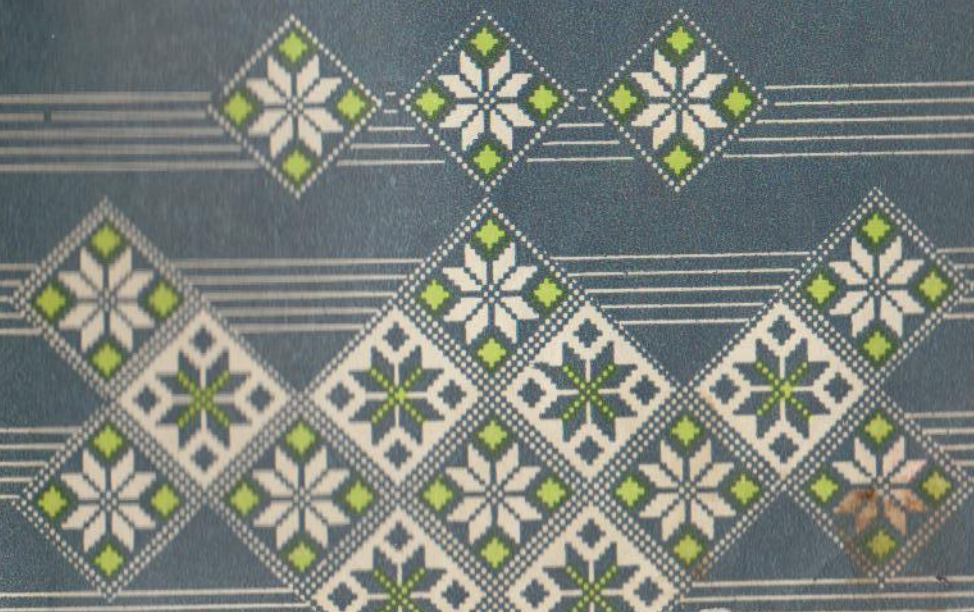


С. ЛІСЕЦЬКИЙ

УКРАЇНСЬКА
МУЗИЧНА
ЛІТЕРАТУРА

ДЛЯ V КЛАСУ
ДМШ



Пособие охватывает материал по украинской музыкальной литературе для детских музыкальных школ второго года обучения, размещенный в исторической последовательности — от XVII до XIX века. Здесь происходит дальнейшее знакомство с музыкальными жанрами (партесным и хорovým концертами, кантатой, рапсодией, вокальными и инструментальными миниатюрами), с творчеством выдающихся украинских композиторов, в частности Н. Лысенко и М. Качевского.

Параллельно с этим пособием в свет выходит и «Хрестоматія по українській музикальній літературі для п'ятого класу ДМШ» (составитель Л. Ивахненко).

Рецензенти:

кандидат мистецтвознавства
Л. П. Корній, Т. С. Некрасова

Вивчення української музичної літератури у п'ятому класі починається з XVII століття, тобто з того історичного рубежу, який характеризується великою активністю широких трудових мас в політичному, суспільному, науковому й культурному житті.

Як відомо, кінець XVI — перша половина XVII століття йшли під знаком національно-визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти й покатоличення, проти турецько-татарських набігів. Козацько-селянські повстання під проводом С. Наливайка, Т. Федоровича, Д. Гуни та інших були тими спалахами, які відбивали хвилі невдоволення й протесту трудового селянства. Вершиною конфліктних зіткнень широких мас з іноземними поневолювачами була селянська війна 1648—1654 років під проводом видатного сина українського народу, талановитого полководця Богдана Хмельницького. Вона завершилась дуже вагомим історичним актом — возз'єднанням України з Росією, яке мало величезне значення для дальшого історичного розвитку українського, російського і білоруського народів.

У 1979 році в нашій країні широко відзначалося 325-річчя возз'єднання України з Росією. У зверненні Центрального Комітету КПРС, Президії Верховної Ради СРСР і Ради Міністрів СРСР, у виступах визначних партійних і державних діячів нашої країни було дано високу оцінку цій події: «Цим історичним актом назавжди було закріплено єдність двох братніх народів, таких близьких, як відзначав В. І. Ленін, мовою, місцем проживання, характером та історією»¹.

У першій половині XVIII століття українські землі залишались роз'єднаними, вони входили до складу різних держав: Росії, Польщі, Туреччини і Угорщини. Протягом століття велась боротьба за визволення Правобережної України (як і Білорусії), яка завершилася в кінці XVIII віку возз'єднанням її з іншими українськими землями. Це мало велике прогресивне значення в житті народу, сприяло розвитку економіки і культури.

Разом з тим, відбувалось дальше класове розшарування суспільства; розподіл вільних земель поміщикам, козацькій старшині, монастирям, з одного боку, і покріпачення селян, з другого боку. Це викликало хвилі протесту, повстанські рухи гайдамаків та опришків.

Велику роль у суспільному й культурному житті українського народу відіграли братства, які виникли наприкінці XVI століття. Це — товариства, організації, що об'єднували прогресивних і найбільш освічених та свідомих представників інтелігенції та інших верств міського населення. В силу історичних умов братства гурту-

¹ Навіки разом (матеріали та документи про святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією). К., 1979, с. 5.

валися навколо церковних парафій, хоч були майже цілком світськими організаціями. У їх програмі — боротьба за рідну мову, розвиток письменства, освіти й культури, за православну віру. Велика історична роль братств у організації широкої сітки шкіл, у тому числі вищих учбових закладів — колегіумів, зокрема Львівської школи (1587 р.), Острозького і Київського колегіумів (1580, 1632). Згодом Київський колегіум указом Петра I реформовано в «Академію наук вольних» (1701 р.), яка стала центром науки і культури не тільки південно-східного краю Російської імперії, а й усіх східнослов'янських народів. Цей заклад щороку відвідувало близько однієї тисячі учнів як з України — діти козацької старшини, духівництва, рядових козаків, міщан, — так і з Росії, Білорусії, Молдавії, Сербії, Чорногорії, Болгарії та Греції. У Київському колегіумі навчалися визначні вчені й письменники, видатні діячі освіти й культури — Л. Баранович, І. Галятовський, Є. Славинецький, С. Полоцький, Г. Скворода, Ф. Прокопович, А. Ведель та багато інших.

Дуже важливу роль відіграли братські школи й колегіуми у розвитку музичної культури. Тут треба відзначити передусім таку деталь. Керівництво братств розуміло, що боротьба проти покатоличення повинна вестись у різних формах. Завоювати симпатії має можна і через красивий, багатоголосний спів.

Співи були органічною і невід'ємною складовою частиною виховання дітей у школах. Навчали хоровому (потному) співу, музичній грамоті. У вищих школах учні проходили хорову практику, основи композиції тощо. Добре поставлене музичне виховання у братських школах першої половини XVII століття сприяло дальшому розвитку професійного музичного мистецтва.

Багатоголосний спів зароджується ще наприкінці XVI століття. Вже у січні 1591 року Львівське братство вітало київського митрополита дванадцятиголосним хором.

Основним жанром тогочасної фахової музики був партесний концерт. Це — багатоголосний одночастинний хоровий твір. Слово «партесний» походить від латинського *partes*, що означає спів за партіями з нот. Поряд з концертом розвивалися й інші жанри: кант, псалма, одноголосна пісня з інструментальним супроводом. Відомо також з курсу музичної літератури попереднього року, що великого розквіту набувають на Україні у XVI—XVII ст. думи та народні пісні: ліричні, жартівливі, танцювальні, історичні. Між згаданими жанрами існували зв'язки. На кант і псалму впливала народна пісня, кант, в свою чергу, впливав на партесний концерт.

КАНТИ

Кант — це триголосна куплетної будови світська побутова пісня. Виникає він на межі XVI і XVII століть і продовжує свій розвиток протягом двох віків. За змістом поетичного тексту і характером музики канти можна розподілити на ліричні, гумористичні, сатиричні й урочисті. У деяких із них звучали мотиви протесту проти соціальної нерівності. Подібні твори духовного змісту називали псалмами.

Кант має свої особливості. Фактура його гомофонно-гармонічна. Другий голос супроводжує мелодію переважно в терцію, третій — бас — є гармонічним фундаментом, основою акордів.

У поетичному тексті жартівливого канта «Щиголь тугу має» розповідається про залицання Щигля до Синиці. На їх весілля свашкою є Зозуля, світанкою — Сорока, за музику на цьому сімейному святі відповідає Гусак, він грає на кобзі. В музиці відчутні риси танцювальності, що проявляються як у характері самої мелодії, так і в квадратній структурі (пр. 1).

1
Жваво, весело

Т. I
II
Б.

Щи-голь ту-ту ма-єт, по-ро-ду зби-ра-єт,

не хо-чет є-дин меш-ка-ти, же-ни-ти-ся ма-єт.

В урочистого характеру канті «Радуйся, радість твою воспіваю» цікавим є приспів, у якому застосовано імітаційний виклад, а також каданс. Наводимо першу побудову, а також приспів (1—4-й і 11—14-й тт.):

2 а
Урочисто, не дуже повільно

Т. I
II
Б.

Ра-дуй-ся, ра-дось тво-ю

б

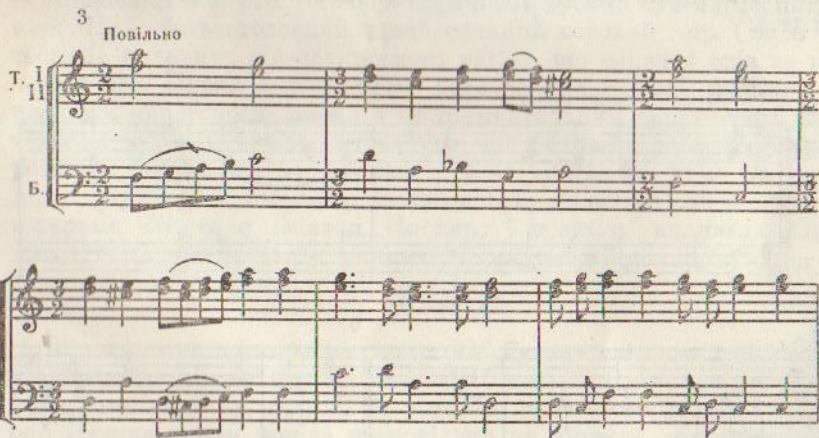
во-спі-ва-ю, Ра-дуй-ся, ра-дуй-ся.

Радуй-ся,



Ліричний кант «Уже тя лишаю» свідчить про ладове, метро-ритмічне та структурне багатство цього жанру. (Зауважимо, що кант співіснував з партесним концертом, впливав на нього і сам зазнавав впливу професійної музики.) У наведеному нижче прикладі помітні гнучкі ладові переливи. Гострий і дещо напружений початок твору, що вноситься лідійським ладом відтінком², зразу ж змінюється м'яким мінорним забарвленням. Це — своєрідна ладогармонічна заставка. Нею також завершується кант (див. два останні такти). Таким чином, утворилась своєрідна образна рамка твору. Уся середина витримана у паралельно-перемінному ладі, причому мінор дається тільки у натуральному виді.

Метро-ритм і форма канта «Уже тя лишаю» цікаві своєю нестандартністю, художньою довершеністю. Творові властива метрична змінність, завдяки якій створюються контрасти — образний і структурний. Звернімо увагу на дуже яскраву середину (6—7 такти). В ній зміна ритму внесла новий настрій — мірну тридольність, плавність руху. Форма твору — двочастинна репризна.



² Лідійський — такий лад, у якому, порівняно з мажором, підвищено IV ступінь.



Кант «Уже тя лишаю» є, порівняно з іншими творами, розглянутими раніше, справді новим щодо ладових, ритмічних і структурних особливостей.

ОДНОГОЛОСНІ ПІСНІ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ СУПРОВОДОМ. ПІСНІ-РОМАНСИ Г. СКОВОРОДИ

Поряд із кантом розвивається у міському побуті жанр одноголосної пісні з супроводом клавикордів, бандури, торбана³, згодом — фортепіано. Наприкінці XVIII століття вона витісняє кант із музичної практики і сама еволюціонує у так звану пісню-романс. Деякі зразки пісень-романсів набувають значного поширення і переходять у народнопісенну культуру. Пісні найдавішого часу збереглися у вигляді мелодій без супроводу, бо акомпанемент переважно імпровізувався і рідко коли записувався. За характером вони досить різноманітні: від ліро-епічних та історичних до жартівливих і гумористичних.

Авторство сольних пісень, як і кантів, встановити зараз досить важко. Їх створювали студенти колегіумів та Київської академії, регенти⁴ хорів і вчителі співів, музиканти-кріпаки. Тільки поодинокі прізвища дійшли до нас. Відомо, наприклад, що автором пісні «Іхав козак за Дунай» був козак Семен Климовський. Час написання твору — початок XVIII століття. Невдовзі ця пісня стає народною. Вона також стає відомою і часто виконуваною у різних країнах Європи: Франції, Німеччині, Польщі.

Дальший розвиток сольної пісні з супроводом, власне пісні-романсу, пов'язаний з іменами багатьох поетів і композиторів другої половини XVIII століття. Одне з провідних місць належить Г. Сковороді.

Філософ, поет, педагог-просвітитель і композитор Григорій Савич Сковорода (1722—1794) народився в м. Чорнухах на Полтавщині⁵. Після закінчення чотирирічної дяківської школи у рідному містечку батько віддає його до Київської академії. Тут він навчався із перервами з 1734 до 1753 року; поряд із філософською та літературною

³ Клавикорди — старовинний клавійний інструмент XV—XVIII століть. На початку XIX віку його витісняє фортепіано. Торбан — різновид бандури. Цей інструмент має додаткову головку для низьких басових струн. Вийшов з ужитку в другій половині XIX століття.

⁴ Регенти — диригенти-хормейстери, керівники хору.

⁵ Відомості про життєвий шлях взято із праці Л. Махновця «Григорій Сковорода (біографія)». К., 1972.

здобув і музичну освіту. Майже три роки (1741—1744) Григорій перебував у Петербурзі в Придворній співацькій капелі. Цей колектив нараховував у ті часи понад 50 учасників. Хор щодня мав репетиції — шліфував репертуар, розучував нові твори, брав участь в усіх урочистостях і святах при царському дворі, у церковних службах, а також в оперних виставах (зокрема, в опері Й.-А. Гассе «Милосердя Тита»). Отже, Григорій Савич у капелі вдосконалював свої музичні знання — вивчав вокальну (хорову) та оперну музику. Підвищувалася його виконавська майстерність, розвивалася композиторська творчість. Після звільнення з капели він отримує звання придворного уставника (уставник — регент, диригент, керівник хору).

У 1744—1745 рр. Сковорода продовжує навчання в Київській академії, у класі філософії. Проте вже в серпні 1745 він їде за кордон, в угорські містечко Токай. Хоч Сковороду офіційно взяли на посаду півного-уставника при делегації генерал-майора Ф. С. Вишневського, він ні півчим, ні регентом там не працював, а, користуючись прихильністю Вишневського, подорожував і навчався у різних містах Європи — Будапешті, Братиславі, Відні, Венеції, Флоренції, Галле (тобто в Угорщині, Словаччині, Австрії, Італії, Німеччині).

У 1751—1753 роках Сковорода — знову студент Київської академії. Проте йому так і не довелось завершити повний курс навчання. Григорія рекомендують домашнім вчителем до багатія С. Томари в село Кавраї на Черкащині, де він пробув з невеликою перервою до 1759 року.

Якщо у київській та петербурзькій періоди Сковорода-музикант виявив себе, головним чином, як автор каптів і культових творів — служб, концертів, псалмів, то в Кавраях його цікавлять чисто світські жанри. Тоді були створені його пісні «Всякому городу нрав і права», «Ой ти, птичко жолтобоко», «Стоїт явор над горою».

П'ять років (з 1759 по 1764) і у 1768—1769 рр. Григорій Савич Сковорода викладав у Харківському колегіумі — вів класи поезії⁶, синтаксими⁷, викладав грецьку мову і співи. Він написав тоді ряд поетичних творів, які увійшли до циклу «Сад божественних пісень», перші філософські твори тощо. Сковорода був педагогом за покликанням. Він — людина широких енциклопедичних знань, виняткового таланту як поет, співак і музикант — завжди і всюди завойовував велику пошану і любов своїх товаришів і вихованців. Те, як викладав Сковорода поезію, викликало занепокоєння у «високого начальства», і воно зуміло знайти шляхи, щоб назавжди звільнитись від вільнолюбної людини, якою був Григорій Савич.

Останні 25 років Сковорода вів мандрівний спосіб життя. Він був народним вчителем-просвітителем, філософом, музикантом. Подорожуючи від села до села, від міста до міста, він — бажаний гість у хаті кожного трударя. Люди тягнулись до нього як до щирого радника, вірного друга. Сковорода підтримував зв'язки з багатьма сво-

їми знайомими, колегами, друзями. Він листувався з ними, гостював у них вдома. Тривала дружба в нього була із Михайлом Коваленським, колишнім його учнем. Збереглося їх багаторічне листування. Велику цінність має біографія Г. Сковороди, написана Коваленським ще за життя філософа.

В останній період життя Григорій Савич написав тридцять «Харківських байок», ряд філософських творів (наприклад, «Алфавит, или Букварь мира»), робив переклади творів давньогрецьких письменників тощо.

Помер Г. Сковорода 9 листопада 1794 року (за новим стилем) у селі Іванівці (нині — Сковородишівка) на Харківщині.

Його поетична і філософська спадщина досить велика і цінна. Музичний доробок — менший, може, і через те, що багато творів Сковороди не збереглося. Ті, що дійшли до нас, відомі не в оригіналі, а у народних переспівах. Відомо також, що його музичні твори, зокрема канти й пісні-романси, швидко поширювались серед народних мас, були дуже популярними ще за життя Сковороди.

Вплив творчості Г. Сковороди на розвиток пісні й канта надзвичайно великий. Найперша його заслуга в тому, що він розширив тематику і коло образів згаданих жанрів. Тут і глибокі, філософські роздуми про суспільство, про сили, що ним керують, тут і гумор, і їдка сатира, якою викриваються недоліки тогочасного життя. Нерідко Сковорода у своїх творах виступає як борець за правду, за чистоту людських стосунків.

