті роки Лисенко звертається до поезії Генріха Гайне, у яких оспівується сила і краса людського духу, вільний внутрішній світ особистості. Ці романси становлять вокальний цикл, який характерний творчості композиторів-романтиків першої половини XIX століття. В основу циклу покладено вірші з «Ліричного _т. ___ шнь», і лише романси «У мене був коханий рідний край» та «Дівчино-рибаленько моя» написано на вірші з циклу «На чужині». Серед солоспівів на вірші Гайне має місце і група драматичних творів («У сні я плакав», «Не жаль мені», «У мене був коханий рідний край»). Невдовзі Лисенко пише п'ять солоспівів на слова І. Франка, які сповнені глибоким ліризмом за змістом.

У солоспівах останнього періоду творчості М. Лисенка особливо відчувається широчінь його естетичних поглядів, у яких композитор не обмежується завданням розробки фольклорних пластів, а й активізує гармонічний компонент, де навіть мелодика підпорядковується логіці гармонії. Саме в цьому відчувається вплив на нього творчості композиторів нової доби, тобто початку XX століття К. Дебюссі, О. Скребіна та _т.. Водночас поезії молодих авторів (Лесі Українки, Дніпрової Чайки, О. Олеся, В. Самійленка, М. Вороного та інших), що

на той час вийшли на історичну арену так само ставили перед композитором особливі завдання. Образний зміст віршів поетів-модерністів викликав до життя інший стиль музичного висловлювання, оновлення музично-виражальних засобів.

Саме жанр солоспіву був творчою лабораторією композитора, де викристалізувалися його мелодика, гармонія, фактура, остаточно сформувалися типові музичні форми, композиційні й жанрові особливості його творів. У жанрі солоспіву М. Лисенка бере свій початок українська класична камерно-вокальна музика.

«З народним ґрунтом, з українською народною піснею зв'язана органічно й оригінальна творчість Лисенка... Він є в Україні першим репрезентантом музичного Романтизму і творцем української національної музики» – зазначав сучасник композитора Філарет Колесса. «У своїх оригінальних композиціях Лисенко є типовим представником українського народу й товмачем його найінтимніших почувань. Він так опанував і присвоїв собі народний стиль, що творив у народному дусі, не наслідуючи народних мотивів, він далі снував золоту нитку народної творчості» [17., с. 491-492].

М. Лисенко усвідомлював необхідність розвитку жанру професіонального солоспіву, надзвичайно популярного в українському тогочасному суспільстві, здатного через музично-поетичні образи відтворити життєві характери, найтонші нюанси людських почуттів. Інтуїцією митця-новатора він збагнув необмежені можливості камерного вокального твору як конденсату суспільно-політичних ідей, які подаються не прямолінійно, зберігаючи за слухачем можливість глибокого їх осмислення, вироблення власної позиції. На зміну побутовій куплетній пісні, з її тематикою страждання, розчарувань, любовної жаги в українську музику, завдяки М. Лисенку, увійшов солоспів розгорнутої форми, позначений тонким психологізмом, вибуховою силою патріотичних настроїв і соціального протесту. А з

солоспівами в українській сольній вокальній ліриці розкрився не знаний до того часу багатовимірний художній світ.

Вокальна творчість Лисенка – це величезний пласт вокальної музики, що вирізняється різноманітністю тем, образів, жанрових різновидів. Композитор не тільки створив пісні й солоспіви високого мистецького гатунку, але своїми творами з новітніми рисами заклав підвалини для розвитку української камерно-вокальної музики ХХ т.. – солоспівів Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика та інших.

1.2. Новаторські особливості камерно-вокальних творів композитора

Камерно-вокальні твори М. Лисенка суттєво оновили цей жанр в українській музиці, вивели його на новий шлях розвитку, збагативши новими жанровими особливостями, широким діапазоном тематики й образності, суспільною значущістю тематики, новими засобами музичної виразності й новою інтонаційністю.

Традиційний для європейського романтизму й української музики жанр *пісня* у творчості Лисенка набув нових рис. Композитор у цьому жанрі створив виразний народний колорит, відтворений в мелодиці пісень, у якій композитор інтерпретував фольклорну інтонаційність, в особливостях формотворення, у гармонії та фортепіанній фактурі. Лисенко збагатив пісню психологічними рисами і створив у цьому жанрі емоційно-психологічні портрети. У його творчості пісня отримала такі жанрові різновиди як: лірична, лірико-драматична, епічно-драматична, танцювальна, пісня-колискова, пісня-балада.

Романси у творчості Лисенка залежно від змісту й тематики збагачувалися рисами оперного мистецтва, і деякі з них сприймаються як арії, аріозо, вокально-інструментальні сцени з яскравою

національною специфікою («Гетьмани, гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Моліться, брати мої»). Лисенко створив нові в українській камерно-вокальній музиці жанрові різновиди: героїко-епічний, епіко-драматичний романс. Він збагатив музичну образну сферу жанру романсу лірико-психологічними, епічними, героїчними музичними образами. У його романсах простежуються ніжно-ліричні музичні образи, драматичний порив і драматична експресія.

Саме у камерно-вокальному жанрі композитор розвинув український наспівний стиль, який набув у нього нової якості він створив національно виразну вокальну декламацію. Уперше в романсовому жанрі таке значне місце зайняла мелодика епічного й героїчного характеру.

Значна виразова й колористична роль у романсах Лисенко доручається гармонії, де часто використовує поєднання тональних та модальних ладових особливостей. У гармонії романсів, особливо останнього періоду, простежуються сміливі використання домінантного нонакорду, великого мажорного септакорду («Айстри») тощо, що свідчать про зародження в музиці композитора деяких імпресіоністичних рис.

Інноваційні особливості форми пісень та романсів М. Лисенка пов'язані з точним втіленням у музиці поетичного тексту. Лише у двох піснях («Ой маю я оченята», «Милованка») митець використав куплетну форму. У низці пісень та романсів простежується куплетно-варіантна форма («Ой одна я, одна», «Навгороді коло броду») із застосуванням різноманітних прийомів розвитку тематичного матеріалу, що передаються емоційно-образними змінами у мелодичному, ладо-гармонічному, тональному варіюванні. У піснях і романсах композитор часто використовує й наскрізну строфічну форму, яка складається з окремих розділів (епізодів). При цьому у його камерно-вокальних творах

спостерігаються й такі класичні форми, як дво-, тричастинні та форма рондо.

Для багатьох солоспівів М. Лисенка характерні змішані форми: поєднання куплетної, куплетно-варіаційної й куплетно-варіантної форм; куплетної та наскрізної строфічної; _т. ___ шньо ск і наскрізної та _т..

У низці пісень і романсів простежуються ознаки симфонізації цього жанру. Це виявляється в інтонаційному перетворенні тематизму, який пов'язаний з образною модифікацією, зокрема, початкового тематичного зерна («Не тополю високою»), використанні лейт-мотивності («Якби мені, мамо, намисто», «Закувала зозуленька»).

У своїх камерно-вокальних творах композитор приділяє значну увагу фортепіанній партії, яка залежить від жанрових особливостей солоспівів. У ній простежується наслідування українських народних інструментів (бандури, кобзи, сопілки тощо), використання елементів народного багатоголосся й різноманітної романтичної фортепіанної фактури. Фортепіанна партія у Лисенка – важливий компонент засобів розкриття змісту й образності поетичного тексту, через діалог з вокальною партією, виконуючи функцію контрапунктів. Композитор створює самостійні фортепіанні розділи (вступ, інтерлюдії, заключні частини), які в деяких романсах особливо розгорнуті, що ставить інструментальну партію на один щабель з вокальною.

Отже, з появою вокальних творів М. Лисенка в українській камерно-вокальній музиці з'явилися нові музично-стильові прикмети. Це, насамперед, трансформація куплетно-пісенної стилістики в речитативно-аріозний вид, часом дуже драматизований, експресивний. Цей невідомий до того часу в українській камерній творчості стиль наближався до музичної драми. Мелодична лінія вокальної партії багатьох солоспівів Лисенка, підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, дещо відходить від принципів *bel canto*.

Новизна романсів Лисенка полягає і в тому, що основна мелодична канва деяких з них розвивається на досить високій теситурі, з присутністю багатьох висхідних елементів мелодії, довгих верхніх нот. Такі вокально-виконавські труднощі не випадкові, вони продиктовані тематикою твору, його характером і драматургічним задумом. Діалектичний принцип усталення певних конструктивних норм і закономірностей завжди впливає у Лисенка з конкретного образно-музичного змісту. Саме поетична образність визначала вибір вокальної партії: вільної декламаційної чи більш узагальнено розспівної мелодії. Такі ознаки розвитку мелодичної лінії прослідковуються в солоспіві «Хіба тільки рожеві цвісти» на слова Дніпрової Чайки. де неперервність вокальної лінії символізує собою радісне, нескінчене життя, право на щастя.

Отже, М. Лисенко по праву вважається новатором української камерно-вокальної музики, тому в його творах відсутні випадкові, нелогічні моменти, будь-який нюанс має своє значення і завдання в художній палітрі кожного окремого твору. Подібно Вагнеру, він відкрив нову сторінку вокального виконавства, поставив нові вимоги перед співаком, надав іншої значимості голосу, як важливому елементу творення загальної музичної картини.

Композитор все життя працював над виробленням українського музичного стилю загальнонаціонального типу, при тому вводячи в культурну орбіту мистецькі здобутки композиторів інших шкіл. Його творчість стала взірцем для митців ХХ століття, які гідно продовжили традиції М. Лисенка і уособили в своїй творчості живий зв'язок класичного і сучасного мистецтва.

РОЗДІЛ 2

СОЛОСПІВИ М. ЛИСЕНКА НА СЛОВА ВІТЧИЗНЯНИХ І ЗАРУБІЖНИХ ПОЕТІВ: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

2.1. Солоспіви на поезію Т. Шевченка

З огляду на особливості поетичної форми солоспіви М. Лисенка на вірші великого Кобзаря умовно можна поділити на дві групи. До першої відносяться твори наспівного характеру, які композитор наблизив до фольклорних форм. Поява таких романсів з їх строфічною побудовою були пер за все викликані народнопісенною природою поезії Т. Шевченка («Ой стрічечка до стрічечки», «У перетику ходила», «Якби мені черевики», «Туман, туман долиною» та _т..).

Аналіз романсів «Утоптала стежечку», «Якби мені черевики», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой стрічечка до стрічечки» дає можливість говорити про жанрове переключення за допомогою метричної пластичності, що стає дієвим засобом внутрішньої організації музичного матеріалу. Композитор різноманітними прийомами уникає прямолінійного акцентування сильних долей. Метрична одноманітність змінюється завдяки почерговому перенесенню акцентів на всі долі такту, синкопам, ритмічній пульсації всередині такту, що виникає внаслідок поєднання різних музично-ритмічних ліній. В ритмо-інтонаційній тканині солоспіву «Утоптала стежечку» яскраво виступає інструментально-танцювальне начало, яке пов'язано з побутовою музикою. У фортепіанних інтерлюдіях композитор залишає нерівномірних пульс $2/4-3/4$, при цьому у вокальній партії стійко витримується дводольність. Таки чином у вокальній партії простежується спорідненість з ритмікою прадавніх слов'янських пісень. Поряд з цим у солоспіві спостерігається розширення форми через розтягування мелодії, що відбувається за

рахунок повторення слів і варіантності мотивів. Внаслідок чого структурна регулярність порушується, що істотно впливає на всю композицію романсу.

Інший підхід до танцювального жанру простежується у солоспіві «Садок вишневий коло хати», який Лисенко написав у жанрі баркароли задля створення пейзажно-побутової картини. Ідилічний і врівноважено-спокійний настрій панує у романсі. М'які переходи від пейзажних до побутових замальовок з образами людей, що наповнюють діями картини природи, відтворюються в музиці органічно й витончено. Гармонія і мелодія у творі демонструють поєднання мажору із видами мінору, діатоніки й _т. ___ шнь, суміжнощабельних і кварто-квінтових _т. ___ шньо тяжінь.

У солоспіві явно простежуються колористичні прийоми, проте композитор оминає пряму ілюстративність. Простота й невимушеність мелодії поряд з живописною манерою створення музичного образу та відчуття артистичної міри у переході від одного емоційного стану до іншого приваблюють і нині багатьох майстрів вокально-виконавського мистецтва.