«Музика, пісня, — пише радянський музикознавець О. Шреєр-Ткаченко, — стали для Сковороди одним з важливих засобів висловлення й поширення своїх філософських ідей, соціальних поглядів. Він бачив у мистецтві не розвагу, а шлях до людського серця, до пробудження людської думки... Його твори закликали до самовдосконалення, до оздоровлення людського суспільства»⁸.

Як вже згадувалось, пісню «Всякому городу нрав і права» Сковорода написав у каврайський період. Цей твір є одним з найяскравіших зразків сатири XVIII століття. Тут висміюються продажність і розгульність панства, крутіський суд, брехливе купецтво тощо.

Ще за життя поета пісня «Всякому городу нрав і права», як і ряд його інших творів, стала широко розповсюджуватися у побуті. Наприклад, у народній опері «Наталка Полтавка» цей твір, перероблений І. Котляревським, став характеристикою негативного персонажа — пана Возного.

Оригінальна мелодія цієї пісні у запису Сковороди до нас, на жаль, не дійшла. Відомі їй три варіанти: 1) в народній опері «Наталка Полтавка» (твір написано у 1818 р.); 2) у збірнику «Васильківський соловей» С. Карпенка, що вийшов друком у Києві 1864 р.; 3) запис тексту й мелодії з супроводом від кобзаря Ліберди (Харків, 1920 р., пр. 4 а, б, в).

Хоч наведені тут мелодії відмінні одна від одної, вони вирости з одного кореня. Це, передусім, — тридольність, опора мелодії на то-

⁸ Шреєр-Ткаченко О. Я. Григорій Сковорода — музикант. К., 1972, с. 17.

⁶ Поетика (пітика) — наука про художню літературу, теорія літератури.

⁷ Синтаксима (сучасн. — синтаксис) — розділ граматики, що вивчає правила поєднання слів у реченнях.

4 a **Allegro**

mf

Вся_ко_му го_ро_ду нрав і пра_ва, вся_ка і_

_мі_ет свій ум го_ло_ва: вся_ко_го при_хо_ті

во_дять за ніс, вся_ко_го ма_нить к на_жи_ві свій біс.

б **Allegro moderato**

mp

Вся_ко_му го_ро_ду нрав і пра_ва, вся_ка і_

_мі_ет свій ум го_ло_ва: вся_ко_го при_хо_ті во_дять за

ніс, вся_ко_го ма_нить к на_жи_ві свій біс.

ніко-домінантову гармонію, наявність кадансових зворотів з VII підвищеним ступенем — тонікою (тут підкреслено типово романсові секстові звороти, поспівки від V до I ступеня по мелодичному мінору тощо).

Можна припустити, що найближчим до авторського є третій, кобзарський варіант. Текст Сковороди тут залишено майже без змін.

Розглянемо ще два твори Г. Сковороди: «Ой ти, птачко жолтобоко» і «Стоїт явор над горою». Вони були створені також у селі Кавраї на лоні живописної сільської природи, у тісному спілкуванні з простим людом. Свідченням цього є їх майже чисто народна українська мова. Знову ж таки до нас не дійшли оригінали музики цих пісень. Їх, очевидно, співали, переймаючи мелодію з голосу Сковороди, супровід автор імпровізував на лірі або бандурі. Для підтвердження цієї думки наведемо слова самого Григорія Савича. «Ми зараз, сумуючи за тобою, — пише Сковорода до свого товариша Якубовича, — втішаємо себе цією пісенькою, співаючи її під звуки китари⁹ або ліри».

⁹ Китара (кифара) — щипковий інструмент древніх греків, родич ліри.

в

Вся_ко_му го_ро_ду нрав і пра_ва,

всі_кий і_мі_ет свій ум го_ло_ва:

всі_кий і_мі_ет свій ум го_ло_ва:

всі_ко_му сер_цю сво_я_єсть лю_бов,

всі_ко_му гор_ду свій вкус хоть я_ков,

Обидві пісні були опубліковані у збірнику «Васильківський соловей» С. Карпенка у середині XIX століття. За характером музики — це типові пісні-романси ліричного змісту. Їх мелодії виразні, м'які, співучі. У них уже сформований мінорний (гармонічний) лад, строфічна будова (кожна написана у двочастинній формі), чітко виявлена тоніко-домінантова гармонія. Типово романсовою є гомофонно-гармонічна фактура цих творів. В мелодії, зокрема в кадансах, яскраво підкреслені звороти з VII підвищеним ступенем. Наприклад: *do² — мі-бекар¹ — фа¹*.

Г. Сковорода складав свої вірші як пісні-притчі. Він прагнув охопити якнайважливіші теми з громадського і особистого життя. Поет прославляв багатство душі простих людей, перекопливо підкреслю-



вав їх моральну перевагу над багатими, гостро критикував несправедливість, нечесність, зажерливість.

Сковорода розширив коло тем у пісенній творчості, дав новий поштовх для розвитку поетичної і музичної мови, помітно наблизивши її до фольклору. Він був попередником І. Котляревського — зачинателя нової української літературної мови.

ПАРТЕСНИЙ КОНЦЕРТ «СНАЧАЛА ДНЕСЬ ПОУТРУ РАНО»

Основним жанром професіональної музики XVII — першої половини XVIII століття на Україні був партесний концерт. Це — одночастинний масштабний твір.

Слово «концерт» (по-італійськи *concerto*) походить від латинського, що означає «змагатися». Зароджується цей музичний жанр у Італії в кількох проявах: як хоровий, як оркестровий (концерто *гроссо*) і як сольний твір для одного, двох чи трьох інструментів з оркестром. Кожний з перелічених різновидів має свої особливості, проте спільним для них є принципи концертнування, змагання, протиставлення, контрасту. Саме так у партесному концерті протиставляються епізоди, виконувані ансамблем, епізодам, що їх виконує хор.

На Україні зародження партесного концерту припадає на кінець XVI століття. За більш ніж півторастолітню історію він сформувався як жанр, досяг кульмінації свого розвитку і у другій половині XVIII століття занепадає. За цей період було написано сотні творів. Багато з них анонімні¹⁰. Серед найвидатніших композиторів — авторів концертів — назвемо Симеона Пекалицького, Івана Колядчина, Шаваровського та Миколу Дилецького.

За характером музики, образним змістом партесні концерти різні: то урочисті, світлі, прославні (перша група), то лірико-драматичні, скорботні (друга група).

Від творів першої групи у XVIII столітті спостерігається лінія до світських урочистих концертів, таких як «Торжествуй, Російская земле» (на честь перемоги Петра I над шведами у 1709 році під Полтавою), і пародійного світського концерту («Спочатку днесь...», 30-ті — 40-ві роки XVIII ст.). Твори другої групи були грунтовно, на

¹⁰ Анонімний твір — мистецький твір, ім'я автора якого невідоме.

5

Andantino

p



Сто - їт я - вор над го -

- ро - ю, все ки - ва - єт го - ло - во - ю,



f

буй - ні віг - ри по - ві - ва - ют,



якому вирости хоріві концерти М. Березовського, А. Веделя і частково Д. Бортиянського. Діяльність цих композиторів за часом припадає на останню третину XVIII та початок XIX століття і є однією з вершин вітчизняної професійної музики.

Для знайомства з жанром партесного концерту зупинимось на творі «Спочатку днесь...». Тут зображена жартівлива сцена з повсякденного життя студентів-бурсаків, учасників хору. Зміст концерту такий.

Хористи скаржаться один одному, що вранці після гуляння болить голова. Одні вважають, що краще «відлікуватися» горілкою, пропонують складчину. На це погоджуються усі, але дехто просить на зібрані гроші купити горіхів, яблук, ягід, пряників і, може, медку шклянку. Виникає суперечка між різними групами бурсаків, яка завершується перемогою перших. «Давай, бери, покупай,— проголошують вони,— пиво да вино, подвеселимся, подощем, поплянемо, поиграємо, поскачемо, попоємо». Згодом усі в один голос співають пісню «Дубрава, дубрава зеленая», близьку до народної. Твір завершується жартівливим заключенням—кожна хорова партія прагне «збитися з тону», «збочити». Все це приводить до незвичного для тих часів дисонансу.

Характерною рисою партесних концертів є їх багатоголосність (8—12-голосся). У творі «Спочатку днесь...» кожна хорова група: дисканти, альти, тенори і баси—ділиться на три партії. (Зауважимо, що виконавцями цих творів були чоловіки й хлопчики, тобто учні і студенти.)

Як вже згадувалося, концерт будується на чергуванні, змаганні хорових і ансамблевих епізодів. У хорових побудовах переважає гармонічний склад. В деяких місцях для того, щоб показати суперечку між окремими групами, жваву сценку, застосовано імітаційну техніку¹¹. Наприклад, четвертий (22—31 т.) і п'ятий (63—70 т.) епізоди. Монодичний склад застосовано у пісенному епізоді «Дубрава, дубрава зеленая». Це звучання набуває величного характеру.

6 Andante moderato

mp

Дуб_ ра_ ва, дуб_ ра_ ва зе_ ле_ на_ я, ти до_

_ ли_ на_ ши_ ро_ ка_ я, чо_ му ти ве_ се_ лих при_

_ ни_ ма_ еш, а похміль_ них не зна_ еш.

В коді, що виконується також усім хором, використано полімелодизм, тобто кожний з голосів має свою лінію, проте звучання по-

¹¹ Імітація означає наслідування, повторення іншим голосом послівки, яка щойно прозвучала. Імітація може бути в різній інтервал—октаву, приму, квінту, кварту тощо.

збавлене чистоти терцової гармонії. Останній акорд має нетипову для того часу будову: соль — ре, ля — сі-бемоль — соль — ля — сі — до — ре:

як раз_ ны_ е ко_ ле_ са, ко_ ле_ са.

як раз_ ны_ е ко_ ле_ са, ко_ ле_ са.

як раз_ ны_ е ко_ ле_ са, ко_ ле_ са.

як раз_ ны_ е ко_ ле_ са, ко_ ле_ са.

Ансамблеві епізоди витримуються, головним чином, у кантовому викладі: два верхні голоси звучать у терцію, нижній творить гармонічну основу.

8 Allegretto

Про_ста_ка, про_ста_ка, луч_ше не спе_шить,

луч_ше не спе_шить, луч_ше не спе_шить.

Нерідко бас має теж досить виразну й розвинену лінію. З тридцять восьмого по шістдесят третій такти у творі є ряд різних за складом виконавців і характером музики ансамблевих епізодів. Це перші, другі й треті баси, два тенори і перший бас, альти з тенором, сопрано і два альти тощо. Різноманітність всіх голосів звучить в ансамблі дуже багато, жваво, «різнокольорово». Це і є тембровою палітрою концерту. Яскраві образи тексту змушують композитора шукати і виразні мелодії для кожної репліки. Наприклад: «Лучше, право, око-виточки», «Ми не хочем, разве медку стакан... нам на орехи, на яб-лочки, на прянички», «Ничого робят слухать».

Гумористично-пародійний концерт «Сначала днесь» є визначним пам'ятником української хорової культури першої половини XVIII століття. Цим твором ще раз підтверджується, що партесні концерти писалися не тільки на духовні, а й на світські сюжети, що хорова музика відбивала життя народу.

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО І А. ВЕДЕЛЯ

Остання третина XVIII і початок XIX століття у вітчизняній музиці взагалі й українській зокрема є початком нового етапу; це одна з кульмінацій розвитку хорового мистецтва й початку інших жан-

рів — оперного, симфонічного, камерно-інструментального й камерно-вокального. В той час було створено перші опери, симфонії, інструментальні сонати.

Все ж серед усіх жанрів провідне місце належить хоровому концертові. У творчості найвидатніших вітчизняних композиторів другої половини XVIII століття — М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського — хоровий концерт досягає вершини свого розвитку. Ці композитори зуміли втілити прогресивні художні ідеали свого часу. В їх музиці у досить специфічній формі звучить протест людини проти насилля, зла, несправедливості й соціального гноблення. Ця когорта музикантів-професіоналів зуміла поєднати досягнення вітчизняної і західноєвропейської музичної культури.

В історію вітчизняної музичної культури Максим Созонтович Березовський увійшов як засновник циклічного хорового концерту. Ця велика музична форма утверджується у другій половині XVIII століття. В ній композитор зумів втілити глибокі образи.

Творчість М. Березовського, як і його молодших сучасників — Д. Бортнянського та А. Веделя — дуже далеко відійшла від церковних канонів, і їх твори стали виконуватись переважно в концертах. Проте специфічні умови феодального суспільства не дозволили зробити розрив остаточно. Хоч композитори писали на культові тексти, вони прагнули обрати сюжети, в яких ставляться загальнолюдські моральні проблеми, наприклад, життя і смерті, старості тощо. Саме завдяки такому підходу до вибору тексту, глибоко реалістичному й виключно світському трактуванню змісту музики, ряд творів Березовського, зокрема його *re*-мінорний концерт, відноситься до видатних явищ вітчизняної культури.

Максим Созонтович Березовський народився 1745 року у місті Глухові, нині Сумської області. Навчався у Київській академії, співав у хорі, вже тоді писав музику. Максим не встиг закінчити навчання, оскільки був зарахований до Придворної співацької капели у Петербурзі. Тут він продовжив музичну освіту, співав у хорі. З 1765 року М. Березовський навчався в Болонській академії музики у знаменитого педагога і композитора Джованні Мартіні. Через шість років блискуче склав випускні іспити і був удостоєний звання академіка Болонської академії. Його ім'я викарбуване на дошці почесних студентів академії поряд з Моцартом. Ще чотири роки прожив Березовський в Італії. У 1773 році у місті Ліворно була поставлена його опера «Демофонт». Твір приурочено до перемоги російського флоту на Чорному морі¹². В 1775 році Максим Созонтович, у розквіті свого таланту, сповнений надій, повернувся до Петербурга. Але він не знайшов підтримки у тодішньої правлячої верхівки. Не дочекавшись посади ні у Придворній капелі, ні у передбачуваній до відкриття, але так і не відкритій Музичній академії у Катеринославі (нині Дніпропетровську), доведений до відчаю байдужістю чиновників, безперспективністю і безнадійністю існування, у 1777 році композитор покінчив життя самогубством.

¹² Йдеться про Чесменський бій 1770 року, який привів до перемоги Росії у війні проти Туреччини в 1768—1774 рр.



М. Березовський написав ряд хороших концертів, оперу «Демон-фонт». Не всі його твори дійшли до нас. Крайнім є концерт «Не отвержи мене во время старости». Це, по суті, — один з перших творів, які написано по-новому. Чим відрізняється він від партесних концертів, і що у них є спільного? По-перше, концерт Березовського написано для чотириголосного хору. По-друге, це великий циклічний твір. По-третє, композитор другої половини XVIII століття використовує поліфонічні музичні форми, зокрема фугу. Крім перелічених, найголовніших рис є ще ряд інших: контраст темповий і ладотональний, завершення частини на половинному кадансі, чітка класична гармонія, розширення акордики, використання певної гармонії як специфічної тембрової барви. Усі перелічені риси музики Березовського відрізняють її від традиційного партесного концерту. А що все-таки їх споріднює? Загальний лірико-скорботний характер музики (зокрема, характерний для партесних концертів-плачів) та принцип концертнування¹³.

Концерт «Не отвержи мене во время старости» Березовський написав перед поїздкою до Італії; очевидно, він призначався для концертного виконання Придворною петербурзькою капелюю (підкреслюємо, для виконання в концертних, а не інших умовах). Кожна з частин виростає з досить короткого поетичного вислову: «Не отвержи мене во время старости», «Яко реща врази мои мне, и стригущие душу мою», «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою». Композитор вибрав глибокий за змістом текст, в якому йдеться про життя і смерть, про гнів до ворогів тощо. Митець пройнявся ним до глибини душі. Зміст тексту був йому близький. Березовський промовляє ним і до себе, і до всіх інших людей дуже щиро і проникливо.

Концерт має чотири частини: Adagio, Allegro, Adagio, Moderato. Контраст тут не тільки темповий, а й ладотональний і образний. Перше Adagio і Moderato написані в *ре* мінорі, Allegro — в *соль* мінорі, *сі-бемоль* мажорі, друге Adagio — в *соль* мінорі.

Найбільш вражаючими і глибокими є перша лірико-філософська частина та лірико-драматичний фінал.

Розглянемо першу частину концерту «Не отвержи мене...». Вона написана у формі фуги. Поняття «фуга» (від латинського) означає «біг». Ця музична форма зародилася у європейській музиці XVI століття. У вітчизняній музиці вперше її застосував М. Дилецький, майже за сто років до Березовського. Але ця форма стала художньо довершеною і часто вживаною в музичній практиці тільки тоді, коли була знайдена музична тема, позначена яскравістю та довершеністю.

Фуга може писатись на одну, дві або три теми. Великим майстром-поліфоністом був німецький композитор першої половини

¹³ Концертнування — це зіставлення епізодів, що виконуються вокальним ансамблем та хором. Тут помітно вирізняються контрасти вокальних тембрів, динамічних відтінків, зміна фактури.

XVIII століття Йоганн-Себастьян Бах. Він написав понад 400 фуг.

Хоч головна риса фуги — плинність, відсутність одночасно в усіх голосах записок, вона має кілька основних розділів: експозицію, середину, репризу (а також коду). Між ними є інтермедії — музичні побудови, завдяки яким здійснюються переходи від розділу до розділу, відбувається розвиток. Сама тема фуги — це концентрована музична думка. На ній будуються основні розділи форми.



Тема фуги першої частини концерту М. Березовського невелика, всього півтора такта. Лад мінорний. Зроблено акцент на третьому ступені ладу. Завершилася тема на домінанті, яка є активним ладовим імпульсом для дальшого розвитку. Низький, басовий регістр теми забарвлює її в похмурі тони. В експозиції тема звучить в усіх голосах від баса до сопрано, чергуючись — на тонічній і домінантовій гармонії. Запам'яймо, що весь час утримується протискладення (протискладення — це той відрізок мелодії, який протиставляється темі, коли вона звучить вже в іншому голосі). Експозиція виконується квінтетом солістів, на відміну від інтермедії, що звучатиме tutti.