2.2. Камерно-вокальні твори М. Лисенка на слова поетів-модерністів

Починаючи з другої половини 1890-х років у творчий процес розвитку української музики активно входять образи поезії І. Франка, художній доробок якого посів заслужене чільне місце у культурному та громадському житті України. У цей же період відбувається формування класичних рис українського солоспіву і саме ця подія пов'язана з іменем М. Лисенка. У його камерно-вокальній творчості музична образність набуває рис глибокої типізації та художньої виразності. На вірші поета І. Франка композитор написав 6 романсів: «Не забудь юних днів» (для

сопрано); «Місяцю-князю» (для сопрано або тенора); «Розвійтеся з вітром» (для сопрано або тенора); «Безмежнеє поле» (для баритона); «Я не кляв тебе, о зоре» (для тенора); «Отсе тая стежечка» (для тенора).

Знаменитий романс **«Безмежнеє поле»** підкоряє владною силою стихії. Стрімкі злети яскравої мелодії, пульсація фортепіанного супроводу надають звучанню шалено нестримного руху. Пекучий біль роздирає груди. І раптом – уповільнюється темп. З’являється піднесена, дивовижно гарна мелодія. Вона органічно поєднується зі словами: «Неси мене, коню, по чистому полю», й разом створюють новий, уже зоровий образ: безкрайнього простору й вершника, що лине назустріч долі.

Летюча, поривчаста за характером мелодія вокальної партії підтримується напруженою ритмічною пульсацією фортепіанного супроводу, що відповідає змісту вірша. Поетичні образи – «безмежнеє поле», «сніжний завій» – зазнають яскравої музичної інтерпретації.

Цей солоспів сприймається як спалах емоційного напруження, як злет почуттів. Задум автора реалізовано у двочастинній побудові (за типом двічі повтореного заспіву й приспіву, при чому за другим разом у варіантному проведенні). Усі музичні засоби, що використав композитор, – стрімка мелодія (висхідні ходи на кварту, квінту), пружний пульсуючий ритм фортепіанного супроводу, тональні та ладові зміни, якими завершується перша частина у тональності мінорної домінанти (c-moll), а наступна розпочинається у паралельному мажорі (Es-dur), створюють динамічний художній образ, сповнений романтичного піднесення.

По-своєму прочитав Лисенко і інші ліричні поезії Франка із відомого раннього циклу поета «Зів’яле листя». У солоспівах «Місяцю-князю» та «Розвійтеся із вітром» композитор тонко передав настрій самозаглиблення.

Романс **«Місяцю-князю»** (E dur) демонструє досконале володіння М. Лисенком строфічною формою з рисами активного наскрізного

розвитку. Характер солоспіву ліричний, на що вказує й авторська ремарка (Canto). У творі три строфи, кожна з яких починається зі слів «Місяцю-князю!». Форма першої строфи – неквадратний період наскрізного розвитку, що складається з двох симетричних речень (5+5), що зіставляються тонально (E dur-cis-moll-gis moll). Перше речення – повністю експозиційне. Друге речення слідуючи за текстом поезії, вносить динаміку та елементи розробковості, що створює разом із злегка затіненою тональною барвою відчуття, сповнене щасливих почувань, безмежної закоханості у світ нічної природи – теми, доволі типової для композиторів-романтиків.

Друга строфа викладена у формі періоду повторної будови, але з іншими пропорціями (4+6). Другий період, як і перший є модулюючим і завершується у паралельному мінорі (*cis-moll*). Найбільш динамічною є третя строфа, викладена у формі періоду наскрізного розгортання. Тиха кульмінація припадає практично на два останні такти (перед фортепіанною постлюдією), на слова «Ох, і коли ж ти те зілля знайдеш?».

На початку ХХ _т.. музична творчість композитора збагатилася новою тематикою й музичними засобами. Саме у цей час він звертається до текстів своїх сучасників – українських поетів-модерністів: Лесі Українки, Дніпрові Чайки, Олександра Олеся, В. Самійленка, Миколи Вороного та інших

Нову інтонаційну образність, романтичну стилістику, що подекуди збагачена імпресіоністичними ознаками, Лисенко зумів відобразити у солоспіві «**Айстри**» на вірші О. Олеся. Цей романс є маленькою трагедійною сценкою, що реалізується через контрастно-складену форму, де перша частина побудована із трьох куплетів (третій куплет «обірваний»), а друга – виступає складним періодом із розширеним другим реченням, що завершується кодою. Вступ містить у собі 2 такти в темпі *Andante tranquillo* (повільно, не поспішаючи), його тема звучить

прозоро в оригінальному ладовому модусі – мажорній пентатоніці, підготовляючи слухача до розповіді виконавця. Темі вступу протистоїть ледь чутний підголосок у середньому шарі фактури, що утворює низхідну хроматичну послідовність, тим самим наводячи на можливість контрастування. Перший куплет оповідного характеру звучить у ясному E-dur' і. Митець надзвичайно тонко відчуває й передає музичними засобами зміст вірша. На словах «рожевого ранку» він використовує ладове тяжіння до мажорної пентатоніки у вокальній партії, щоб змалювати надію на краще. Помітний наскрізний розвиток гармонії і мелодії. Третій куплет заховає в собі певну суперечливість, адже айстри – це осінні квіти, але вони марять весною. Щоб підкреслити мрію айстр, Лисенко застосовує *rallentando* і фермату, для підкреслення слів «де вічна весна».

Друга частина солоспіву звучить в однойменній тональності (e-moll). Автор використовує просту, стриману гармонію. Мелодика з її монотонним погойдуванням повертає слухача до реальності, повністю змінюючи настрій. Для цієї частини притаманна часта зміна гармонічних функцій, що виступають символом невблаганності часу.

Похмуру мелодію у завершенні романсу порушує раптовий мажор, який Лисенком використав для змалювання променів сонця, що раптом пробились крізь негоду. Ця частина твору вимагає від виконавця тонкої передачі емоційних нюансів, передбачених композитором, адже в ній закладена смислова й динамічна кульмінація солоспіву.

Солоспіви М. Лисенка на три оригінальні поезії Лесі Українки («Не дивись на місяць весною», «Смутної провесни» та «Східна мелодія») об'єднані спільною темою розлуки, спогадами про втрачене кохання.

Романс **«Смутної провесни»** відзначається надзвичайно схвильованим характером, що зумовлено його поетичним текстом. Структурно романс має строфічно-куплетну будову (із двох строф).

Солоспів розпочинається невеликим фортепіанним вступом (6-тактовим), в якому міститься не пов'язана з наступним музичним матеріалом схвильована виразна тема у розмірі 6/8, яка контрастує з відносно спокійним початком першої строфи, що написана у розмірі 4/4.

Ознаки імпровізаційності, які ледь спостерігаються у вокальній та фортепіанній партіях першої строфи, остаточно реалізується у другій, де долучається ще один ритмічний малюнок – тріолі. Вони спочатку з'являються лише у фортепіанному супроводі, а в кульмінаційному моменті – і у соліста. Саме тут міститься справжній згусток ритмічних контрастів (тріолі, дуолі, чверті, вісімки, шістнадцятки, пунктований ритм), які узагальнених вокальною кантиленою. Таке вільне побудування композитором музичної форми та у ритмічній структури музики впливають в першу чергу з ліричного змісту поезії, його віршової ритміки.

Солоспів «Східна мелодія» різниться від інших творів на слова Лесі Українки своїм образним складом. М. Лисенко здійснює спробу стилізації екзотичного колориту музичної арабески.

Вступ романсу – *tempo moderato e sempre rubato* – майже повністю витриманий на органному пункті тонічної гармонії. Своєрідного східного забарвлення додає авторська ремарка (*sempre rubato*) та чергування _т._ з тріолями у партії фортепіано. Форма твору – куплетно-строфічна: він складається з чотирьох неоднорідних строф. Перший куплет починається словами «Гори багрянцем», другий – «В'ються, не спиняться», третій – «В себе на вежі», четвертий – «Світе мій!».

Перша строфа – *cantabile ben declamato* – інтонаційно виростає з теми вступу. Пісенна декламаційність тут так само має імпровізаційний характер. Фортепіанний супровід розділяється на два пласти: акордово-гармонічний та мелодичну лінію, яка дублює партію голосу. Двотактова фортепіанна зв'язка між першою й другою строфами, лірико-епічного

характеру, заснована на розвитку тематизму першої строфи. Мелодичну лінію фортепіанної партії підхоплює голос (« геть понад морем, над хвилями синіми»). Для досягнення більшої експресії Лисенко користується частими змінами метру (4/4–3/4–6/4–4/4). Мелодика розвивається все інтенсивніше, тріольними групами, досягаючи кульмінації у заключній фразі («де тебе мають шукати на безвісті...»).

У вокальній партії середньої частини майже зникають ознаки внутрішнього розвитку. Інтонації початкового образу (на слові «світе мій! Буду тебе дождатися») тональність *As dur*, плавно спадаючи вниз (тональність *es-moll*). Реприза (*Ges dur, tempo primo*), що починається з двотактового вступу, варіантно не змінена. У ній композитор фактично досягає найвищої кульмінації (на словах «Здійметься він над всіма мінаретами»).

М. Лисенка надзвичайно високо поцінював творчу діяльність Дніпрові Чайки – відомого українського прозаїка, поетеси та драматурга. У художній манері поетеси йому імпонували доступність, емоційна виразність утілення почуттів. На вірші Дніпрові Чайки композитор написав три романси – «Я вірую в красу», «Єрихонська рожа» та «Хіба тільки рожам цвісти?».

Літературний текст солоспіву «**Хіба тільки рожам цвісти?**» вражає своєю філософською глибиною та образними порівняннями. У ньому зображено плин усього людського життя, де весна асоціюється з його початком – пробудженням, осінь – з вершиною зрілості творчого натхнення.

Композитор написав свій твір у тональності *B-dur*. Темп солоспіву – *Andante moderato* – майже незмінний, однак він містить постійну хвилеподібну динаміку. Форма твору – т. . . шньо з наскрізним тематичним і т. . . шньо скл розвитком. У фортепіанному вступі, що триває два такти, закладено основне інтонаційне зерно, яке зазнає подальшого розвитку.

Перша частина солоспіву (у формі періоду) звучить у g-moll, друга – у паралельній тональності B-dur, які чітко передають настрій солоспіву, його раптову зміну. Вокальна лінія розпочинається із вершини фрази, продовжуючись низхідним рухом. Наступна фраза містить в собі ще вищий звук (as^2), що забезпечує мелодичний розвиток твору. Баркарольний ритм викладено у розмірі 12/8. Кульмінація усього твору припадає на слова «квіти, що лиш восени», що є точку «золотого перетину» форми солоспіву і створює замикання певної драматургічної хвилі твору. Композитор створює «зону пробудження» у тринадцятому такті за допомогою гармонічних засобів, а у завершенні солоспіву ніби «відтягує» появу кадансу за допомогою використання т. ___ шньо с звуків. Прихована поліфонія у інструментальному супроводі слугує контрапунктом до вокальної лінії. Завдяки розміру 12/8 і ритмічному малюнку мелодія твору розгортається на тлі плавного хвилеподібного руху. Нагромадження фактурних засобів застосовано у завершенні твору задля кульмінаційного драматургічного ефекту.

Солоспів М. Лисенка **«Нічого, нічого»** на слова Миколи Вороного належить до найбільш пізніх вокальних творів митця. За жанром це драматичний монолог позначений впливом вокальної лірики С. Рахманінова, де наскрізний розвиток вокальної форми досягає кульмінації в кінці твору, часто у коді. В основі розвитку мелодії лежить мотив хвилі, у фортепіанній партії переданий тріольним рухом фактури. Композиційну модель вірша М.Лисенко вклав у Форма романсу відповідає композиційній моделі вірша і представляє собою два асиметричні періоди, перший з яких складається з восьми тактів, а другий, що вступає після короткого (двотактового) програту – п'яти, що завершуються т. ___ шньо с кодою-доповненням. Динамічна драматургія солоспіву має широкий спектр – від ріано в першому періоді, через forte другому періоді, до fortissimo на найвищому звуці (d^2).

За типом розвитку мелодика першого періоду має речитативно-аріозний характер, у другому, відбиваючи наростання драматизму, стають ширшими мелодичні стрибки, які інтонаційно загострюються. Найвища мелодична вершина досягається у заключному доповненні, що починаються патетичним інтервалом малої сексти (на слові «не сила»).

Отже, ця мініатюра, що належить до одного з останніх солоспівів М. Лисенка, сповнена особливим драматизмом, перегукується з пізними біографічними мотивами творчості великого Майстра.