В середній частині порядок вступів голосів з темою такий самий, як і в експозиції. Збережено і топіко-домінантові співвідношення. Тональність — *фа* мажор.

У репризі встановлюється той же *ре*-мінорний похмурий тонус. Два проведення теми приводять до кульмінації форми.

Поява теми в експозиції, середині, репризі є своєрідними орієнтирами форми фуги. Постійний рух, біг, плин музичної тканини здійснюються в інтермедіях. Вони будуються на ритмічно активній поспівці, що її взято з протискладення. Розвиток здійснюється за допомогою секвенцій, канонічних проведенень тощо. Двічі з'являється також віддалений варіант теми. Він звучить ніжно, задушевно. Це своєрідний ліричний відступ. Проте основний настрій першої частини створюється характером самої теми і досить активним продовженням її у протискладеннях.

Друга частина концерту «Не отвержи мене...» має схвильовано-драматичний характер. Він створюється заокругленістю мелодичних побудов, плинністю поліфонічного викладу, рухливістю темпу і прозорістю фактури. П'ять епізодів витримуються у різних складах — гармонічному і поліфонічному — і виконуються tutti і soli. У поліфонічних побудовах виразним є кожен голос. Композитор застосував тут імітації, канонічні секвенції, фугато; нерідко поліфонічний виклад (тенори — баси) поєднано з гармонічним (сопрано — альти).

10 Allegro

со-ве-ща-ша вку-пе,
вку-пе, со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша,
вку-пе

со-ве-ща-ша
-ша, со-ве-ща-ша,
вку-пе, со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша,
со-ве-ща-ша, вку-пе

Третя частина своїм спокійно-ліричним характером, повільним темпом, переважно акордовим складом готує появу драматичного фіналу. Для завершення твору Березовський знову використав форму фуги. Її чотиритактна тема визначає загальний настрій фіналу. В мелодії закладено дійовий рух: активний затактовий розбіг, що приводить, подібно як і у темі першої фуги, до кульмінації на терцовому тоні ладу. Вже у самій темі відбувається модуляція у домінуючу тональність. Ритмічно активним є і протискладення. Воно витримане у тому ж динамічному характері, що і тема (затактовий розбіг та стрибок на зменшену квінту).

11 Moderato

Да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут

Да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут
о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу,

Фінальна фуга значно масштабніша, ніж фуга першої частини. Тут наявні усі обов'язкові для цієї форми розділи: експозиція, середина, реприза. Крім того, є ще друга експозиція — контрекспозиція. Вона проводиться у домінуючій тональності — ля мінорі; завершується твір кодою. Інтермедії будуються, головним чином, на інтонаційному матеріалі протискладення.

12 Adagio

о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу мо-ю.
о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу мо-ю.
о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу мо-ю.
о-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу мо-ю.

Вся четверта частина сповнена динаміки, руху вперед, вона має драматичний, гнівний характер.

Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського — видатний твір XVIII століття. Цією композицією митець накреслив нові шляхи розвитку вітчизняної музики.

Творчість другого видатного українського композитора протікала дещо пізніше. Оскільки **Артемій Лук'янович Ведель** не мав таких безпосередніх контактів із західноєвропейським музичним мистецтвом, як М. Березовський і Д. Бортнянський, — він по-своєму втілює

у музиці нові вимоги часу. Його концерти також циклічні. Він своєрідно розвинув вікові традиції хорового співу і партесної композиції. Ведель був тісніше зв'язаний з українським народним музичним ґрунтом, глибше знав зміни, які відбувались у хоровому мистецтві на Україні (Київ, Харків), а також у Москві (куди він ненадовго їздив).

Біографічні відомості про А. Веделя досить скупі. Поки що не віднайдено усі документи, на основі яких можна було б досить повно розповісти про життя і творчу діяльність композитора¹⁴.

Народився Артемій Лук'янович Ведель (у деяких документах — Ведельський) 1767 року у сім'ї заможного київського міщанина. Лук'яна Ведельського знали як доброго столяра.

Дев'яти років Артема віддали до Київської академії, де він навчався протягом одинадцяти років. Будучи студентом старших курсів, Ведель стає диригентом академічного хору, який досяг найвищого ступеня технічної досконалості й художнього виконання. Окрасою хору був його власний голос — чудового тембру тенор. Хор академії викликав у той час симпатії і захоплення не тільки у студентів і педагогів, але й усіх, хто мав можливість його послухати. Слава про Артема Веделя рознеслась далеко за межі Києва.

Отже, в академії Ведель не тільки здобув загальну вищу освіту; тут сформувався його світогляд, він зріс як музикант — композитор, співак і диригент.

У 1788 році на запрошення московського генерал-губернатора й за рекомендацією київського митрополита Артемій Ведель (із трьома хлопчиками з Академії, що мали гарний голос) їде до Москви для керування хоровою капелюю та оркестром. Повернувся композитор до Києва через чотири роки. Через деякий час він познайомився з генерал-поручиком А. Леванідовим і прийняв його запрошення стати керівником штабного хору та оркестру. У березні 1794 року Ведель вступив на військову службу, його формально зарахували штабним канцеляристом, потім — старшим ад'ютантом у чині капітана.

У зв'язку з переводом Леванідова до Харкова (1796 р.) Ведель разом з капельмейстером і кількома кращими співаками їде туди. Протягом двох років Артемій Лук'янович розгорнув активну музично-культурну діяльність, що мала велике значення для Харкова. Він поряд з керівництвом хору вів вокальний клас Казенного училища, набирал і готував співаків для Петербурзької придворної капели.

По приїзді до Харкова Ведель відразу ж взявся за підготовку програми з губернським хором. Невдовзі колектив взяв участь в урочистій зустрічі Леванідова — новопризначеного генерал-губернатора харківського і воронезького. Разом з тим композитор знайомився з музичним життям міста — з роботою хорових та інструментальних колективів, з місцевими капельмейстерами і композиторами.

Леванідов високо цінував здібності Веделя, його натхненну працю з новоутвореним хором. Він розумів, що слава хору сприятиме, певною мірою, возвеличенню і його особи. До Веделя Леванідов ста-

вився з повагою, дбав про його музичні заняття і про підвищення службового становища композитора. Невдовзі після перевodu Леванідова з Харкова Ведель залишає військову службу. Він ще деякий час керує хором, потім працює тільки в Казенному училищі.

Труднощі, пов'язані з постійним утримуванням повністю укомплектованого училищного хору, та помітне зниження музично-культурного рівня Харкова — ліквідація театру, губернського хору тощо — спричинилися до виїзду Веделя із Харкова. Це сталося у липні 1798 року.

За два роки перебування у Харкові Ведель, поряд з педагогічною і виконавською працею, займався композицією. Там створив свої сьомий, восьмий і дев'ятий хорові концерти. До речі тут зауважити, що саме в той час цар Павло I провів ряд реформ, які негативно позначилися на розвитку музичної культури. Він ліквідував у військових частинах хори, рогові та симфонічні оркестри, а також заборонив у церквах співати концерти та «інші видумані в церковному співі вірші». Це зайвий раз свідчить про пецерковний характер хорових концертів, які активно створювались вітчизняними композиторами другої половини XVIII століття.

Повернувшись до Києва, Ведель довго роздумує, що йому робити. Після десятирічної диригентської праці у Києві, Москві, Харкові він гостро відчуває свою життєву невлаштованість. У листі до колишнього учня він пише: «Я цілком невлаштований у моїй долі. Ні се ні те, але що робити?» Після довгих вагань, не без впливу церковнослужителів, Артемій Лук'янович стає послушником Києво-Печерської лаври. Це трапилось навесні 1799 року.

Ведель сподівався, що після цього йому запропонують керувати Лаврським хором, до речі, дуже хорошим, що нарешті він по-справжньому зможе працювати і писати. Але композитора чекало розчарування. Через три місяці Ведель залишив Лавру. Вдома він багато читає. Крім того, відвідує бібліотеку Академії, де також читає книжки, робить свої помітки, виписки тощо.

Оскільки Ведель відмовився від військової служби, не виявив бажання стати монахом, мабуть, висловлював і критичні думки, за ним встановили нагляд. Книжку з помітками Веделя передали начальству.

Цар розпорядився ув'язнити композитора в київському Кирилівському домі для божевільних, де Ведель перебував останні дев'ять років. Помер Артемій Лук'янович 27 липня 1808 року в домі батька (його було відлучено незадовго перед смертю). Композитору йшов тільки-но 41-й рік.

Творча спадщина А. Веделя не дійшла до нас повністю. Відомі його дванадцять хорових концертів та окремі твори для хору (наприклад, «Херувимська пісня»).

Музика Веделя оригінальна, нова. Композитор широко використовував народнопісенний матеріал: інтонаційні звороти, ладо-гармонічні особливості. Своєрідно митець розвиває кантові традиції. Він підкреслює звучання типової для кантів терцової втори, часто застосовує рух двох голосів секстами. Композитор широко використо-

¹⁴ Біографічні відомості про А. Л. Веделя взято із «Українського музикознавства», № 5 (с. 244—258) та № 6 (с. 153—169). К., 1970, 1971 рр.

вує мелодику і гармонію пісень-романсів. У музичній мові А. Веделя помітними є й такі риси, які будуть згодом характерні для творчості композиторів-романтиків. Як приклад, можна вказати на деякі мелодичні звороти, зіставлення однойменних тризвуків тощо.

13

Andante *p solo*

Д. А.
Т. Б.

до ко-ле от-вра-ща-е-ши ли-ко-ле от-вра-ща-е-це тво-е от ме-не, ли-це тво-е от ме-не, ли-це тво-е от ме-не

Концерт «Доколе, господи, забудеши мя» (№ 3) — тричастинний циклічний твір ліричного змісту. Кожна з частин вносить нову грань, новий відтінок в образність концерту. Твір широкорозспівний, глибоко емоційний. Лірика Веделя багатоманітна. Поєднанню тембрів та акордам композитор надає важливого образного змісту. Фактура — гомофонно-гармонічна з великим елементом поліфонії. Гармонію композитор використовує і як основу для широкого мелодичного плину, і як барвистий образний штрих (акордом, зворотом підкреслюється почуття, вислів, слово тощо).

Перша частина концерту, як і весь твір, будується на зіставленнях інтонаційно близьких мелодій. Появу нового розділу Ведель го-

тує тонально. Сам перехід здійснюється за допомогою зіставлення однойменних тризвуків або шляхом триваліших зіставлень гармоній. Тобто процес модулювання і закріплення нової тональності здійснюється наприкінці попереднього розділу (див. 14—16 та 28—32 т. першої частини концерту). Основою формотворення є чергування ансамблевих епізодів з хоровими. Мелодично багаті і темброво та гармонічно яскраві ансамблеві епізоди. Вони також не однопланові.

У другому розділі першої частини концерту (17—32 т.) в мелодії використані повтори одного звука (репетиції), інтонації зітхання та стрибки на сексту. Наприкінці розділу, як і всієї частини, для динамізації форми використана канонічна секвенція, хоч у самому кінці знову з'являється акордовий виклад.

В *Adagio* — другій частині концерту Веделя — поглиблюється ліризм твору. Спокійний тон звучання музичної тканини підкреслюється, передусім, мелодичною лінією. Верхній голос (або дві провідні партії) багатий на широкий розспів, тонке нюансування. Ведель — великий майстер творення глибокої музичної думки. Його мелодика увібрала в себе багатоманітні фольклорні традиції, а найбільше — пісенно-романсові, ліричні, кобзарські. Відчутний тут вплив і інструментальних награвів народних музикантів — перегри до думи.

14

Adagio *soli*

Т.
Б.

При-зри, при-зри, у При-зри, при-зри, при-зри

15

Adagio

Т.
Б.

ра-ду-ют-ся, воз-ра-

Друга частина ділиться на три розділи: перший (1—10 т.) — *до* мінор, другий (11—32 т.) — *фа* мінор (наприкінці відбувається перехід до *до* мінору), третій — *до* мінор. Форма твориться завдяки тональному контрасту. Мелодичний матеріал протягом усієї частини розвивається варіантно.

Andante — третя частина. Це дещо інша сторона у цілому мелодійного хорового концерту Веделя. Композитор зіставляє спочатку ансамблеві фрагменти між собою, а пізніше — їх з туттійними. Як і у попередніх частинах, митець підкреслює темброві барви кожної хорової партії і групи. Форма фіналу — куплетно-варіантна. Тут два куплети. Кожний з них складається з періоду та доповнення до нього (16 т. + 14 т.). В кінці першої побудови відбулась модуляція у домінуючу тональність — з *фа* мінору у *до* мінор. Це типове явище для Веделя. В доповненні ще більше закріплюється *до* мінор. У наступному куплеті відбулися деякі зміни у тональному плані. Побудова завершується в головній тональності. Дещо поживає загальний плин музичної думки відхилення у паралельний *ля-бемоль* мажор.

16
Andante

Д. А.
Т. Б.

Аз же на ми лось, на
ми лось твою у по вах, на
ми лось твою у по вах, на
ми лось твою у по вах, на

Завершує фінал урочиста кода, побудована на юбіляціях — дрібних розспівах шістнадцятими, що зупиняються на «гострому» акорді — альтерованій¹⁵ субдомінантовій гармонії, причому акорд *ре-бемоль* — *соль* — *фа* — *сі-бемоль* взятий тричі (останній раз з ферма-

тою). Після цього звучить розгорнутий каданс, яким вагомо завершується твір.

Не можна не підкреслити багату й близьку до українського фольклору мелодію фіналу. Особливо запам'ятовуються інтонаційні стрибки на малу сексту з наступним заповненням, оточення характерних ступенів гармонічного мінору секундами, звороти з IV підвищеним ступенем у мінорі та збільшеною секундою між VII підвищеним і VI ступенями.

Підсумовуючи розбір концертів М. Березовського і А. Веделя, відзначимо, що в українській професійній музиці другої половини XVIII століття провідним жанром залишався хоровий концерт. Саме в концертах зосереджені найбільші творчі досягнення вітчизняних композиторів тієї епохи.

СОНАТА ДО МАЖОР ДЛЯ ФОРТЕПІАНО Д. БОРТНЯНСЬКОГО

На рубежі XVIII і XIX століть з'являються також інші жанри: симфонічний, оперний і камерно-інструментальний. Вони пов'язані з творчістю видатного вітчизняного композитора того часу Дмитра Степановича Бортнянського (1751—1825). Цей митець є автором шести опер, концертної симфонії, кількох фортепіанних сонат і камерно-інструментальних ансамблів та понад тридцяти хорових концертів.

Усі шість сонат для фортепіано Бортнянський написав у 80—90-х роках XVIII століття. В цей час він займав посаду викладача музики при царському дворі, і твори його призначалися для тих, хто навчався музики. Зараз відомі три сонати, їх часто виконують учні старших класів дитячих музичних шкіл.

Зупинимось на одній з них.

Соната *до мажор* циклічна. Кожна з частин написана у відповідній формі. Перша частина — *Allegro moderato*, друга — *Adagio con espressione*, третя — *Allegretto*. Такий тричастинний сонатний цикл сформувався у музиці віденських класиків, зокрема Й. Гайдна, у другій половині XVIII століття. Дмитро Бортнянський добре знав зарубіжну музику, і тому застосування класичних музичних форм не складало для нього великих труднощів.

Проте композитор, використовуючи досягнення західноєвропейського музичного мистецтва, зокрема окремі піаністичні і фактурні прийоми, зумів поєднати їх з фольклорним українським і російським матеріалом. Тут, у Сонаті *до мажор*, відчутний вплив українських пісень-романсів, танцювальних і жартівливих пісень і навіть канта. У багатьох місцях сонати зустрінемо паралельні терції або сексти на витриманому басу.

¹⁵ Альтерована субдомінахта — це субдомінанта, у якій один або кілька звуків підвищені або знижені.

Форма першої частини — сонатна без розробки. Усі теми експозиції — головна, сполучна, побічна і заключна — близькі за характером. Вони виростили на фольклорному пісенно-танцювальному матеріалі. Дещо спокійнішою є побічна партія, але й вона витримана в тому ж ритмічному пульсі, у тій самій фактурі (див. партію лівої руки, пр. 17 а, б).

Друга частина повільна, широко розспівана, лірична. За мелодичним матеріалом вона близька до Adagio Гайдна і Моцарта. Форма тричастинна репризна. Середина побудована на тому ж матеріалі, тільки він проведений у домінантовій тональності (пр. 18).

Третя частина Сонати *до* мажор має жвавий характер. Тут підкреслена танцювальна основа тем, яка виявляється і через інтонації, ритми, і через квадратну будову. Фактура близька до першої частини. Форма фіналу — рондо. Два епізоди контрастують, головним чином, тонально.

17а

Allegro moderato



б



18

Adagio con espressione



19

Allegretto



Соната *до* мажор для фортепіано, як і інші, є твором, у якому відчуваються традиції домашнього музикування.

Усією своєю творчістю Дмитро Степанович Бортнянський підготував розвиток вітчизняної музики XIX століття. Російське мистецтво, спираючись на здобутки XVIII століття, уже на початку XIX століття бурхливо розвивається і в 30-ті роки у творчості М. І. Глінки досягає класичного рівня. Українська музична культура у першій половині XIX століття була дещо загальмована і тільки з 60-х років почався її новий історичний етап. У творчості М. В. Лисенка вона досягає своєї вершини.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ

На рубежі двох століть — XVIII і XIX — накреслилися досить ясні шляхи для нових творчих звершень у галузі музики. Масмо на увазі передусім хорову творчість визначних композиторів — Березовського, Веделя і Бортнянського. З'явилися ряд опер (Березовський, Бортнянський), кілька симфоній (невідомі автори, Бортнянський), камерно-інструментальна музика. Але в силу царських утисків і свідомого занедбування властями учбових закладів у першій половині XIX століття на Україні не було можливостей для розвитку демократичної культури. Дальше покріпачення селянства загострює класові суперечності між наївним і експлуатованим класами. Відбувається ряд таких стихійних повстань, як боротьба селян під проводом Устима Кармалюка у 30-ті роки на Поділлі.