2.3. Пісні і романси композитора на вірші Г. Гайне і С. Надсона

Окреме місце серед солоспівів Лисенка займають 12 романсів та 2 дуети на вірші відомого німецького поета Генріха Гайне. Увагу Лисенка приваблювали поезії Гайне, що прославляли духовно вільний внутрішній світ людини. Ці романси становлять вокальний цикл, типологічно близький до циклів романтиків першої половини ХІХ століття. В основу циклу покладені вірші з «Ліричного _т. ___ шнь». Творчий задум – через музичні образи передати душевні переживання людини, шляхетність почуттів героя, його вищість над прозаїчним, безликим життям – вдався авторові в повній мірі.

Оригінальною особливістю солоспівів М. Лисенка на слова Г. Гайне є написання дуетів «Коли розлучаються двоє» й «На півночі, на кручі», написаний під враженням особистих переживань композитора.

Солоспів «**Коли розлучаються двоє**» – це хвилююча розповідь про нерозділене кохання від зародження почуттів у весняний день до тяжких хвилин розлуки. Емоційна контрастність, змінність настрою є об'єднуючим драматургічним чинником цього дуету, що сприяє злиттю вокальних партій. У музично-жанровій організації твору Лисенко відштовхується від типових ладо-інтонаційних утворень українського

міського пісні-романсу, музично-структурний зв'язок якого не порушує логіки розвитку поетичних образів.

Цьому твору притаманна й характерна для більшості Лисенківських солоспівів на вірші Г. Гайна побудова: т. шньо за рахунок початкової паузи, невеликий мелодійний підйом, взята зі стрибка інтонаційна вершина, потім її закріплення або перехід до вищої кульмінації і поступовий спад. Чітка поетична побудова, гнучка внутрішня ритміка дозволили композитору оперувати вільною наскрізною формою, введенням декламаційних елементів у наспівну мелодіку. Музика дуету породжена мовною декламацією поетичних оригіналів, у елегійно-чуттєвому тоні. Перехресне римування рядків (abab) і регулярність чергування жіночої та чоловічої рим надають вокальній мові наспівного характеру.

Щодо засобів музичної виразності, можна констатувати, що автор практично не обмежує себе у їх відборі, керуючись насамперед поетичним текстом і т. шньо скл доцільністю. Мелодія дуету широко наспівна, ладо-гармонічними засобами виступають складні альтеровані акорди, чотири- і п'ятизвуччя, неповні тризвуки; розімкнені тональні плани; широке застосування перемінних ладів, елементи діатонічних народних ладів; фактура акомпанементу достатньо прозора, насичена мелодизованими голосами, діалогічною формою викладу. Отже, музично-структурний зв'язок дуету не порушує логіки розвитку поетичних образів.

У вокальній спадщині Миколи Лисенка є лише один романс на російський текст вірша «Признание» («Визнання») російського поета-модерніста Семена Надсона. Це ще одна вокальна мініатюра, пізнього періоду творчості написана у формі періоду із вступом і завершенням (тональність – E-dur, темп – Andantino, розмір 12/8). Твір розпочинається невеликим чотиритактовим вступом, який впроваджує в образно-емоційний стан поетичного тексту та його музичного втілення. Тут

композитор використовує відхилення у паралельну тональність і DD₉ (E-dur), яке в подальшому буде ще двічі використовувати – в кульмінаційній точці романсу та у завершальній частині твору. Вокальна партія починається у високій теситурі на піано, поступово розгортається, набирає динамічної сили.

Гармонія романсу досить «традиційна», з багатьма видами затримань. Кульмінація твору припадає на дев'ятий такт (на слова «...и дышит тобою...»), у фортепіанному супроводі вона підкреслена нонакордом подвійної домінанти У завершальній частині романсу (останні п'ять тактів) востаннє Лисенко повторює кульмінаційний момент у фортепіанній партії. У цій постлюдії відбувається динаміка згасання руху (до піаніссімо).

У вокальному доробку Миколи Лисенка є ще один солоспів на вірші цього вельми популярного серед музикантів російського поета – «У сні мені марилося небо», але вже на перекладений українською мовою текст.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження ми дійшли наступних висновків:

Камерно-вокальні твори М. Лисенка суттєво оновили цей жанр в українській музиці, вивели його на новий рівень розвитку, збагативши новими жанровими особливостями, широким діапазоном тематики й образності, суспільною значущістю тематики, новими засобами музичної виразності й новою інтонаційністю.

Традиційний для української музики пісенний жанр у творчості Лисенка набув нових рис, які проявились в мелодиці пісень, в особливостях формотворення, у гармонії та фортепіанній фактурі. Лисенко збагатив пісню психологічними рисами і створив у цьому жанрі емоційно-психологічні портрети.

У камерно-вокальній творчості М. Лисенка присутні розмаїті жанрові типи вокальної мініатюри: лірична пісня-романс («Не забудь юних днів», _т.. І. Франка), лірико-драматична пісня-монолог з елементами пейзажної замальовки («Не дивись на місяць весною», _т.. Лесі Українки), пісня-балада, а також не характерний для європейської вокальної музики жанр пісні-думи («У неділю вранці рано»).

У його романсах простежуються глибокий ліризм, емоційний порив і драматична експресія. Нової якості у камерно-вокальній творчості композитора набуває український наспівний стиль. Уперше в романсовому жанрі значне місце посіли твори з мелодикою епічного й героїчного характеру.

У низці пісень та романсів митця поряд із дво-, _т.____шньо ск та формою рондо простежуються **куплетно-варіантна, наскрізна строфічна** та **змішані форми**: поєднання куплетної, куплетно-варіаційної й куплетно-варіантної форм; куплетної та наскрізної строфічної; _т.____шньо ск і наскрізної тощо.

У ряді творів відбувається **симфонізація** камерно-вокального жанру на вірші багатьох українських поетів: Т. Шевченка, П. Куліша,

Є. Гребінки, Я. Щоголева, І. Франка, Лесі Українки, О. Кониського, М. Старицького, В. Самійленка, Дніпрової Чайки, О. Олеся, М. Вороного та на тексти поетів інших національностей (С. Надсона, А. Міцкевича, Г. Гайне).

Ранній період його творчості позначений зверненням до поезії Т. Шевченка та Г. Гайне. Найбільше (понад 60) солоспівів (пісень, романсів, дуетів, ансамблів) Лисенко написав на вірші Т. Шевченка. Саме в цих творах на тексти Т. Шевченка яскраво виразилася «народна» лінія стилю композитора.