Важливу роль у боротьбі за нове, прогресивне суспільство, за скасування кріпацтва відіграло повстання декабристів у 1825 році. В. І. Ленін дуже високо оцінив діяльність декабристів, назвавши її першим етапом революційної боротьби в Росії. Загальновідомо, що

Південне товариство декабристів гуртувалося у Чернігові і Василькові (біля Києва) і мало велике значення для подальшого розвитку революційного руху на Україні — південних землях Російської імперії.

Проте селянські виступи проти поміщиків, повстання декабристів тільки розхитували кріпосницький лад, але не ліквідували його. До ба жорстокої експлуатації продовжується ще понад три десятки років, аж до скасування кріпацтва у 1861 році. Звільнення селян відбувалося, як відомо, без землі, і вони, отримавши так звану волю, не поліпшили, по суті, свого становища. В. І. Ленін назвав реформу скасування кріпацтва грабівницькою. Проте 1861 рік сприяв широкому розвитку капіталізму, який породив клас робітників. Саме в зародженні пролетаріату як сформованого класу, могильника капіталізму, вбачаємо найбільше історичне значення реформи скасування кріпацтва.

У першій половині XIX століття музична культура України розвивалась у досить складних умовах. Основними концертними осередками були поміщицькі маєтки. Деякі великі власники земельних угідь, як М. Овсянко-Куликовський, В. Тарновський, Г. Галаган, Д. Шпайт та інші, мали свої симфонічні оркестри, оперні та балетні трупи. Артистичний склад формувался переважно з кріпаків. Нерідко для керівництва музичною справою поміщики запрошували відомих музикантів, композиторів із-за кордону.

Музичні центри в панських маєтках відіграли певну історичну роль. Деякі оркестри продовжували своє існування і після скасування кріпацтва. Вони влилися в музичну культуру великих міст і збагатили її.

Найбільші міста України — Київ, Харків, Одеса, Полтава, Львів — мали свої музичні традиції. У першій половині XIX століття їх культура розвивалась не так інтенсивно, як у наступні 60—70-ті роки. Проте саме тут зароджувались і дали перші паростки демократичне мистецтво, література, наука. З відкриттям театрів, появою оперних труп, організацією концертного життя (хоч і не періодичного) починається новий етап культурного розвитку.

У розвитку музики значну роль відіграло відкриття університетів у Харкові та Києві. При харківському вузі були музичні класи, де велась регулярна підготовка професійних кадрів. У Львові була відкрита консерваторія, і цей факт яскраво позначився на розвитку музичного життя міста.

Велике значення для дальшого розвитку музичного мистецтва мала нова українська література, засновником якої став Іван Котляревський. Його «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», як і твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та інших, зробили великі культурні зрушення. Ці п'єси були написані мовою, близькою й зрозумілою для народу. Вони розповідали про долю простих людей. Це були перші паростки нової демократичної культури. Дуже важливо відзначити, що ці твори включали у себе значну кількість пісень: п'єси ставились з музикою. Котляревський узагальнив багатовікову музично-театральну традицію і створив високохудожні, класичні тво-

ри. Композитори охоче обробляли музику до згаданих п'єс. Особливо цінною є обробка пісень з «Наталки Полтавки», зроблена композитором А. Барсидським. Пізніше «Наталка Полтавка» з музикою Лисенка, який у кінці століття — 1883 році — написав увертюру, антракти, створив супровід для пісень, стала класичним твором.

Підсумовуючи все сказане, відзначимо, що музичну культуру України першої половини XIX в. характеризують збирання творчих сил, перехід мистецтва на нові, демократичні рейки. Цей перелом стався вже у другій половині XIX століття. У музиці він тісно пов'язаний з творчістю багатьох композиторів, зокрема з С. Гулаком-Артемовським, П. Сокальським, М. Вербицьким, М. Калачевським. Перше і центральне місце належить Миколі Віталійовичу Лисенкові.

У другій половині XIX століття українська музика досягла значних успіхів. Відбувається новий процес формування глибоко народного й реалістичного мистецтва. Великий інтерес у зв'язку з цим викликала народна пісня. Музичний фольклор починають записувати науковці, композитори активно використовують його у своїх творах. Величезну кількість українських народних пісень записав М. В. Лисенко. Фольклором займався П. Сокальський. Він написав фундаментальну наукову працю «Руська народна пісня...».

Докорінно змінилося музично-концертне і театральне життя. Створюються оперні театри у Києві, Харкові, Львові. У великих і малих містах України організовуються симфонічні концерти, музичні товариства, відкриваються філіали Російського музичного товариства (РМТ), а також товариства «Боян» (спочатку у Львові й інших містах Західної України, потім у Києві). Українське мистецтво в умовах самодержавства не мало широких можливостей для свого розвитку. Але прогресивні російські діячі всіляко підтримували розвиток української демократичної культури. Дуже важливими були творчі взаємини між С. Гулаком-Артемовським і М. Глінкою, П. Сокальським і О. Даргомижським, М. Лисенком і М. Римським-Корсаковим, П. Чайковським. Вплив російської класичної музики на формування українського національного мистецтва величезний.

Безпосередній поштовх для широкого розвитку цілого ряду музичних жанрів, зокрема музично-сценічного, зробила українська театральна культура. У 70—80-ті роки минулого століття вона досягла високого професіоналізму. Діяльність українських музично-театральних труп з найвидатнішими її представниками М. Кропивницьким, М. Садовським, М. Старицьким, П. Саксаганським, М. Карпенком-Карим, М. Запльовецькою замінила певною мірою відсутній у той час український оперний театр. Для їх вистав почали писати музику багато українських композиторів. Передусім ці трупи сиріяли творчій праці М. Лисенка на ниві театрального мистецтва.

Найвидатніша постать в українському музичному мистецтві другої половини XIX століття — Микола Віталійович Лисенко. За досить тривале творче життя — більше ніж півстоліття — він написав сотні творів, виступав як піаніст, диригент, займався педагогічною

працюю, збирав і досліджував фольклор, вів широку музично-громадську роботу. Лисенко започаткував або продовжив усі музичні жанри: оперний, симфонічний, кантатно-ораторіальний, хоровий, камерно-інструментальний і камерно-вокальний. В багатьох жапрах він досяг вершин класики: це опери «Тарас Бульба» і «Наталка Полтавка», кантата «Радуйся, ниво неполита», хори і хорові поеми «Іван Гус», «Б'ють пороги», «Друга українська рапсодія» для фортепіано, романси — «Садок вишневий», «Ой одна я, одна», «Безмежне поле», «Коли настав чудовий май», «Місяцо-князю», «Єрихонська рожа» та ін.

У другій половині XIX століття на музичному обрії поряд з Лисенком з'явилося багато дуже здібних музикантів, але не всі змігли і змогли розвинути свій талант так повно, як зробив це Микола Віталійович. Лисенко має своїх безпосередніх попередників, сучасників і найближчих послідовників.

Коли М. Лисенко робив свої перші композиторські спроби, ще будучи студентом Київського університету, С. Гулак-Артемівський вже створив славнозвісну оперу «Запорожець за Дунаєм», М. Вербицький написав ряд хорів, і серед них — монументальну поему «Заповіт» («Завіщане»), а П. Сокальський — свою першу оперу «Майська ніч» та кантату «Шир во время чумы», за яку на конкурсі у Петербурзі отримав другу премію. Кожний із згаданих вище митців не мав змоги здобути професійну музичну освіту і так і не зміг піднятися до високих художніх вершин. Лисенко, будучи серед них наймолодшим, вирішив свої мистецькі прагнення втілювати на міцній професійній композиторській основі. Він навчається у 1867—1869 рр. у Лейпцигській консерваторії, а пізніше проходить курс інструментовки у М. А. Римського-Корсакова — професора Петербурзької консерваторії. Лисенко глибоко вивчає музику західноєвропейських композиторів — класиків і романтиків, ревно пропагує творчість Глінки, Даргомижського, Мусоргського. Як композитор він зростає, постійно стежачи за новими творами Бородіна, Чайковського, Римського-Корсакова.

Поряд з Лисенком працюють його сучасники — згаданий уже П. Сокальський, І. Лаврівський, М. Калачевський, А. Вахнянин. Наприкінці століття з'явився ще ряд імен — М. Матюк, О. Нижанківський, В. Сокальський, М. Аркас. А вже на початку XX століття Лисенко підтримує і щиро вітає появу нової когорти українських композиторів — К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, С. Людкевича.

Розвиток української музичної культури протікав під безпосереднім впливом революційних демократів — Т. Шевченка, М. Чернишевського, М. Добролюбова, І. Франка та інших. Творчість великого народного поета — Тараса Шевченка — мала величезне значення для формування основ української демократичної музики.

Про життя і творчість композитора Михайла Михайловича Калачевського є досить скупі відомості. Народився він у 1851 році в с. Попівці на Полтавщині (нині Кіровоградської області). Дитячі роки пройшли в оточенні, де звучала народна музика. Професійну музичну освіту здобув у Лейпцигській консерваторії, яку закінчив у 1876 році. Він навчався на кілька років пізніше від М. Лисенка й у тих самих педагогів, зокрема по класу композиції у професора Е. Ріхтера. Повернувшись на батьківщину, Калачевський оселяється у м. Кременчуці. Оскільки там він займає посаду адвоката, це свідчить, що навчався він і на юридичному факультеті університету. Помер композитор мало відомим десь у кінці першого десятиліття XX сторіччя.

Та частина творчої спадщини М. Калачевського, що дійшла до нас, невелика: струнний квартет, фортепіанне тріо, романси, фортепіанні твори, «Реквієм» та інше. Збереглося 19 романсів, чотири п'єси для фортепіано та партитура «Української симфонії».

Найвагомішим твором є його симфонія. Вона написана як дипломна робота композитора. Симфонія була виконана на випускному екзамені та в публічному концерті з творів випускників консерваторії. На Україні симфонію Калачевського виконав оркестр під керівництвом Д. Ахшарумова у Полтаві, а потім у Харкові й Кременчуці. В радянський час цей твір міцно ввійшов у репертуар оркестрів. Він звучить по радіо, його записано на грампластинку, опублікована також партитура.

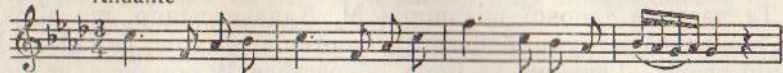
Симфонічний жанр на Україні у XVIII і XIX століттях не набув широкого розвитку. Все ж окремі зразки цього жанру, поставлені в один ряд, творять певний мистецький процес. Це перші симфонії кінця XVIII століття — невідомого автора і Д. Бортнянського, Симфонія *соль* мінор невідомого автора початку XIX століття. І тільки у 1869 році Лисенко створює свою «Юнацьку» симфонію. Через кілька років пише свій твір Калачевський. Нема сумніву, що композитор вже був на той час знайомий з творчими спробами Лисенка. Вже був написаний ряд Лисенкових романсів на поезії Т. Шевченка. Можливо, що Калачевський знав і його «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень для фортепіано», і симфонію, адже ж вони навчалися композиції в одного педагога.

Відзначимо, що Калачевський у відборі музичних тем та у принципах їх розвитку пішов по стопах М. Лисенка і російських композиторів-класиків. В основі усіх тем «Української симфонії» лежать мелодії народних пісень. Безперечно, на Калачевського мала вплив і західноєвропейська музика, зокрема симфонії німецьких композиторів-романтиків Ф. Мендельсона і Р. Шумана. Калачевський народні пісні не цитує без змін, а творить на їх основі мелодії (теми) для симфонічного розвитку. Характерним є те, що композитор від фольклору бере не тільки ладо-інтонаційний і ритмічний матеріал. Він зберігає жанрові особливості пісні, прагне повніше розкрити засобами оркестру, через велику музичну форму її образний зміст.

«Українська симфонія» Калачевського — це чотиричастинний цикл: Інтродукція і Алегро, Інтермеццо-скерцандо, Романс, Фінал. Склад оркестру подвійний: флейти, гобої, кларнети, фаги, чотири валторни, труби, литаври і струнний квінтет.

Перша частина симфонії лірична за змістом. Тут використано дві народні пісні — «Віють вітри» і «Йшли корови із діброви». В інтродукції і заключенні, що звучать в помірному темпі і будуються на мелодії першої пісні, змалювано картини природи — лагідної, літньовечірньої. Це є своєрідним образним фоном для розгортання ліричної оповіді. У вступі мелодія народної пісні стала ще спокійнішою, оскільки композитор виклав її у розмірі $\frac{4}{4}$ замість $\frac{3}{4}$ (пр. 20, 21):

20
Andante



Ві_ють ві_три, ві_ють буй_лі, аж де_ре_ва гнуть_ся...



Ой як бо_лить мо_є сер_це, а сль_ози не ллють_ся!

21
Poco andante



На цій же мелодії побудована тема головної партії сонатного алегро. Калачевський тут максимально активізував її рух, провівши в розмірі $\frac{6}{8}$ і відмовився від закінчення. Тобто вона стала розімкнутою, отримала продовження і значний розвиток (пр. 22).

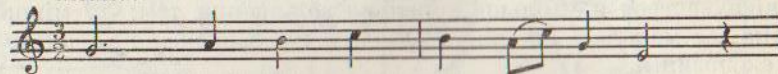
22
Allegro molto



Все це зроблено з метою створення ліричного, схвильованого характеру головної партії, для того, щоб надати темі широкого симфонічного дихання. Цим настроєм пронизана вся перша частина симфонії. На матеріалі головної теми будуються сполучна і заключна партії. Її послівки вторгаються й у побічну партію (головна партія — 1—62 т., сполучна — 63—100 т., побічна — 101—192 т., заключна — 193—210 т.).

Друга народна мелодія («Йшли корови із діброви»), що лягла в основу побічної партії, також зазнала певних змін, передусім метроритмічних. Вони помітні при порівнянні прикладів 23 і 24:

23
Moderato



Йшли ко_ро_ви із діб_ро_ви,



а о_веч_ки з по_ля; ви_пла_ка_ла ка_рі



о_чі край ко_за_ка сто_я.

24
Poco meno mosso



Тема побічної партії має спокійний характер. Вона є своєрідним споглядальним центром експозиції і всієї першої частини.

Тональне співвідношення тем в експозиції (ля мінор — до мажор), їх міцна пісенно-фольклорна основа, а також широке використання альтерованих гармоній, зменшених септакордів, зіставлень однойменних тональностей свідчать про зв'язки музики Калачевського з творчістю Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона.

Розробка утворена з трьох епізодів, трьох хвиль розгортання музичного матеріалу. Перший починається після невеликої десятитактної зв'язки. Вичленена з головної теми початкова фраза проводиться у різних тональностях: *сі* мажорі, *сі* мінорі, *фа-дієз* мажорі, *фа-дієз* мінорі тощо.

Другий епізод виростає на цьому ж матеріалі, але вже трансформованому: мелодія проведена у збільшенні в підкреслено стриманому, навіть дещо маршовому характері. Цей шеститакт розвивається поліфонічними засобами: відбувається поступове напашування оркестрових голосів, які імітують тему. Розвиток приводить до кульмінації. Третя хвиля (епізод) розробки виростає із тривожно пульсуючого тремоло альтів. На цьому фоні виростають поспівки побічної теми. Вони також проводяться поліфонічно у різних голосах.

Невеликий передикт своїм активізуючим пульсом приводить до репризи. Його можна було б назвати збиранням сил, інтонаційною конкретизацією для відновлення попереднього тематизму. В репризі відбувається ще більше тональне зближення тем: *ля* мінор — головна, *ля* мажор — побічна. В цілому тут збережено характер музики експозиції.

Друга частина «Української симфонії» — Інтермеццо-скерцандо. Це — своєрідна жартівлива народна сцена. Музика скерцандо виростає з першої фрази народної пісні «Дівка в снігах стояла». Форма інтермеццо — тричастинна реприза. Крайні частини написані у *фа* мажорі, середня, що будується на цьому ж матеріалі, — у *ре* мінорі.

Третя частина — Романс — витримана у лірико-епічних тонах. Калачевський в основу теми поклав мелодію історичної пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» (пр. 25).

25

Adagio



По_бра_та_в_ся со_ кіл з си_зо_кри_лим ор_ лом...



«Ой бра_ те ж мій, бра_те, си_зо_кри_ лий ор_ ле!»

Сама тема звучить могутньо, велично. Її розмірений тон, досить насичена «хорова» інструментовка, широкий пульс мелодичного дихання створюють епічний образ (пр. 26).