Вокальні твори зрілого та, особливо, пізнього періодів творчості є високохудожніми оригінальними композиціями, що піднесли цей жанр в українській професійній музиці на найвищий мистецький рівень, що відповідав тогочасному європейському контексту. З новими течіями музичного мистецтва кінця XIX – початку XX _т.. вокальну творчість Лисенка споріднює й розширення мовно-виразових ресурсів, де провідна роль належить мелодичним (зокрема, суміжнощабельним) зв'язкам; поєднання відносно самостійних натуральних і альтерованих звуків, акордів, що свідчить про процес взаємопроникнення діатоніки і _т.____шнь, вироблення нормативів складнішого _т.____шньо скл на основі засобів мажор-мінору; прагнення до лаконізму засобів виразності загалом, їх «економії» при музично-образній місткості, а часто – психологічній наповненості.

У тематиці солоспівів на слова поетів-модерністів домінують ліричні мотиви («Місяцю-князю»), мотиви розлуки, втраченого кохання («Смутної провесни»), швидкоплинності людського життя і почуттів («Айстри» на слова О. Олеся, «Хіба тільки рожам цвісти?» на слова Дніпрової Чайки). Частково вони були співзвучними автобіографічним мотивам.

Найбільш характерним для солоспівів Лисенка на слова поетів-модерністів є аріозо-декламаційний тип мелодики, інколи – із

застосуванням _т. ___ шньо складового розспіву (на що вперше вказав С. Людкевич). Мелодика та гармонічна мова митця органічно поєднали в собі типову романтичну стилістику, з широким використанням альтерованої (зокрема, субдомінантової групи) акордики («Айстри», «Хіба тільки рожам цвісти?»), з опорою на народно-ладові інтонаційні джерела, більш типові для творів народної тематики та солоспівів на слова Т. Шевченка.

Отже, камерно-вокальні твори М. Лисенка, написані в останні роки його життя, прокладали нові шляхи для розвитку українського солоспіву доби модерну – творам Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка та іншим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А.І., Булат Т.П. Солоспівви // Історія української музики: У 6 т. – Т. 2. ХІХ століття / Гол. _т._. Г.А. Скрипник. – Київ: ІМФЕ _т._. М.Т. Рильського, 2009. – С. 332 – 357.
2. Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко : Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук [2-ге вид., _т._. і доп]. – К. : Мистецтво, 1963. – 354 с.
3. Бодіна В.М. Лисенко та культура авторської присвяти в його творчій біографії (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики композитора) / В. Бодіна. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua>
4. Булат Т. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М.В. Лисенка / Т. Булат // Музика – 1972. – № 2. – С. 8-10.
5. Булат Т. Український романс / Т. Булат. – Київ: Наукова Думка, 1979. – 320 с.
6. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття / Т. Булат, Т. Філенко. – США, 2010. – 408 с.
7. Василенко З.І. Фольклористична діяльність М.В. Лисенка / З.І. Василенко. – Київ: Музична Україна, 1972. – 186 с.
8. Вишневська Н. Дніпрова Чайка і її твори / Н. Вишневська. – Київ: Наукова думка, 1987. – 243 с.
9. Гальчинський Б. Значення етнографічно-фольклорної діяльності Миколи Лисенка для українського національного відродження другої половини ХІХ століття / Б. Гальчинський. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ualogos.kiev.ua>
10. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П. Гнидь. – К., 1997. – 320 с.
11. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко : Життя і діяльність / В. Дяченко / 2-ге вид. – Київ: Музична Україна, 1968. – 119 с.

12. Зінків І.Я., Фільц Б.М. Камерно-інструментальна музика / І.Я. Зінків, Б.М. Фільц // Історія української музики: У 6 т.: – Т.2. ХІХ століття. – Київ: ІМФЕ, 2009. – С. 358-433.
13. Історія української музики: У 6 т. – Т. 2. ХІХ століття / Гол. _т._ Г.А. Скрипник. – Київ : ІМФЕ _т_. М.Т. Рильського, 2009 – 800 с.
14. Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі: збірка статей. – Серія: Виконавське мистецтво. – Львів: ТеРус, 2013. – Вип. 27. – 224 с.
15. Квітка К. Фольклористична спадщина М. Лисенка / К. Квітка // Вибрані статті: У 2-х ч. – К., 1985. – Ч. 1. – С.46-68.
16. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів: НТШ _т_. Шевченка, 2000. – 282 с.
17. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса // підгот. до друку, вступ С.Й. Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.
18. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. / Лідія Корній. – Ч. 3. – Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – 478 с.
19. Лисенко М. В. Листи / М.В. Лисенко. – Київ: Мистецтво, 1964. – 533 с.
20. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / М.В. Лисенко. – Київ: Музична Україна, 1978. – 95 с.
21. Лисенко О. М. Про Миколу Лисенка: Спогади сина / О. М. Лисенко. – Київ : Радянський письменник, 1957. – 155 с.; _т_.
22. Лисенко О.М. Спогади про батька / [літ. виклад Б. Хандроса; передм. М.Т. Рильського: 5-те вид.. / Остап Лисенко. – К.: Музична Україна, 1991. – 368 с.
23. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич: у 2-х т.; упор., _т._, пер., прим. і бібліографія З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 1. – 496 с.
24. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 2000. – Т. 1. – С. 354-364.

25. Малишев Ю.В. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. / Ю. Малишев. – Київ : Музична Україна, 1968. – 219 с.
26. Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві: зб. _т._ [під. _т._ М. Загайкевич]. – Київ: Наукова думка, 1965. – 220 с.
27. Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Р.М. Скорульська. – Київ: Музична Україна, 2004. – 680 с.
28. Микола Лисенко у спогадах сучасників : У 2-х т. – Т. 1 / Упоряд. Р.Я. Пилипчук. – Київ: Музична Україна, 2003 . – 344 с.
29. Мезична україністика: сучасний вимір: збірка наукових статей. Вип. 7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред. упоряд. О.П. Кушнірук. – К.: ІМФЕ _т._ М.Т. Рильського, 2012. – 440 с.
30. Мурзина О.М. Лисенко як фольклорист-науковець / О.М. Мурзина // Українське музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 32. – С. 174-182.
31. Негрейчук І.О., Скорульська Р.М., Чуєва. М.В. Микола Лисенко / І.О. Негрейчук, Р.М. Скорульська, М.В. Чуєва. – Харків: Фіоліо, 2009. – 223 с.
32. Ольховський А. Нарис історії української музики / Ред. Л. Корній. – К.: Муз. Україна, 2003. – 512 с.
33. Ревуцький Д. Повернення першоджерел / Д. Ревуцький. – К., 2003. – 320.с.
34. Скорульська Р. «Кобзар» у творчості Миколи Лисенка / Р. Скорульська // Слово Просвіти. – 2014. – № 6. – С. 15.
35. Товстуха Є.С. Микола Лисенко: оповіді про композитора / Є.С. Товстуха – К., 1988. – 343 с.
36. Фільц Б. Гармонія солоспіву / Б. Фільц. – Київ: Музична Україна, 1979. – 191 с.
37. Фільц Б.М. Український радянський романс / Б. Фільц. – Київ: Наукова думка, 1970. – 124 с.