Урок потного співу в школі XVII століття (з рисунка 1681 року)



*Григорій Савиць
Сковорода,
Українській Філософъ.*

Григорій Савиць Сковорода



Дмитро Степанович Бортнянський



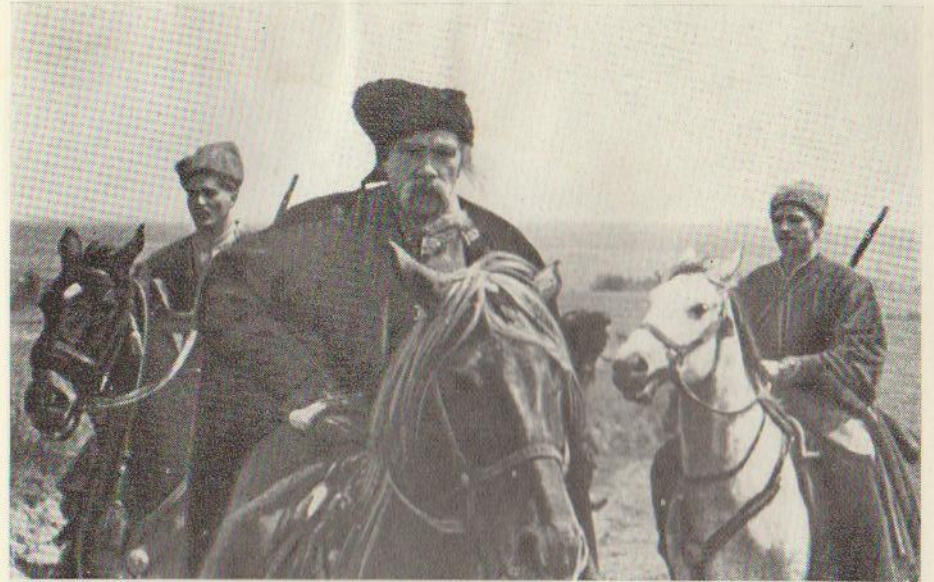
Микола Віталійович Лисенко



Тарас Бульба з однойменної опери М. Лисенка (народний артист УРСР Михайло Роменьський)



Сцена з другої дії опери



Тарас із синами (кадр з кінофільму «Тарас Бульба»)



Фінальна сцена з опери «Тарас Бульба»

26 Andante con moto



Тут багато аналогій з історичними, героїчними народними піснями. Зв'язки з піснями-романсами можна вбачати у мелодичних зворотах гармонічного мінору, в частому застосуванні акордів головних ступенів тощо. Форма Романсу — тричастинна репризна. У першій тема звучить з невеликими змінами трічі. Середина витримана у дещо швидшому темпі (річ *mosso e agitato*). Вона носить розробковий характер, тема тут проводиться в мажорних тональностях (*до мажор, фа мажор, сі-бемоль мажор та ін.*).

Романс виконує в симфонії функцію ліричного центру твору, традиційного для класиків і романтиків *adagio* чи *andante*.

Фінал симфонії проникнутий стихією танцю. Він побудований на зіставленні двох тем, в основі яких — народні танцювальні пісні «Ой гай, гай» і «Ой джигуне, джигуне». Обидві теми зберегли пісенно-жанрові риси: восьмитактну квадратну структуру, підкреслено танцювальну музичну фактуру. Головна партія відтворює масовий народний танець, побічна — жартівливий хореографічний дует. Тональний план експозиції — *ля мажор, до-дісз мінор, мі мажор* — побудований за принципом ладо-тональних співвідношень, характерних для романтичної симфонії.

27 Allegro alla marcia



Дві хвили розробки розгортаються на матеріалі сполучної і побічної партій. У першій підкреслено драматичні риси, у другій — жар-



твіліві. Після репризи, яка не вносить суттєвих змін, звучить урочиста святкова кода (тема головної партії частини проводиться у збільшенні).

«Українська симфонія» М. Калачевського — яскраво національний, глибоко народний твір. Композитор, використавши для тем симфонії народні мелодії, зумів зберегти їх жанрові особливості й створити своєрідні народні образи. М'яка лірика, дотепний жарт, героїко-епічна пісня і сцена народних веселощів — ось стилістичні характеристики образів твору. Лірико-жанрова симфонія Калачевського — помітне явище в українському музичному мистецтві XIX ст.

МИКОЛА ВІТАЛІЙОВИЧ ЛИСЕНКО

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ПЛЯХ

Микола Віталійович Лисенко — видатний український композитор другої половини XIX — початку XX століття. Він став основоположником української класичної музики, увійшов в історію національного мистецтва і як талановитий диригент, вдумливий педагог, вчений-фольклорист і визначний музично-громадський діяч.

Народився Микола Лисенко у 1842 році в селі Гриньках на Полтавщині. Вже з раннього дитинства він тягнувся до музики, слухав народну пісню. Першою вчительською його була мати, Ольга Єреміївна Лисенко — досить добра піаністка. Згодом його віддали в пансіон Гедуена у Києві, потім — у харківську гімназію. Весь час Лисенко навчається музики. Фортепіанну гру він проходить під керівництвом досить відомих педагогів Паночіні та Вільчека. Перебуваючи у Харкові, він часто виступав на вечорах як піаніст та акомпаніатор.

У 1859 році Микола вступає до Харківського університету, а через рік переводиться до Києва, куди переїжджають на постійне проживання і його батьки. Лисенко поринає у студентське життя: прагне пізнати науки, бере участь у тасмних гуртках молоді, влітку активно збирає фольклор.

Захоплення юнака поезіями Тараса Шевченка згодом переросло у глибоку любов до його натхненної творчості. Палке й гнівне слово Кобзаря виховало Лисенка як громадянина і митця.

Вже у студентські роки Микола Віталійович збирає довкола себе любителів музики і організовує студентський хор, репертуар якого складався переважно з українських народних пісень, записаних і опрацьованих Лисенком.

Закінчивши природничий факультет університету і захистивши магістерську дисертацію, Лисенко вирішив пов'язати свою долю з музичним мистецтвом. Треба відзначити, що у студентські роки він ніколи не припиняв навчання гри на фортепіано, постійно вивчав музику й робив перші спроби у композиції.

Протягом двох років (1867—1869) Микола Віталійович навчається у Лейпцигській консерваторії — одному з найвідоміших у Європі навчальних музичних закладів. Його вчителями були відомі педагоги І. Мошелес, К. Рейнеке, Е. Венцель, Е. Ріхтер та інші. Він завершив повний курс фортепіанної гри і пройшов історію музики й усі теоретичні предмети. Екзаменаційна комісія визнала гру випускника консерваторії Миколи Лисенка гідною відзнаки і дала йому право на гастрольні подорожі по Європі.

За час перебування у Лейпцигу Микола Віталійович створив досить багато: опублікував дві збірки народних пісень для голосу з супроводом фортепіано, ряд романсів на слова Т. Шевченка, струнний квартет, тріо для двох скрипок і альту, увертюру на тему народної пісні «Ой запив козак, запив» і «Юнацьку симфонію», «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень», ор. 2 тощо.

Кілька років по закінченні консерваторії М. Лисенко працює у Києві. Він здобуває визнання як піаніст-виконавець, як педагог. Організовує з любителів хор і дає концерти слов'янської народної музики. Записує народні пісні, зокрема від співачки-селянки Меланії Загорської (згодом вони увійдуть у третій випуск народних пісень для голосу з фортепіано). Тоді ж знайомиться з відомим кобзарем Остапом Вересаям. Про його репертуар, манеру виконання, особливості дум і пісень Лисенко пише наукову працю «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая». Композитор написав тоді ряд творів: оперети «Чорноморці» та «Різдвяна ніч» (остання перероблена на оперу), романси.

З 1874 по 1876 роки Лисенко був у Петербурзі. Він відвідував лекції з інструментовки у М. Римського-Корсакова. Микола Віталійович намагався максимально використати свій час у столиці. Крім інструментування власних творів (опери «Різдвяна ніч» тощо), він писав вокальну та фортепіанну музику, опрацьовував народні пісні

для хору. Організований ним хор у «Соляному містечку» Петербурга брав участь у концертах слов'янської музики. Разом з Лисенком виступали відомі артисти, а також композитор М. Мусоргський, кобзар Остап Вересай. Преса досить часто позитивно відгукувалась на ці концерти. Вказувалось, що «слов'янські концерти» 70-х років продовжують традиції, закладені Балакірєвим.

Повернувшись до Києва, Лисенко до кінця свого життя вже не покидав рідного міста так надовго. Він працював у Інституті шляхетних дівчат, а потім — у організованій ним у 1904 році Музично-драматичній школі. Проте головними ділянками його діяльності були композиторська творчість та музично-громадська праця.

В 70-ті роки Лисенко створив значну кількість романсів, фортепіанних творів, ряд хорів; вийшов у світ третій випуск українських народних пісень для голосу з фортепіано. В основі його вокальних композицій — поезії Т. Шевченка. Митця приваблюють як героїко-історичні, так і ліричні, лірико-побутові теми, народно-жанрові зарисовки тощо.

З фортепіанних творів того часу відзначимо сонату, два концертні полонези і дві українські рапсодії. Особливо в рапсодіях Лисенко знайшов яскраво народні образи. Мелодико-ритмічний матеріал запозичено з героїко-епічного фольклору та народнотанцювальних жанрів. Глибоко народною є їх гармонічна мова, особливості фактури.

В кінці 70-х і особливо в 80-ті роки поживавлюється зацікавленість композитора хоровою музикою. Лисенко організовує хор із студентів Київського університету і дає публічні концерти. Перший виступ хору відбувся 1881 року. В репертуарі були нові твори композитора — хор «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена», віночок українських народних пісень. Поряд з концертами у Києві, які присвячувались різним ювілейним датам, Лисенко організовує гастрольні поїздки хору по Україні.

В цей період написана значна частина хорових творів композитора, а також велика кількість обробок народних пісень для хору, кантати «Б'ють пороги» (1878) і «Радуйся, ниво непопята», хорова поема «Іван Гус», хори «Сон», «Ой діброво, темний гаю» (усі перелічені твори написані на поезії Т. Шевченка).

У 80-ті роки Лисенко активно працює в оперному жанрі. Він створює лірико-побутову фантастичну оперу «Утоплена», завершує третю редакцію лірико-комічної опери «Різдвяна ніч», пише дитячу оперу «Коза-дереза», лірично-побутову «Наталка Полтавка» і величну героїко-історичну народну драму «Тарас Бульба». Останній твір є вершиною композиторської діяльності Лисенка і найвищим досягненням в українській дожовтневій оперній музиці. Це десятиліття (1880—1890 рр.) було найплодовитішим у творчості Лисенка. Уже в той час митець зумів глибоко й переконливо втілити в своїй музиці найпрогресивніші ідеї — ідеї революційних демократів, зокрема Т. Шевченка. Це — заклик до боротьби з соціальною несправедливістю, світлі мрії про майбутнє, віра в народ, його творчі сили. Музика його, що міцно спирається на фольклорну основу, доступна, близька кожній людині.

Останнє двадцятиліття творчої діяльності М. Лисенка було не менш активним і плодовитим. Незважаючи на протидію царської цензури та міського начальства, він проводить невтомну музично-громадську роботу. З організованим хором Лисенко широко концертує. За одинадцять років відбулось п'ять подорожей. Хор побував у Черпигові, Полтаві, Одесі, Житомирі, Черкасах і багатьох малих містах. Завдяки цим подорожам значно активізувалась пропаганда народної пісні та творчості Лисенка серед народу, вони сприяли поширенню ідей революційних демократів, рухові за утворення подібних хорів на місцях. Лисенко сам вважав ці поїздки важливим суспільним актом, він говорив, що «будить заспаних земляків».

У дев'яності й на початку 1900-х років продовжують виходити у світ Лисенкові обробки народних пісень для хору (так звані хорові десятки від четвертого до дванадцятого), п'ятий і шостий випуски народних пісень в обробці для голосу з супроводом фортепіано, а також окремі фольклорні цикли — «Веснянки», «Купальська справа», «Колядки та щедрівки», «Весілля». Про український фольклор Лисенко тоді ж написав кілька наукових розвідок: «Дума про Богдана Хмельницького і Барабана, записана від кобзаря П. Братиці» (1888), «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892), «Народні музичні інструменти на Україні» (1894).

Новою сторінкою у його вокальній музиці є романси на вірші Г. Гейне, І. Франка, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Олександра Олеся та інших. Такі романси, як «Коли настав чудовий май», «У мене був коханий, рідний край», «Місяць-князь», «Безмежне поле», — яскраві класичні зразки української дожовтневої музики. З великих форм композитор пише кантату «На вічну пам'ять Котляревському», опери «Пан Коцький», «Зима й Весна», «Сапфо» (про долю давньогрецької поетеси). Тоді ж було створено ряд мініатюр для фортепіано (opus 37—41).

У 1903 році музична громадськість Києва, Львова та інших міст широко святкувала 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка. Звідусіль надходили поздоровчі телеграми, ювілейні адреси, в яких відзначалась роль Лисенка в розвитку української музики. На зібранні гроші, за які передбачалось купити ювіляріві будинок, Лисенко відкрив Музично-драматичну школу. Ця давня мрія Миколи Віталійовича нарешті реалізувалась. Музично-драматичній школі Лисенко віддав усі свої сили. В ній композитор працював до останнього дня. Школа випустила багатьох відомих музикантів, музичних і драматичних артистів. Зокрема, тут навчалися К. Стеценко, Л. Ревуцький, М. Микіша та інші. Після Великої Жовтневої соціалістичної революції школа Лисенка була перейменована у Державний музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, згодом реформований у Київську консерваторію та Київський театральний інститут.

Події 1905—1907 років — Першої російської буржуазно-демократичної революції — сколихнули суспільне життя України, наклали відбиток на літературний і мистецький процес. Лисенко, незважаючи на досить похилий вік (йому було понад шістьдесят років), палко відгукнувся на цю подію. Композитор пише хор «Вічний революці-

онер», солоспів «В грудях вогонь», згодом — оперу-сатиру «Енеїда», музику до драми М. Старицького «Остання ніч». Митець створює також ряд ліричних мініатюр на слова Дніпрової Чайки, Олександра Олеса, М. Вороного — «Брихонська рожа», «Айстри», «Нічого, нічого», кілька хорів, фортепіанних п'єс та оперу-хвилинку «Ноктюрн».

Помер М. В. Лисенко 6 листопада 1912 року. Його поховано на Байковому кладовищі у Києві.

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Інтерес до народної музики виникає у М. Лисенка ще з раннього дитинства. Вона оточувала малого хлопця, вливалася в його багату мистецьку душу. Потім, в гімназії та університеті, його інтерес до народної пісні поглиблюється. Лисенко записує фольклор, вивчає його. Він науково підходить до народної мелодії і слів — прагне точно зафіксувати ладо-інтонаційну будову, метроритм і музичну форму.

Микола Віталійович збиранням народних пісень займався все своє життя. У його фондах є понад шістьсот зразків. Він по праву вважається одним з найвизначніших музичних науковців-фольклористів дожовтневого часу.

Фольклорні записи та наукові спостереження над ними для Лисенка були випробуванням творчих сил. Він вважав, що композитор повинен міцно стояти на народно-мистецькому ґрунті. Фольклорні зразки він погрупував за жанрами і публікував випусками. У світ вийшли його сім випусків, по 40 пісень у кожному, для голосу з супроводом фортепіано (роки виходу — 1868, 1869, 1876, 1887, 1892, 1895, 1911), тринадцять хорових десятків (1886, 1887, 1889, 1891, 1892, 1897, 1898 — два випуски, 1908 — два випуски, 1909 — два випуски, останній випуск залишився в рукопису). Крім того, було надруковано п'ять випусків обрядових пісень (два збірники «Веснянок», «Купальська справа», «Колядки та щедрівки», «Весілля» (1896—1903 рр.), збірку танків і веснянок «Молодоці» (1876 р.) та «Збірник народних українських пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого середнього віку в школах народних» (1908 р.). В цілому Лисенкові фольклорні збірники (всього понад 600 зразків) охоплюють майже всі пісенні жанри: обрядові, побутові, історичні та думи. Значне місце займають пісні з соціальною тематикою.

Усі народні пісні Лисенко залишав недоторканими як з боку мелодій, так і тексту. У фортепіанному супроводі до сольних зразків він прагне повніше виявити ладо-гармонічну природу, закладену в самій мелодії. У більш ранніх обробках (перший і другий випуски) помітне прагнення до концертності акомпанементу з досить великими фортепіанними вступами й заключеннями. В піснях пізнішого часу супровід стає значно простішим, в ньому переважає мелодичне начало. Саме ця простота підкреслює виразовість народної мелодії.

Розглянемо кілька пісень. «Ой не світи, місяченьку» — це пісня-романс. Вона витримана в гармонічному *до* мінорі з переважанням тоніко-домінантової гармонії. Фортепіанна партія тільки підтримує

мелодію. Цікава тут інструментальна прелюдія (за розмірами вона майже дорівнює самій пісні), де композитор зробив цікаве відхилення в паралельний *мі-бемоль* мажор. В журливому тоні поезії звучить і музика обробки:

29 Moderato

p con tristezza

Ой не сві- ти мі- ся-чень- ку,

не сві- ти ні- ко- му,

«Ой ходила дівчина бережком» — танцювальна за жанром. У великому фортепіанному вступі створено танцювально-жартівливий фон, на якому розгортаються образи пісні. Особливо цікаві натурально-ладові звороти: тризвук VII натурального ступеня — тоніка:

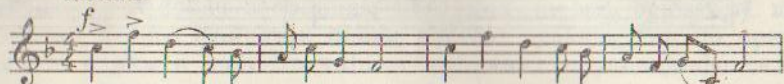
30 Allegro vivace

mf



«Пісня про Купер'яна» («Зібралася кумпанія») має своєрідне походження. Це так звана цехова пісня. В ній розповідається про побут міських ремісників, які в XV—XVI століттях об'єднувались в товариства, цехи. Мелодія пісні має жартівливо-урочистий характер:

31 *Risolto*



Зі_бра_ла_ся кум_па_ні_я не_ве_лич_ка_я, а_ле_чес_на.



И_д_ні_сі_ли_по_од_ин_бік, дру_гі_сі_ли_по_дру_гий_бік,



Ку_пе_р'ян_най_ста_р_ий_по_се_ре_ди_ні.

Зміст поетичних слів уточнюється і коментується у фортепіанному супроводі. То звучить «застольна пісня», то ілюструється суета, переполох товариства, то з'являється ряд інших образних стрижів. У п'яти куплетах пісні композитор поступово видозмінює і ускладнює гармонію.

В хорових «десятках» Лисенко глибоко розкриває ладо-гармонічну природу народних пісень. Тут він повніше поєднує принципи професійного мистецтва із характерними особливостями народного багатоголосся (неповні тризвуки, унісонні закінчення, рух паралельними тризвуками). Обробки хорових пісень чоловічого або мішаного хору зроблені тільки для одного куплета.

Проте у творчості М. Лисенка помітна і тенденція до різноманітної обробки кількох куплетів однієї пісні, тобто до індивідуалізації окремих її образів. «Верховино, світку ти паш» є саме таким зразком опрацювання фольклорної мелодії. Завдяки різній обробці кожного з куплетів пісні характер, лад і фактура її просвігляються. Крім того, тут поєднано два жанри — ліричну пісню й коломийку.