38. Хіврич Л.Н. Про виразність ритмо-темпу в поезії Л. Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів / Л.Н. Хіврич // Українське музикознавство. – 1974. – Вип. 9. – С. 225-236.
39. Шреєр О.Я. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку (XVIII – ХУІІІ _т..)/ О. Шреєр. – Київ : Музична Україна, 1947. – 125 с.
40. Шреєр О.Я. Григорій Сковорода – музикант / О.Я. Шреєр. – Київ: Музична Україна, 1972. – 84 с.
41. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як. – Львів: ЛДМА, НТШ, 2003. – 263 с.
42. 100 видатних імен України: Лисенко Микола Віталійович. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Енциклопедії-/21353-1/Лисенко-Микола-Віталійович>.
Заголовок з екрану.
43. 170-ті роковини від дня народження Миколи Лисенка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=6452>. – Заголовок з екрану.

Афіша

ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ВОКАЛУ ТА ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН



Творча кваліфікаційна робота
здобувача ступеня вищої освіти "бакалавр"

Ганни Сімонової

Науковий керівник - народний артист України, професор *Ширінський Х.Г.*
Партія фортепіано - провідний концертмейстер *Кісельнікова І.Н.*,
концертмейстер - *Одржеховська О. Ю.*

Херсон 2020

Програма концерту

«Камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка»

1. муз. М. Лисенка сл.. Т.Шевченка «Утоптала стежечку»
2. муз. М. Лисенка сл.. Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати»
3. муз. М. Лисенка сл.. Т.Шевченка «Ой стрічечка до стрічечки».
4. муз. М. Лисенка сл..І. Франка «Безменжнеє поле»
5. муз. М.Лисенка сл.. І.Франка «Місяцю-князю»
6. муз. М.Лисенка сл.. Г. Гайне «Коли розлучаються двоє».
7. муз. М.Лисенка сл.. Дніпрової Чайки «Хіба тільки рожам цвісти»
8. муз. М.Лисенка сл.. О.Олеся «Айстри».
9. муз. М. Лисенка сл.. Лесі Українки «Смутної провесни».
- 10.муз. М.Лисенка сл.. Лесі Українки «Східна мелодія»
- 11.муз. М.Лисенка сл.. М. Вороного «Нічого, нічого».
- 12.муз. М.Лисенка сл.. С. Надсона «У сні мені марилося небо».

Додаток В

Нотний матеріал

ОЙ ГОРЕ ТІЙ ЧАЙЦІ

М. Лисенко

Andante

mp

Ой го-ре тій чай-ці, го-ре тій не-бо-зі,

p

cresc. passionato *dim.*

що ви-ве-ла ча-с-ня-ток при би-тій до-ро-зі,

cresc. *dim.*

що ви-ве-ла ча-с-ня-ток при би-тій до-ро-зі

cresc. *dim.* *p*

Ой горе тій чайці, горе тій небозі,
 Що вивела часняток при битій дорозі! (2)
 Ой чашка в'ється, об дорогу б'ється,
 До дороги припадає, чумака благас: (2)
 «Ой ти, чумаченьку, ще ж ти молоденький,
 Верни моїх часняток, діточок маленьких!» (2)
 Полети ж ти, стара чайко, на зелену балку
 Що вже твоїх часняток забрав я у шайку. (2)

Полети ж ти, стара чайко, на зелену пашу,
 Що вже твоїх часняток покидав я в кашу! (2)
 Та я не треба тобі, чайко, тучечка літати,
 Та я не треба часняток більше виглядати! (2)
 Буду я літати, волів завертати,
 Та все буду твою долю повік проклинати; (2)
 Буду волів завертати, буду сірих пасти,
 І до смерті козацькою буду долю клести! (2)

ОЙ СТРИЧЕЧКА ДО СТРИЧЕЧКИ

СОПРАНО

Музика М. В. Лисенка

Andantino gioioso

Piano

Canto

mf

1. Ой стрі - чеч - ка — до стрі - чеч - ки,
2. Ой пла - хот - ка — черв - ча - точ - ка,

1. ме - ре - жа - ю три ні - чень - ки, ме - ре - жа - ю, ви - ши - ва - ю,
2. ди - вуй - те - ся, дів - ча - точ - ка. Ди - вуй те - ся, па - руб - ки,

1. у — не - ді - лю по - гу - ля - ю. за - по - розь - кі ко - за - ки.

2. *f*

First system of the musical score, showing the vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp).

Second system of the musical score, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature is G major.

Ой ди - вуй - тесь,

Third system of the musical score, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature is G major.

ли - цай - те - ся, а він - шк - ми він - чай - те - ся,-

Fourth system of the musical score, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature is G major.

cresc. по - да - ва - ні руш - ни - ки... *f* о - та - ке - то, ко - за - ки!

У сні мені марилося небо

Тенор

Слова С. НАДСОНА

Музика М. Лисенка

Moderato

Canto

Piano

p

p

сні ме-ні ма-ри-лось не - - бо все взо-рях я-скра-вих кру - гом, — і

m.s.

p

p cresc.

p

жур-но по-хи-ле-ні вер - - би над яс-но-бла-кит-ним став-ком. —

un poco cresc.

dim.

p quieto

Бу-ди-ноктвій бі-лий вга-йоч - ку у ке-тя-гах ряс-них буз-ка,

m.s.

pp rall.

p

ввік-ні тво-я по-стать бі - лі - - ла хо - ро-ша, сум-на та-струн-ка. Ти

un poco più mosso passionato

пла-ка-ла, яє-ні пер-ли - - ни бри-ні-ли на яє - - - них о -

mp

cresc.

- чах, і пла - - ка-ли пиш-ні тро - ян ди, йри -

cresc.

f

- дав со - ло - вей - ко в ку - щях.

dim.

f

dim.