Обробки українських народних пісень для М. Лисенка були його творчою лабораторією. Він не тільки вивчав фольклор, пропагував його, науково досліджував, а й опрацьовував і формував національно-народну основу музичної мови своєї творчості.

РОМАНСИ

У доробку класика української музики Миколи Віталійовича Лисенка — понад 100 романсів. Показовим є те, що творчий шлях митця починався з сольної вокальної музики і до неї він звертався протягом майже всього життя. Проте найбільше солоспівів композитор написав у 60—80-ті роки, а потім у другій половині 90-х і у 1900-ті роки. Два періоди в романсовій творчості Миколи Віталійовича — це два етапи його мистецьких пошуків. У 60—80-ті роки Лисенко звертається до поезій Тараса Шевченка. З-під пера молодого музиканта з'являються романс за романсом. Вже перші двадцять творів у цьому жанрі, що були написані в консерваторський період (за два роки), засвідчили появу нової, оригінальної мистецької постаті.

Чим приваблює Лисенка поезія великого Кобзаря? Передусім — своєю глибокою народністю, правдивістю зображення подій, палким революційним пафосом. Для ранніх романсів Лисенко відібрав тексти, в яких йдеться про важку жіночу долю, пригноблення бідних багатими.

У романсі «Ой одна я, одна» передана скарга дівчини-сироти, яка не зазнала щастя, не відчула тепла батьківської хати і не має майбутнього. Вже у фортепіанному вступі композитор подає послівки-зерна, у яких міститься музична характеристика образу:

32 *Andante* $\text{♩} = 88$



Мелодія романсу, хоч не народна, а Лисенкова, проникнута наскрізь духом народної музики. Поштовхом для такого музичного прочитання була сама поезія Шевченка. Тут знайдемо ладо-інтонаційні звороти із ліричних пісень, пісень-романсів і плачів (ходи на широкі інтервали з поступовим їх заповненням, стрибки мелодії до VII підвищеного ступеня у мінорі, звороти з IV підвищеним ступенем у мінорі тощо).

Форма романсу «Ой одна я, одна» — двочастинна, що повторюється з варіантними змінами двічі. У другому варіанті, де міститься кульмінація твору, музика набуває підкресленої напруженості. У мелодії з'являються запитальні інтонації. Вони посилені гострими дисонуючими гармоніями (зменшений терцквартакорд VII ступеня, раптова поява мінорної субдомінанти у мажорі). Невелика чотиритактна побудова є своєрідним спадом від кульмінації, трагедійним завершенням сумної розповіді. Саме ця побудова становила другу половину фортепіанної прелюдії, тобто вже у вступі поставлено запитання і дана відповідь. Завершує романс чотиритактна постлюдія (післяслово) фортеціано (на матеріалі вступу). Це своєрідне ліричне обрамлення досить драматичного твору.

У солоспіві «Ой одна я, одна», як і у багатьох інших творах цього жанру на слова Т. Шевченка, композитор відшукав засоби музичної виразності, що є глибоко народними за своїм змістом. Вони широко застосовані й у інших творах, таких, як «Ой люді, люді», «Навгороді коло броду», «Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені черевики», «Ой стрічечка до стрічечки». Лисенко ґрунтовно засвоїв закони народно-пісенної музичної творчості та природно їх застосовував у своїй музиці. У згаданих вище романсах зв'язки з фольклором помітні як у мелодії, так і в гармонічній мові, фактурі.

Цікаві пошуки композитора в галузі форми. Він тут теж прагне бути близьким до народної пісні, до принципів її формотворення. Інтерес викликають ті романси Миколи Віталійовича, у яких помітні намагання перебороти повторну куплетність, поєднати строфічну з більш динамічними формами. Композитор відбирає для романсів не тільки пісенні, а й масштабніші музичні форми та жанри, наприклад: балада, поема. Багатообразність поезії Шевченка спричинилась до значно ширшого її прочитання засобами музики. Оригінальною формою цікавий його романс «Садок вишневий». Лисенко виступив у цьому творі як тонкий колорист, який кількома штрихами умів змалювати переконливий образ, відбити переживання героя, змалювати пейзаж.

Романс складається з кількох завершених побудов (періодів). У першій створено світлий ліричний образ — чудовий літній вечір, з піснями дівчата повертаються з поля. У другій побудові композитор застосував інший принцип викладу матеріалу. Якщо раніше музика мала м'який, пісенний характер, то зараз вона витримана в аріозно-речитативному плані. Гармонією підкреслюються окремі образно-емоційні штрихи. Наприклад, раптове відхилення з *соль* мажору у *сі-бемоль* мажор, а потім — *соль* мінор, або відхилення в *ля* мінор, різка зміна фактурного рисунка тощо.

Andante e giocoso

Після чотиритактної зв'язки в акомпанементі з'являється третя побудова розповідного характеру («Поклала мати коло хати»). Четвертий епізод найбільше насичений музично-ілюстративним матеріалом (довгі форшлаги, тремоло та ін., що імітують спів соловейка, луну). Фортепіанна постлюдія (тут використано матеріал вступу) виконує роль образно-тематичного заокруглення, репризи.

Романси на поезії Шевченка різноманітні за темами, образами,

музичними формами. Всього романсова шевченкіана Лисенка перевищує п'ять десятків творів.

Наступний етап у романсовій творчості класика української музики пов'язаний з іншими поетичними образами, іншими музичними тенденціями. В 90-ті роки Лисенко звертається до багатой своєю різноманітною ліричною палітрою поезії Г. Гейне. З-під пера композитора з'явилися такі чудові вокальні твори, як «Чого так поблідли троянди ясні», «У мене був коханий, рідний край», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май». Невдовзі Лисенко пише п'ять романсів на слова І. Франка, вони також ліричні за змістом. В 1900-ті роки були створені солоспіви на поезії Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Олександра Олеся та інших поетів. Головний герой романсів Лисенка на слова Гейне, Франка, Олеся — людина з її багатим внутрішнім світом. Образний зміст цих солоспівів покликав до життя і іншу музичну мову. Український композитор Станіслав Людкевич у своїй статті про романси Лисенка відзначав, що у творах на поезії Шевченка Микола Віталійович близький до мелодики народних пісень. А у сольній вокальній творчості на слова інших поетів композитор формує свою музичну мову на нових засадах. Він об'єднує надбання професійної європейської музики з основами українського фольклору. Наслідком такого злиття можна вважати його романсову творчість 90-х і 1900-х років. Найбільш помітним у творчості Лисенка є вплив музики Р. Шумана, П. Чайковського і, в останні роки, — С. Рахманінова. Від перших двох митців веде лінія до багатой Лисенкової лірики. Співучістю пройняті як вокальна, так і інструментальна партії. «Співас» кожна деталь музичної тканини. Значне місце займають поліфонічні прийоми.

Солоспів «Чого так поблідли троянди ясні» характеризується наявністю широких мелодичних фраз і тремтливого гармонічного фону. Вокальна партія підтримується басовим голосом або дублюється мелодією фортепіано. Гармонічна пульсація тільки на перший погляд видається простим ритмічним рисунком, власне, вона також дуже «жива» і мелодично активна завдяки рухливості кожного голосу в акорді (затримання, прохідні й допоміжні звуки тощо).

34

Andante mesto, moderato

Музичний нотний запис романсу «Чого так поблідли троянди ясні» Лисенка. Твір виконаний у 12/8 такті, тональність — двох бемоль (B-flat major). Темпозначення: Andante mesto, moderato. Вокальна партія починається з динаміки *p*. Інструментальна партія фортепіано починається з динаміки *p* і має ритмічний рисунок, що складається з трьох восьмих нот, що повторюються в акорді.

Музичний нотний запис романсу «Безмежне поле» Лисенка. Твір виконаний у 6/8 такті, тональність — двох бемоль (B-flat major). Вокальна партія починається з динаміки *p*. Інструментальна партія фортепіано починається з динаміки *p* і має ритмічний рисунок, що складається з трьох восьмих нот, що повторюються в акорді.

«Безмежне поле» (вірші І. Франка) — твір, сповнений драматизму й героїки. Це — своєрідне скерцо. Поетичні образи — «безмежне поле», «сніжний завій» — отримують рівнозначну музичну інтерпретацію. Першу частину, що асоціюється із стрімким летом вершника серед безкрайнього поля, змінює дещо спокійніша друга. Тривактна постлюдія фортепіано знову повертає нас у сферу героїчних образів першої частини.

Романс на слова Дніпрової Чайки «Срихонська рожка» написаний в останні роки життя композитора. В ньому проглядається лінія рахманіновських романсів-мініатюр «Цветок увял», «Утро». Твір відзначається стриманістю й лаконізмом кожного штриха: мелодичного, гармонічного, фактурного; він малий за розмірами, проте дуже багатий змістом. Такий романс міг написати митець у zenіті своєї творчої сили. Кожний музичний засіб несе значне емоційне навантаження.

Фортепіанний вступ відразу ж вводить у зміст твору. Хоральний акордовий склад малює мірну ходу групи людей. Альтерована субдомінанта на початку другого речення «заіскрилася» свіжим, новим відтінком. Вокальна партія першого речення має монотонно-оповідний характер, і це цілком відповідає змісту поетичної строфи. Друге речення починається поетично-просвітленою мелодією у *мі-бемоль* мажорі, прозорою стає і фактура. Дуже виразною є кульмінація на VI низькому ступені («О, диво» — квітка ожила, розквітла).

35

Moderato assai

Музичний нотний запис романсу «О, диво» Лисенка. Твір виконаний у 6/8 такті, тональність — двох бемоль (B-flat major). Вокальна партія починається з динаміки *p*. Інструментальна партія фортепіано починається з динаміки *p* і має ритмічний рисунок, що складається з трьох восьмих нот, що повторюються в акорді.

più mosso e cresc.

- клав на до- ло- ню, во- до- ю пол- ляз, і -

cresc.

Tempo I

f ten. *p*

ди- во! Рос- ли- на проч- ну- ла- ся враз

Вся суть розповіді у заключенні: подібно до сухої квітки, яка у теплих руках оживає, від ласки тепліє серце людини. Таке досить складне образне трактування Лисенко втілює через неочікуване відхилення в однойменну мажорну тональність, через появу її окремих акордів. В *сі-бемоль* мінорі з'являються гармонії однойменного мажору (див. останні два такти) й ладово відповідної мелодії.

Романси були творчою лабораторією композитора, у якій विकристалізувалася музична мова митця, його мелодика, гармонія, фактура та остаточно сформувались музичні форми, композиційні та жанрові особливості. Від солоспівів Лисенка бере свій початок українська класична камерно-вокальна музика. Вони становлять одну з найкращих сторінок духовної культури нашого народу.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ

М. Лисенко звертається до фортепіанної музики протягом усього свого життя. Найпліднішими є два десятиліття: 70-ті та 1900-ті роки. Цей жанр, на жаль, не став для композитора провідним. Він поступається перед романсами, хорами, операми й обробками народних пісень ідейно-образним змістом, яскравістю й оригінальністю музичної мови.

Як відомо з біографії, опановувати гру на фортепіано Лисенко почав з раннього дитинства. Ці заняття не припинялись ні під час

навчання в пансіоні чи гімназії, ні в студентські університетські роки. Завдяки їм Миколі Віталійовичу пощастило вступити до Лейпцигської консерваторії на фортепіанний факультет і завершити навчання за два роки. Якщо захоплення Шопеном почалося ще у Харкові та Києві, то у Лейпцигу Лисенко ґрунтовно вивчав музику Й.-С. Баха, віденських класиків, Шумана, Мендельсона, Ліста і Глінки.

Перші фортепіанні опуси композитора написані в консерваторські роки і пов'язані з фольклором, як ось його фортепіанна сюїта. Це народні українські пісні, опрацьовані в формі старовинних танців: прелюдія — «Хлопче-молодче», токката — «Пшла мати на село», сарабанда — «Сонце низенько, вечір близенько», гавот — «Ой чия ти, дівчино, чия ти?», скерцо — «Та казала мені Солоха». Це чи не єдина спроба такого використання фольклору. Лисенко вдало поєднав народні теми з жанровими особливостями європейських танців.

В 70-ті роки композитор створює понад півтора десятка п'єс, різних за жанрами. Тут і великі форми — соната, два концертних полонези, дві рапсодії на українські теми; і невеликі п'єси — «Пісні без слів», «Мрії», мазурка, баркарола тощо. З одного боку, в його музиці того часу відчутний вплив Ф. Шопена і Ф. Ліста, з другого — помічається поглиблений інтерес до фольклорних джерел, що певною мірою перегукується з творчістю російських композиторів. Нагадаємо, що Лисенко з 1874 по 1876 роки перебував у Петербурзі, цікавився музичним життям столиці, вивчав музику М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського.

Одним з найвідоміших і найбільш виконуваних творів Лисенка для фортепіано великої форми є його Друга рапсодія, ор. 18. В її основі лежать народні теми: думка (повільна пісня) і шумка (швидкий танок). Жанр рапсодії сформувався у зарубіжній романтичній музиці. Його найяскравіші зразки з'являються у творчості угорського композитора Ференца Ліста — на той час неперевершеного піаніста-виконавця. Лисенко не копіює видатного угорця, а творчо розвиває ці традиції на українському національно-народному ґрунті. Микола Віталійович довів своїми двома опусами, що такі форми можуть мати оригінальне вирішення.

У першій частині твору — «Думці» — створено образ народного музиканта-кобзаря. Його героїчна оповідь ведеться в напруженому, загостреному тоні. Музика глибоко народна за інтонаційно-ладовими, метро-ритмічними й фактурно-гармонічними особливостями. Імітується гра на бандурі, лірі тощо (пр. 36а).

36

Moderato assai

fz *poco cresc.*



В «Шумці» одна танцювальна мелодія змінює іншу. Твір досить складний технічно, проте віртуозна сторона не затьмарює його глибоко ліричного змісту (пр. 36 б).



Активізувався інтерес композитора до фортепіанної музики і в 1900-ті роки. Лисенко створює понад два десятки п'єс. Провідними в його музиці того часу є образи лірико-елегійного характеру. Форма вислову — невелика п'єса, що втілює один настрій, одне сумне оповідання. Наприклад, дві п'єси з опусу 40 — «Хвилина розпачу» і «Хвилина зачарування», «Елегія», ор. 39, «Три п'єси», ор. 41, «Журба».

«Елегія», ор. 41, № 3 — твір, найчастіше виконуваний учнями дитячих музичних шкіл. Образний настрій — лірико-журливий, сумний. Ряд широких мелодичних, елегійного характеру хвиль приводить до кульмінації — драматичного спалаху. Ці нагнітання, як і наступні хвилі-спади, виростають з однієї дуже виразної мелодичної фрази. Форма твору — два куплети, поєднані зв'язкою і завершені невеликою кодою.

Фортепіанна творчість М. Лисенка була покликана поповнити репертуар виконавців вітчизняним матеріалом, дати імпульс для домашнього музикування, сприяти розвитку камерно-інструментальної творчості та виконавства на Україні.

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ

Твори М. Лисенка для хору становлять яскраву сторінку його музичної спадщини. Композитор не відразу захопився цим жанром. Можна відзначити два періоди у біографії митця, коли він найбільше уваги приділяє хоріві. Це — кінець 70-х і 80-ті роки та 1900-ті.

Звернення до вокально-хорової музики викликано рядом причин.

По-перше, віковичними традиціями народного і професійного співу на Україні. По-друге, цей вид мистецтва — найбільш масовий і доступний для широких слухацьких кіл. Крім того, вокально-хорова музика тоді могла швидше знайти виконавця, ніж оркестрова чи оперна. Як уже було сказано, композитор періодично організовував хори із студентів, семінаристів і давав концерти у Києві й інших містах України. Хори Лисенка досягали високого професійного рівня. Вони виконували твори Миколи Віталійовича, його обробки народних пісень, музику російських і зарубіжних композиторів. Гастрольні поїздки мали велике значення для дальшого розвитку виконавства.

Хорова творчість Лисенка — одне з найцінніших надбань української музичної культури дожовтневого часу. Показовим для композитора є те, що більшість творів він написав на поезії Т. Шевченка. Він глибоко проймається високою ідейністю, соціальною гостротою та драматизмом невмирущих слів великого Кобзаря.

Лисенко написав понад три десятки творів для хору. Вони різноманітні за ідейно-образним змістом та формою. Тут великі вокально-симфонічні полотна, хоріві поеми, мініатюри. Музика митця і в цьому жанрі пов'язана з фольклором.

Каптата «Радуйся, пиво неполитая» написана 1883 року. Крім того, Лисенко у цьому жанрі створив ще два великі вокально-симфонічні твори: драматичний «Б'ють пороги» (1878) і урочистий «На вічну пам'ять Котляревському» (1895). «Радуйся, пиво неполитая» — п'ятичастинна циклічна композиція для солістів, жіночого і мішаного хору та симфонічного оркестру. За характером — це піднесено-урочистий твір.

Основне образне навантаження несуть перша частина і фінал. В них використано весь виконавський арсенал засобів. Це — масштабні хоріві частини циклу.

Середні частини ліричні: світла за характером друга змінюється скорботно-ліричною третьою і лірико-драматичною, дійовою за змістом четвертою. Тут використано цікавий склад виконавців: кuartет солістів, соло сопрано з жіночим хором, соло тенора.

Перша частина каптати «Радуйся, пиво неполитая» будується на зіставленні двох інтонаційно досить близьких між собою тем. Одна з них бере свій початок від народних колядок (пр. 37а), друга — від веснянок (пр. 37б). Темі повторюються двічі і приводять до урочистої коди (на матеріалі першої теми, пр. 37в). Народне начало є тільки основою тем. Лисенко не подає їх у цитатно-фольклорному плані, а переосмислює і підіймає до значення великої масової сцени, тобто надає музиці громадянського звучання. Помітною властивістю творення музичної форми є протиставлення гармонічного складу поліфонічному, тутті — окремим хорівим групами. Цей композиційний прийом сягає своїм корінням, як уже згадувалось, партесних концертів.