з ко-ждо-ю то - - ю сльо - зо - - - ю, край ніг тво-їх, в тем - нім га-

cresc.
m.s.
2

- ю, світ - ляк са-мо-цві-том зай - мав - ся і

f
2
2

не - бо ро - ни - - - - ло зо-рю.

molto espress.
rall.
Tempo I
f
3
3
dim.
m.s.
poco p tranquillo

rall.
pp

Східна мелодія

Сопрано - м. сопрано

Слова Л. УКРАЇНКИ

Музика М. Лисенка

Piano

p

Tempo moderato e sempre rubato

The piano introduction consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The melody features several triplet markings. The bass clef accompaniment is simple, with a few notes and rests. The second system continues the melody with more triplet markings and a fermata at the end.

This system shows the piano accompaniment for the first vocal line. It features a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The melody is similar to the piano introduction, with triplet markings. The bass clef accompaniment consists of simple chords and notes.

Canto

Cantabile ben declamato

p

Го - - ри баг - рян-цем кри - ва - вим спа - дах - - ну - ли,

The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are "Го - - ри баг - рян-цем кри - ва - вим спа - дах - - ну - ли,". The piano accompaniment is in the bass clef, with a key signature of three flats and a common time signature. It features a melody with triplet markings and a fermata at the end.

з про - ме - нем сон - - ця за - хід - ним про - ща - ю - чись.

The vocal line continues in the treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are "з про - ме - нем сон - - ця за - хід - ним про - ща - ю - чись." The piano accompaniment is in the bass clef, with a key signature of three flats and a common time signature. It features a melody with triplet markings and a fermata at the end.

Так мо - е сер - - це жа - лем за - го - рі - ло - ся,

з ми-лим, ко - ха-ним мо - їм роз-лу - ча - ю - чись.

Геть по - над мо - рем, над хви-ля - ми си - ві - ми,

в-ють-ся, не спи-нять-ся ча-єч-ки бі-лі-ї. Де те-бе ма-ють шу-ка-ти на без-віс - ті,

ми-лій мій, ду-ми мо-ї — би-стро-кри-лі-і?

В се-бе на ве-жі

вогонь за-па-ли-ла я, лю-бий, тво-го во-рот-тя до-жи-да-ю-чись,

хай він про-сві-тить по мо-рю до-рі-жень-ку, щоб не збу-див ти з чу-жи-ни вер-та-ю-чись.

Сві - - - те мій! Буду те-бе до-жи-да-ти-ся,

в чор - ну, смут - ну фе - ред - жі - ю по - - ви - та - я,

і по - са - джу ки - па - ри - со - ву гі - лоч - ку,

бу - де що - дня во - на слізь - ми по - - - ли - та - я.

Темпо I

А як по-вер-неш-ся, я по-ка-жу то-бі

той ки-па-рис— мій вса-доч-ку квіт-ча— -то— му.

Здій-месь-ся він над всі— -ма— мі-на-ре-та-ми

вкра-ю цьо-му, на ме-че— -ті— ба-га-то-му.

НІЧОГО, НІЧОГО

Слова народні

Музика М. Лисенка

Mosso, molto agitato

tr
ні_

fp

чо_ го, ні_ чо_ го, ні_ цві_ ту буй_ но_ го, ні_

p

про_ мі_ ня сон_ ця, ні_ ус_ мі_ ху з не_ ба, ні_

сна ча-рив-но-го ні-чо-го, ні-чо-го не

тре-ба

Не-си-ла, не-си-ла, бо

cresc. *f*

ру- чень- ка ми- ла вли- па в мо- є сер- це от-

poco rall.

-ру- ту, мій рай о- гань- би- ла. Не-

poco rall.

f *ff*

...ск- па за-бу- ти, не- си- ла.

f *ff* *cresc.* *f* *ff*

Смутної провесни

Сопрано

Слова Л. УКРАЇНКИ

Музика М. Лисенка

Assai sostenuto *rall.*

Piano *p* *cresc.* *f rall.*

Canto *mesto*

Смут - бо — ї про-вес - ни се-ред тра - ви - ці фі - ал - ки цвіт до -

p a tempo

- час - ний роз - цві - тав; зи - мо - - вим хо - ло-дом по - ві - - я - ло — з діб -

sotto voce

- ро - ви - і ніж - ний цвіт зі - в'яв!

p

amoroso, dolce

Був ве - чір сум - - ний, і на ву -

a tempo

rall. *p dolce*

- стах у ме - - не із сер - - - ця по - ці - лу - нок

ви - ни - кав. Не при - вер - нув - ся ти - і

dim. *p*

cresc. *f* *con duolo* *ten.*

лю - бий по - ці - лу - нок ще не роз - цвів... зі - в'яв!

cresc. *f* *dim. colla parte* *p* *molto rall.* *pp*

Хіба тільки рожам цвісти?

Сопрано-тенор

Слова ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ

Музика М. Лисенка

Andante moderato *mp*

Canto

Хі - ба тіль - ки ро - жам цві - сти? Хі -

Piano

mf *p*

- ба со - ло в'ям лиш спі - ва - - ти? Хі - ба нам для шас - тя вес - ну — ми -

- ну - лу - ю тре - ба вер - та - ти? Хі - ба тіль - ки врид - нім куб - лі — я

cresc. *f*

мо - жу ви - спі - ву - вать до - - лю? Гріх пта - сі хі - ба во - се - ни — хоч

cresc. *f*

rosso cresc.

день по - лі - та - ти на во - - лі? І, ви - вів - ши ді - ти, птаи - ки у ви - рій не

rosso cresc.

dimin.

за - раз од - лі - та - - ють, в кві - ти, що лиш во - се - ни роз -

- кіш - но цві - сти по - чи - на - - ють?... І час - то хви - ли - на яс - на знач -

ні - ша од ро - ків на - ста - - не, то - ді йсе - ред льо - ду вес - на в во -

espress. *ten.*

- скрес - ло - му сер - ці про - гля - - - не.

colla parte *fa tempo*

Місяцю - князю!

Сопрано - тенор

Слова І. ФРАНКА

Музика М. Лисенка

Piano

Andante moderato

Canto

p

Мі - ся - цю - кня - зю! Ніч - ко - ю тем - но - ю

ти - хо пли - веш ти стеж - кой та - ем - - - но - ю.

smorz.

m.d.

Poco mosso

Ніж - но хлю - по - четь - ся воз - душ - не мо - ре, так внім і хо - четь - ся