Кожна частина твору вирішується в іншому образному і тембро-фактурному ключі. У другій, просвітлено-ліричній за характером, мелодія віддалено нагадує пісенно-романсові фольклорні зразки. Во-

кальна партія сопрано соло, а згодом інших учасників квартету, летять широко, розлого.

Третя частина — *Andante sostenuto* — лірично-зосередженого характеру. Мірно повторюване *re* в басу та гармонічна напруженість вводять в основний настрій. Мелодію сопрано соло, особливо у приспіві, витримано в манері народних ліричних пісень.

Передостання частина — *Roco moderato* — лірично-схвильоване аріозо. Тут композитор дещо відходить від способу подачі музичного матеріалу, використаного раніше. У попередніх частинах застосовано пісенний принцип: оспівати подію, створити настрій, розкрити образ

37 *Allegro con spirito*

С. Ра дуй ся! Ра дуй ся, ни во,
А. Ра дуй ся, ни во, ни во, не по ли та я,
Т. Ра дуй ся,
Б. Ра дуй ся, ни во,

С. ни во, не по ли та я, ра дуй ся.
А. ни во, не по ли та я, ра дуй ся.
Т. ни во, не по ли та я, ра дуй ся.
Б. ни во, не по ли та я, ра дуй ся.

6 *Allegro con spirito*

С. Роз пус тись, зем ле, про шви ти, зем ля!
А. Роз пус тись, зем ле!
Т. Роз пус тись, зем ле!
Б. Роз пус тись, зем ле!

в *Vivace*
fp

С. Ра дуй ся, ра дуй ся, ни во,
А. Ра дуй ся, ни во, ни во не по ли та я,
Т. Ра дуй ся,
Б. Ра дуй ся, ра дуй ся, ни во,

через використання жанрових особливостей пісні (зокрема, ліричної). В аріозо виклад дійовіший, драматичніший. Лисенко зосереджує увагу на багатьох образних штрихах, музика гнучкіше «реагує» на зміст поезії, окремі вислови тощо. Початок четвертої частини нагадує мову оратора, повідомлення глашатая. Далі мелодією композитор прагне відбити зміни у поетичному тексті. Наприклад, на словах «хоч на годиночку спочить» — здійснено відхилення у паралельний мінор, використано лагідний, заспокійливий мелодичний каданс. Багато тут звуконаслідувальних моментів, які також зумовлені окремими образними штрихами словесного тексту: «мов сарпа з гаю, помайнують», «прорветься слово, як вода», «прокинеться», «а озера кругом гаями поростуть» і т. п. Мелодія, а також оркестровка тонко відбивають ці нюанси: зіставлення ладотональностей (*сі-бемоль* мінор — *ре* мінор, *ля* мінор — *ля* мажор, *ля* мажор — *до* мажор), однойменних тризвуків, пісенних інтонацій танцювальним, розповідним — ораторським тощо. Четверта частина за музичною мовою є найбагатшою. В ній відбувається поворот від лірики до динаміки розгортання подій.

Треба звернути також увагу на темпові та тональні контрасти між частинами. Починаючи з другої частини, відбувається постійне прискорення темпу. Динамікою позначений і тональний план твору: *фа* мажор, *ля* мажор, *ре* мінор, *до* мажор і *фа* мажор. Знову ж таки, з другої частини відбувається активізація функціонального зв'язку. Якщо *фа* мажор і *ля* мажор можна розглядати як барвисте колористичне зіставлення, то рух від *ля* мажору до *ре* мінору і *до* мажору до *фа* мажору — від доміанти до тоніки — є найактивнішим.

Динамічний фінал завершує кантату «Радуйся, ниво неполітая». Він по своїй масштабності й образній насиченості безпосередньо перегукується з початком твору. Після стрімкого, навалального оркестро-

вого вступу починається експозиція фуги. Вже в самій чотиритактній темі басів закладена внутрішня сила.

38 *Andante vivace*
p sotto voce

О_ жи_ вуть_ сте_ пи, о_ зе_ ра, о_ жи_ вуть_ сте_ пи, о_ зе_ ра,
і не вер_ сто_ ві_ ї, і не вер_ сто_ ві_ ї, а

Інтонційно тема виросла з народних веснянок. В експозиції відбувається поступове наростання звучності: тема проводиться у тенорів, альтів та сопрано. Протискладення утримується не завжди, воно написано в характері теми. Ряд інтермедій виконують динамізуючу роль, зокрема, потрібно виділити передикт до репризи на домінантовому органному пункті. Реприза з'являється на кульмінаційній вершині розвитку. Її урочистий характер витримується до кінця фіналу. Цей образний стан відтінюється барвистими відхиленнями (наприклад, у *соль-бемоль* мажор, *ля-бемоль* і *сі-бемоль* мінор) в субдомінантові тональності.

Кантата «Радуйся, ниво непоплитая» — важливий твір у спадщині Лисенка. Він присвячений висвітленню теми радості, весни, щастя. У важких суспільних умовах ця тема була особливо актуальною і важливою. Мрія про світле майбутнє червоною ниткою проходить через усю творчість революціонерів-демократів — Т. Шевченка, М. Чернишевського та багатьох інших. Лисенко у певний період (80-ті роки) своєї творчості приділяв велику увагу темі щасливого, вільного майбутнього народу. Поряд з творами, в яких розкривається боротьба з експлуататорами, розглянута кантата своїм ідейно-образним змістом робить хорову спадщину композитора суспільно вагомою і актуальною.

ОПЕРА «ТАРАС БУЛЬБА»

В українській дожовтневій музиці опері «Тарас Бульба» М. Лисенка належить особливе місце. Цей твір є найбільшим здобутком музично-театрального мистецтва того часу. В ньому втілено важливі суспільно-патріотичні ідеї, порушено ряд морально-етичних питань. Композитор створив яскраві художні образи: героїчні, трагедійні, ліричні.

Опера створювалася тривалий час. Робота над клавіром продовжувалася десять років (1880—1890). Згодом композитор писав партитуру. На початку ХХ століття велися переговори з петербурзьким Маріїнським театром про постановку її на сцені. Крім того, Лисен-

ко активно готував клавір для видання. Але за життя митця «Тарас Бульба» так і не побачив світла рампи.

Прем'єри опери відбулись вже за радянського часу, в середині 20-х років, у Києві та Харкові. Кілька разів видатні радянські композитори Л. Ревуцький і Б. Лятошинський при поповненні твору в театрі редагували оперу. Лятошинський створив нову партитуру. В остаточному редакторському варіанті твір став драматичнішим. Тут введено систему лейтмотивів, вилучено менш важливі епізоди і створено на матеріалах Лисенка увертюру, яка замінила невелику за обсягом інтродукцію, в цілому твір динамізовано. В нашому підручнику опера розглядається у редакції Л. Ревуцького і Б. Лятошинського.

Літературним першоджерелом послужила однойменна повість М. Гоголя. При написанні лібретто М. Старицький, зберігши основну канву твору, вніс деякі зміни. Зокрема, пристосував сюжет до послідовного сценічного розгортання, вилучив ряд фрагментів та змінив фінал, порівняно з першоджерелом. (Опера закінчується сценою взяття міста Дубно.) Літературне редагування лібретто здійснив М. Рильський.

Зміст опери. Київ, майдан перед Братським монастирем. Проходить простий люд, жовніри. З'являється Кобзар, співає. Народ прислухається до його співу. Останні його слова: «Запасаймо ж товариша гострого в халяву: треба буде рятувати свою волю і ще й славу!» — викликають схвалення і підтримку серед людей. Але поява польських комісарів відразу ж міняє ситуацію — Кобзар співає жартівливу пісню.

З брами монастиря виходить Тарас Бульба з синами. Він просить ключника наглядати за ними. З розмови братів з'ясовується, що Андрій закохався в дочку польського воєводи. Остап звертається до Кобзара, просить заспівати знову. З'являються комісари, відбувається сутичка народу з ними. Остап разом з іншими не дає скарати Кобзара.

Покої дочки воєводи — Марильці. Панночка милується собою. З комини вилазить Андрій. Спочатку Марильці і її служниця — Татарка лякаються, а потім панночка жартує над сором'язливим і мовчазним хлопцем. Стукають у двері — Андрій стрибає через вікно, тікає.

Будинок Тараса Бульби. Тут готуються до зустрічі з синами, які повертаються після закінчення Київської академії. Дружина Тараса Настя непокоїться за долю дітей. Вона мріє бачити їх одруженими, щасливими. Поява хлопців у студентських рясах викликає насмішку батька. Він вітає їх по-своєму: випробує силу. Приходять гості. В розпалі частування, співів, розмов Тарас гаряче підтримує думку їхати на Запоріжжя, бо там — справжня життя наука для його синів. Почувши про це, мати падає непритомною.

Запорізька Січ. Тарас дорікає козакам за бездіяльність, підбурює їх проти отамана, памовляє обрати на його місце відважного лицаря. Остап і особливо Андрій мріють про походи, славу. Б'ють у литаври — козаки збираються на раду. Усі вимагають від кошового скласти владу. Кожний гурт пропонує свого представника на отамана. Врешті перемагають ті, хто підтримав пропозицію Тараса, — обирають за кошового відважну і чесну людину — Кирдягу. За народним звичаєм він тричі відмовляється від такої високої посади, потім погоджується. В той час, коли завершився обряд обрання кошового, приїздить послаець. Він сповіщає про знуцання над простим людом, що їх чинять польські магнати і військо. Рада виносить рішення йти у похід.

Ніч. Козачий обоз під Дубном. Андрію не спиться, він думає про кохану. З'являється Татарка. Вона розповідає про страждання панни в обложеному місті. Там голод. Татарка просить Андрія допомогти воєводі, її рідним та близьким. Андрій, дещо вагаючись, приймає рішення перейти у ворожий табір. Він збирає з возів припаси і йде потаємним ходом з Татаркою до міста.

Каплиця дубненського воеводи. Поляки моляться, просять порятунку. Усі відходять, залишається сама Марильця. З'являються Андрій і Татарка. Марильця і Андрій захоплені одне одним, вони вже не можуть приховати свого кохання. Входить Воевода з вельможним панством. Він дякує козакам за його вчинок. Але обурюється, коли Андрій просить руки його дочки. Єзуйт радить обійтись поки тільки обіцячкою.

Табір запорізького війська під Дубном. Біля намету наказного отамана Тараса Бульби сходяться козаки на раду. Тарас звертається з промовою, в якій закликає до виконання священного обов'язку — захисту батьківщини. Згодом він віддає накази, планує взяти місто штурмом. Приходить звістка про зраду Андрія. Батько не може повірити. Йому важко усвідомити це. Тарас Бульба в глибокій тузі. У нього остаточно зріє думка — скарати зрадника власною рукою. Остап прощається з тілом убитого брата і йде у бій. Козаки штурмують мурі міста Дубно.

Опера «Тарас Бульба» — це історико-героїчна народна музична драма. Вагоме місце у творі займають образи народу, його окремих груп і представників. У зв'язку з цим значну увагу композитор приділяє масовим хоровим сценам. Яскраві музичні характеристики головних персонажів — Тараса Бульби, Остапа, Насті, Андрія, Марильці. Основна ідея твору — боротьба українського народу проти соціального і національного поневолення. На першому плані — розкриття патріотичних почуттів. Увага зосереджена й довкола цілого ряду інших питань. Зокрема, обов'язок перед батьківщиною і родиною, почуття кохання тощо. Ці лінії проводяться у взаєминах Андрія з Тарасом, Настею, Марильцею.

Увертюра до опери є згустком її ідейно-образного змісту. Вона по праву вважається кращим зразком вітчизняної симфонічної музики. Характер музики глибоко драматичний. Тут втілено героїку боротьби і торжество перемоги. Відкривається увертюра закличного характеру темою (пр. 39). Затактові квартові трубні сигнали, що складають її найважливішу рису, творять героїко-драматичне начало музики. Ці інтонації лягли в основу провідного лейтмотиву опери. Чотиритактна тема далі набуває значного розвитку, що приводить до другої пісенної теми. Вона широкорозспівна. Мелодія її летить повноводним потоком могутньої ріки (пр. 40).

Ця музика написана редакторами опери — Ревуцьким і Лятошинським — в характері народного багатоголосся. Далі звучить досить великий епізод розробкового характеру. В ньому з'являються інтонації як з початкової теми, так і з пастушої. В момент кульмінації виростає перша тема. Вона втілює силу, могутність і волю. Це — своєрідна репріза (*re* мінор, початок твору — *fa* мінор). Але сама невелика за розмірами перша тема знову переростає в розробкового характеру побудову.

Завершує увертюру третя тема (тут використана мелодія народної пісні «Засвіт встали козаченьки»). Її урочистий характер вагомо підсумовує весь попередній розвиток. Зміст увертюри впливає з характеру музичних тем — заклик, боротьба і перемога (пр. 41).

Опера «Тарас Бульба» має п'ять дій, перша і четверта з них діляться ще на дві картини. Кожна з дій виконує певну драматургічну функцію: експозицію образів, їх розвиток та кульмінацію, розв'язку

39 *Sostenuto maestoso* $\text{♩} = 69$

40 *cantabile*

і завершення драми. Починається твір пісню Кобзаря «Ой кряче ворон», у якій розповідається про важке життя українського народу, про утиски польської шляхти. За мелодичною будовою, досить мінливою ритмікою, специфічними ладовими зворотами і, особливо, оригінальним ліричним супроводом ця пісня сприймається як глибоко народний твір:

Кожна з послідовок завершується або квінтальною ритмічною групою, або мелізматичним візерунком. Гармонічний мінор змінюється натуральним, тоніко-домінантовий органний пункт у супроводі нагадує гру на лірі. Образ Кобзаря — борця за волю словом, пісню, грою на народному інструменті — повніше розкритий у його другій пісні, яка звучить у фіналі першої картини (ми спеціально відступасмо від сюжетної послідовності, щоб повністю розкрити цей образ). Звернення Кобзаря до людей, що зібралися довкола нього, звучить ще гостріше: «Ой чи довго ще нам та коритися панам...». Міцне, як криця, його слово знаходить відгук у присутніх. І як тільки комісари хочуть забрати народного співця — люди обороняють його. В цій сутичці виділяється Остап, який вступає в боротьбу. Пісня «Ой чи довго ще нам» витримана в характері народних ліричних багатоголосних пісень. Кожний наступний куплет пісні стає динамічнішим. Здійснюється це поступовим ускладненням гармонії та інструментовки. Кульмінаційне проведення звучить могутньо й велично. (Зазначимо, що ця пісня введена в оперу редакторами Л. Ревуцьким і Б. Лятошинським з метою повнішого показу образу Кобзаря й динамізації дії. Вона також звучить у увертюрі.)

У першій дії дається експозиція образу Тараса Бульби. У речитативі та аріозо «Коли ж, подужаний літами» він охарактеризований

як поважна й розсудлива людина. Його роздуми про старість і прихід до брами монастиря як останнього пристанища натовленої в боях людини забарвлені в лірико-епічні тони. Це аріозо має деякі інтонаційні й образні паралелі з речитативом Руслана «О поле, поле» із опери «Руслан і Людмила» М. Глінки.

43

Andante *p* (в задумі)

Ко-ли ж, по-ду-жа-ний лі-та-ми, зне-си-люсь я у бороть-бі,

Кількома штрихами подане знайомство ще з одним персонажем — Андрієм. Досить коротка розмова між братами розкриває захоплення Андрія, його любов до незнайомої панночки — дочки польського воеводи. Невелика за розмірами його партія є початком ліричної лінії, яка, до речі, більш повно розкривається у наступній картині та у четвертій дії.

Друга дія — експозиція образу Насті та розкриття нових рис характеру Тараса Бульби. Оркестрова інтродукція пов'язана з настроєм, почуттям матері, яка з нетерпінням чекає повернення додому синів. Перша побудова вступу до другої дії світла, спокійна (соль мажор), друга — схвилювана (соль мінор). Найповніше розкрито образ матері в речитативі, аріозо і арії. У речитативі передані тривожні передчуття. Його інтонаційні звороти виразні, емоційно наповнені. Вони досить близькі до фольклору. Композитор прагне через них передати різні відтінки часто змінюваного настрою: «Душа тремтить...

Не знаю, чи діждуся лебедиків до лона пригорнуть? Так зажурилась, боже, боже! Одна мені і радість, і журба — в синах моїх коханих та єдиних» (пр. 44). В аріозо, що є більш мелодійним і співучим, ніж речитатив, характер музики змінюється рідше. Після оповідного початку («От вік минув, а щастя чи зазнала?») розповідь набирає драматичнішого змісту («Але в чаду пожеж і бур страшних той промінь згас!»). Смуток змінюється радістю («Одна-однісінька сиди, пудись і трать літа в тривозі», «Єдину лиш господь послав одрадість: двох діток»). Завершується аріозо ледь мерехтливою надією (пр. 45).

44

Andante $\text{♩} = 58$

Ду-ша тремтить... Не зна-ю, чи ді-жду-ся ле-бе-ди-ків до ло-на при-гор-нуть?

45

Andante *p*

От вік ми-нув, а шас-тя чи й за-зна-ла?

Арія Насті «Повернуться сподівані, кохані орлята» передає радість матері, яка уявляє своїх синів щасливими. Тут є два епізоди: мінорний і мажорний. Особливо світла, сповнена радості мажорна побудова:

46 Andante *mp*

У цих номерах розкрито образ Насті — людини, відданої своїй родині. Усі її сподівання, мрії, надії пов'язані з дітьми, яких вона безмежно любить. Доля дітей — це її світ, її життя. Далі цей образ набуває трагедійних рис. Мати розуміє усю небезпеку, весь драматизм долі Остапа і Андрія. Вона благословляє їх від'їзд на Запоріжжя і втрачає свідомість. В речитативі й репліках Насті багато драматизму, жалю, скорботи. В найтрагедійніших кульмінаціях у партії оркестру все ж звучить провідний лейтмотив опери. Це свідчить про багатоплановість образу. З одного боку, Настя бажає бачити синів біля себе, з другого — вона розуміє необхідність виконання ними обов'язку перед батьківщиною. Трагедійність образу — в його роздвоєності, навіть не в боротьбі почуттів, а у їх несумісності. Музична характеристика Насті — яскрава сторінка української оперної класики.

Зустріч синів у батьківському домі завершується прославним хором «Слава нашим господарям». У трьох його епізодах варіантно розвивається один і той же тематичний матеріал. Цим підкреслюється єдиний образно-емоційний тонус хору. Близькість музики до народнопісенних зразків, зокрема до щедрівок, робить її яскраво національною й оригінальною за характером. Це проявляється і через часту зміну метроритму: плавні переходи з одного розміру в інший ($\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$) та ритмічна пульсація лічильними долями та дрібнішими тривалостями; і через застосування фольклорних ладо-інтонаційних та гармонічних зворотів (міксолідійський лад, плагальні каданси тощо). Якщо початок другої дії, що присвячувався розкриттю образу Насті, витримувався у лірико-психологічному плані, то, починаючи із хору «Слава нашим господарям», музика набирає узагальненого, лірико-епічного тону. Образ народу композитор створює засобами, близькими до фольклорних. Цей засіб, який можна назвати характеристикою через народнопісенний жанр, Лисенко застосував тут дуже вдало і природно.

Далі, у другій дії, характери персонажів, зокрема Тараса Бульби, розкриваються за такими самими принципами: через пісню і танок.

Радість і веселощі сімейного свята захоплюють усіх. Присутні збуджуються, проймаються цим настроєм. Тарас жалкує, що немає музики. Він просить подати бандуру і починає співати.

Пісня «Гей, літа орел» належить до найкращих сторінок опери «Тарас Бульба». У її чотирьох куплетах (кожний з них є не точним, а варіантним повторенням попереднього) розповідається про безстрашного козака, народного богатиря, волелюбну й відважну людину. Це своєрідний ідеал головного персонажа опери. Усі риси пісенного героя властиві самому Тарасові: відвага, мужність, богатырська сила, любов до рідної землі, свого народу, почуття священного обов'язку перед ним, байдуже ставлення до багатства.

47 Andante maestoso $\text{♩} = 58$

Мелодія пісні «Гей, літа орел» — широка, могутня, близька до народних історичних пісень. Вона асоціюється з безкрайнім степом, з вільним польотом орла. Вокальна партія розгортається спокійно, велично. Так може співати герой, людина-богатир. Ходи мелодії неквапливі. Маємо на увазі стрибки на октаву в кадансах, на септиму, сексту, кварту в середині побудов та метроритмічні підкреслення: тривалі звуки, фермати.

Великого значення композитор надає ладовій будові. Тут використані характерні для фольклору дорійський та натуральний мінор, ладова змінність: мінор — паралельний мажор, натуральний і гармонічний мінор, одноім'яної тональності. Глибоко народний характер музики підкреслюється також гармонією. Широко застосовані акорди побічних ступенів (III, VI натурального, VI дорійського, V і VII натурального в мінорі), своєрідні кадансові звороти, в тому числі плагальні (III—VII нат., VII нат.—VI₆—I, VI—I₆—I та ін.). Майже протягом усієї пісні у супроводі арпеджованими акордами імітується гра на бандурі. Від куплету до куплету ритмічна пульсація оркестрової партії динамізується і приводить до кульмінації в кінці.

Вогнистий вступ до пісні різко контрастує з її епічною мелодією. Його неспокійний пульс створюється пунктирним ритмом верхнього шару фактури з поступовим завоюванням висоти й могутніми низхідними кроками нижнього шару музичної тканини. Згодом цей пульс починає проникати в широку й розлогу музику пісні. В останній строфі (куплеті) стрімким характером вступу пройнята вся оркестрова партія. Посидання епічної мелодії з драматичним пульсом супроводу надає музиці урочисто-героїчного характеру.

Динамізація музичної тканини у пісні Тараса здійснюється ще одним своєрідним прийомом — трансформацією пісенності у велично-танцювальну сферу. Це особливо помітно у третьому куплеті, що звучить у піднесено-героїчному плані. Така лінія переростає рамки одного оперного номера: пісня «Гей, літа орел» змінюється іншою, танцювальною за характером (тут використана справжня народна пісня «Ой дівчина-горлиця»), яка переростає в танець «Козачок».

Риси характеру Тараса Бульби, експоновані в пісні, будуть розвинуті далі, у наступних діях опери. Наприклад, наприкінці другої дії підкреслена його дієвість, невідкладність втілення в життя прийнятого рішення (їхати на Запоріжжя відразу ж!). Батько прагне якнайшвидше загартувати своїх синів у бойових походах, залучити їх до вільного козацького товариства.

У третьому акті тон музичної оповіді стає активним, більш драматичним. Образ народу тут показаний як могутня дійова сила. Це піби богатир, який став на повний свій зріст і готовий розпочати бій. Починається дія невеликою оркестровою інтродукцією. Музика має епічний характер. Розлога мелодія стає основою образу могутнього Дніпра.

Героїко-епічний характер має хор запорожців «Гей, не дивуйте, добрії люди». Лисенко тут використав справжню народну історичну пісню часів Богдана Хмельницького.

Центральним, вузловим моментом третьої дії і всієї опери є сцена обрання кошового. Вся вона сповнена дії, руху вперед. Лисенко драматичною музикою правдиво відтворив волелюбний дух козацтва, його демократичне самоврядування. Подібно до масових сцен з опер російських класиків, зокрема Мусоргського, Лисенко показує народ і як єдину, монолітну масу, і як розмежовану на групи, кожна з яких прагне довести справедливість своєї думки. Сцена складається з ряду

епізодів, тісно пов'язаних між собою. Поява кожного нового розділу обумовлена логікою загального розвитку.

Перший розділ виконує оркестр. Він імітує удари литавр, що скликають на раду, і завершується реплікою кошового: «Чого в раду ви зійшлись, панове? Чого волите?» Стрімке розгортання музичної оповіді попереджає про важливі події, які не залишають нікого байдужим.

У другому розділі основний акцент припадає на хор, який ділиться на два гурти. Кожний з них висловлює і обстоює свою думку. Народ виступає як господар становища, вершитель своєї долі. Передусім він вимагає від кошового скласти клейноди — символ влади. Кошовий виконує волю мас. Козацька старшина хоче також скласти свої повноваження, але народ не погоджується з цим. Завершується цей розділ запитанням: «А кого волите за кошового?» Тут переважає розробковий принцип розгортання музичного матеріалу. Репліки хорових груп будуються як запитання й відповіді, висунення тези і її заперечення, наказу й його виконання тощо.

Якщо перший розділ повністю витримано у *фа* мінорі, то тут відбуваються часті зміни тональностей: *до* мажор, *ля* мінор, *мі* мінор, *ля* мінор (не вказані ще швидкомішні відхилення), що підкреслює активне розгортання подій.

Динамічний тон розвитку властивий і третьому розділу. Різні групи людей продовжують обстоювати свої пропозиції. Одні висувують на кошового козака Шила, другі — Кукубенка, ще інші — Бородатого. Схвалюється пропозиція Тараса Бульби: за отамана обирають Кирдягу — людину розумну, загартовану в боях, розважливу і чесну. Музичний розвиток тут також позначений розробковістю. Репліки хорових груп короткі, вагомі за змістом, суперечливі. Це підкреслюється як смисловою спрямованістю музичних інтонацій, зворотів, так і нестійкістю гармонії, її розімкнутістю, відсутністю завершених каденцій, частою зміною тонального центру. Наприклад, стрибок в мелодії на квінту або октаву вниз (див. початок хорової партії на слова: «Шила! Шила!») звучить, як переконливе ствердження, а рух від третього ступеня ладу до п'ятого: *ля-бемоль* — *до* — *сі-бемоль* — *ля-бемоль* («не хочемо!») — як заперечення (пр. 48). Кристалізація з суперечливих думок єдиного рішення підкреслюється розв'язанням тривалої ладово-нестійкої гармонії (див. органний пункт на домінанті) у тоніку. Тональний план такий: *сі-бемоль* мінор, *мі-бемоль* мінор, *ре* мінор, *фа* мажор.

Четвертий розділ вносить образний, темповий і фактурний контраст. Він починається своєрідно забарвленою реплікою Січових дідів: «Кличте Кирдягу!» — триголосся, у якому нижній голос дублює мелодію в октаву, а середній творить акордову структуру. Далі звучить м'яке, задушевне аріозо Кирдяги. Він, як це в таких випадках велить звичай, намагається підкреслити, що не заслуговує такого високого довір'я мас. Воно змінюється могутньою реплікою хору: «Годі там коверзувати!», яка проводиться у швидкому, навальному темпі. Тричі відмовляється Кирдяга від посади кошового, але потім змушений виконати вимогу всього товариства («Чиню вашу волю!»).

ff (Перший гурт) (Другий гурт)

Ши... ла! Ши... ла! Не

гурт)

хо... че... мо! В спи... ну то... бі ши... ло! Ку... ку-

У хоровому фрагменті передана реакція маси («Добре, до ладу»). Ладно-тональна структура розглянутого епізоду сприяє динаміці розгортання (фа мінор, сі-бемоль мінор, ля-бемоль мажор, соль-дієз мінор, мі-бемоль мажор).

П'ятий розділ — посвячення Кирдяги у військового старшину — починається мірними октавами мі-бемоль. Це нагадує початок сцени виборів кошового і є своєрідною її репрізою. Мі-бемоль-мінорний епізод Січових дідів зміщується мі-бемоль-мажорною побудовою (Кирдяга), яка переходить в урочисте хорове завершення. Проаналізована сцена є яскравим зразком симфонізації вокально-хорового полотна. Це — одна з найбільш натхненних сторінок творчості М. Лисенка.

Четверта дія опери присвячена розкриттю ворожого табору. Тут значного розвитку набуває образ Андрія.

Андрій вже пройшов деяку життєву і військову школу: побував на Запорізькій Січі, брав участь у перших битвах. У речитативі й досить розгорнутій каватині розкривається лірична натура героя. Речитативні фрази мелодично заокруглені, дуже виразні й емоційно насичені. В них композитор прагнув передати мінливий настрій, перебіг думок Андрія:

p

Не спить... ся щось, о... чей скле. пить... не мо...

А нав... крути чу... дес... на, ти... ха ніч...

Нижності, глибокого ліризму сповнена каватина «Немов в тумані, я бачу Київ». Широкого дихання й багата на мелізматику мелодія підтримується (а місцями доповнюється) легким, «баркарольним» супроводом оркестру:

p

Не... мов в ту... ма... ні я ба... чу Ки... їв

mp

і ко... ристь нам пе... ли... ку при... не... се!

mp

Сло... ва... од... не, а ви... ко... нан... ня... ін... шє!

Фінал четвертої дії починається темою мазурки (Moderato rom-poso, прихід Вовводи). Помпезного характеру мелодичні фрази в партії Вовводи чергуються з лірично-схвильованими в партії Андрія,

пристрасними — в партії Марильці. Протягом розмови репліки Воєводи стають гнівними, різкими. Але Єзуїт радить прийняти хитре рішення: поки пообіцяти Андрієві, що Марильця після перемоги над козаками стане його дружиною. Мелодичні поспівки Єзуїта уособлюють хитрість, підступність, притаманну цьому образу (пр. 51). Остання фраза, що її проголошує Воєвода, повертає його попередній тон — знову урочистий, дещо помпезний. Оркестрове завершення побудоване на ліричній фразі, що виражає сподівання Андрія на успіх, на щасливе кохання.

У п'ятій дії опери завершується розвиток ряду образів (Тараса, Остапа), здійснюється кульмінація героїко-епічної та ліричної ліній, відбувається розв'язка драми. Тарас охарактеризований у двох аріозо. Перше з них — «Що у світі є святіше?» — є героїчною вершиною розвитку образу. Тут Тарас виступає як розумний політик, досвідчений, відданий своїй батьківщині полководець. Він закликає своє військо до вирішальної битви. Його слова звернуті до найглибших і найсокровенніших сторін людської душі. Середній епізод аріозо — заклик до боротьби — є кульмінацією дійових, героїчних рис образу Тараса. Саме цей музичний матеріал ліг в основу головного лейтмотиву опери, став найважливішим тематичним зерном твору, виразом його провідної ідеї. Це найдраматичніша кульмінація героїко-епічної лінії опери «Тарас Бульба».

52 *Andante patetico* $\text{♩} = 74$

Де- руть і пан, і слин хи- жак не-

Своєрідний драматургічний прийом — тимчасова зупинка драми — два оперні номери, які вносять значний контраст: друге аріозо Тараса і арія Остапа.

Звістка про зраду сина приголомшує Бульбу і змушує на хвилину відволіктися, заглибитись у свої почуття, зважити їх. Тарас у розпачі, в тяжкій задумі. Він все б віддав, щоб переконатись у протилежному. Внутрішня боротьба триває. Він прагне знати правду. Аріозо «Ох, яку тяженну каменюку» складається з трьох епізодів. Перший з них — «Ох, яку тяженну каменюку він на мене скинув! Вона тисне і гнітить додолу мою сиву голову...». Вокальна партія його стримана, ніби здавлена. В супроводі звучать тривожні гармонії, що

хроматично опускаються вниз. У другому епізоді («Знайди ж хто один...») мелодія дещо рухливіша, вона пройнята інтонаціями прохання, жалю. Оркестрова партія тут більш мелодизована, дуже співуча. Третій епізод («О! Будь клята тричі та година») контрастний до попередніх. В ньому передано гнів Тараса, сором, розпач. В кульмінації, що припадає на кінець аріозо, втілено відчай Бульби, який прагне дізнатись про правду. З цими словами він вибігає.

Аріозо «Ох, яку тяженну каменюку» розкриває Тараса по-новому. В багатьох попередніх номерах він був зображений як людина у звичайних умовах, серед своїх товаришів. Композитор розкрив його героїчні риси як політика, вдумливого тактика, бойового, запального полководця. А у цьому аріозо втілюється зіткнення двох почуттів — патріота і батька. Ситуація трагедійна. Образ сповнений глибокого психологізму. Вже на початку третього епізоду інтонацією гніву «Будь клята тричі та година» подається розв'язка драми. Тарас вирішив скарати сина-зрадника.

Арія Остапа «Що ти вчинив?» — це третя, лірична кульмінація в трагедії. Брат побачив Андрія тоді, коли вже кара відбулася. В Остапа виникає багато запитань: «Чому зо мною в січі, брате, не положив ти голови? Чого життя безславно стратив? Чого, як зрадник, батька й брата тут залишив, посиротив?» — і т. д. Усі ці запитання так і залишаються без відповіді. Андрій мертвий. Арія сповнена глибоких почуттів любові, жалю за втраченою честю і молодим життям. Вся музична тканина пройнята скорботним ліризмом, широкою співучістю, багато в ній пісенно-романсових інтонацій.

Фінал опери — її героїко-драматична кульмінація. Він звучить виключно в оркестрі (виняток становить репліка хору: «На Дубно, на панів! Жде нас, браття, перемога»). Музика стрімка, динамічна, часто лунають трубні сигнали тощо. Весь цей розвиток приводить до вершини — звучання основного лейтмотиву опери. Кода побудована на матеріалі пісні «Засвіт встали козаченьки», це другий лейтмотив твору — символ перемоги.

В опері «Тарас Бульба» Лисенко вивів ряд глибоких, життєво й історично правдивих образів. Кожний з них — Тарас, Настя, Остап, Кирдяга, Кобзар та інші — є художнім узагальненням, явищем типовим. Опера — історико-героїчна народна драма. Одне з найважливіших місць в ній займає образ народу. Народ розкритий в різних аспектах: епічному, ліричному і драматичному. Саме він є вершиною своєї історичної долі. Головні позитивні персонажі твору є найтипівішими представниками трудових мас. Їх сила — у зв'язку з народом (згадаймо сцену обрання кошового, силу традиції, народних звичаїв для Тараса, Насті тощо).

Опера «Тарас Бульба» Лисенка — найвище досягнення української дожовтневої театральної музики, одна з найяскравіших сторінок вітчизняної музичної культури.

ЗМІСТ

Загальна характеристика музичної культури XVII—XVIII століть	3
Канти	4
Одноголосні пісні з інструментальним супроводом.	
Пісні-романси Г. Сковороди	7
Партесний концерт «Спочатку десь поутру рано»	13
Хорові концерти М. Березовського і А. Веделя .	16
Соната до мажор для фортепіано Д. Бортнянського	27
Загальна характеристика музичної культури XIX століття	29
«Українська симфонія» М. Калачевського	33
Микола Віталійович Лисенко	
Життєвий і творчий шлях	38
Обробки народних пісень	42
Романси	45
Фортепіанна творчість	50
Хорова творчість	52
Опера «Тарас Бульба»	56

ЛИСЕЦКИЙ СТЕПАН ИОСИФОВИЧ. Украинская музыкальная литература для V класса ДМШ. (На украинском языке). Издательство «Музычна Україна», 252004, Київ, Пушкінська, 32

Редактор Я. С. Драбина. Художник Т. Т. Кузнцова. Художній редактор О. В. Квітка. Технічний редактор М. Г. Черевник. Коректори Р. С. Госліньська, Т. І. Павлюк.

Інформ. бланк № 977

Вдано на виробництво 27.05.82. Підписано до друку 02.09.82. БФ 49211. Формат 60×90^{1/16}. Папір друк. № 2. Гарнітура звичайна нова. Спосіб друку високий. Умовно-друк. арк. 4,5+0,5 ч/б вкл. Умовні фарбо-відб. 5,25. Обліково-видавн. арк. 4,98+0,29 ч/б вкл. Тираж 35 000. Зам. № 220. Ціна 35 к. Видавництво «Музична Україна», 252004, Київ, Пушкінська, 32. Білоцерківська книжкова фабрика, 256400, м. Біла Церква, вул. Карла Маркса, 4.