

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв
імені Валентини Волошиної
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Особливості вокально-хорової та фольклористичної спадщини
Миколи Лисенка**

Студента 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Хохлана Владислава Олександровича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор Завальнюк А. Ф.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____
Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ I. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ	
М. ЛИСЕНКА	6
1.1. Життя і творчість Миколи Лисенка.....	6
1.2. Народнопісенні жанри Миколи Лисенка.....	13
1.3. Оперні, вокально-ораторні та хорові жанри Миколи Лисенка.....	18
Розділ II. ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДЛЯ	
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ І МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	45
2.1. Микола Лисенко – основоположник української музичної фольклористики, як основи естетичного і патріотичного виховання молоді.....	45
2.2. Наукові праці Миколи Лисенка.....	49
2.3. М. Лисенко – основоположник української фортепіанної музики.....	57
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

В сучасних умовах активного відродження національних витоків української культури творча спадщина Миколи Лисенка, що органічно виростає з глибинних основ українського фольклору, є надзвичайно своєчасною для подальшого розвитку української національної культури. Саме цим можна пояснити актуальність запропонованої теми.

Творча й музично-громадська діяльність Миколи Лисенка посідає центральне місце в історії розвитку української музичної культури. Він по праву вважається основоположником української національної класичної музики. Глибоким патріотизмом, служінням Вітчизні й своєму народові була пройнята вся діяльність Миколи Лисенка.

Музика М. Лисенка тісно пов'язана з передовою літературою свого часу. Величезне місце у творчій спадщині композитора належить творам на тексти й сюжети Т. Шевченка, І. Франка, М. Гоголя, Лесі Українки, та інших поетів і письменників демократичного напрямку. Найчастіше Лисенко звертався до тих літературних джерел, в яких особливо яскраво звучали ідея патріотизму, заклик до боротьби за волю, розкривалися образи народних героїв. Безпосередніми продовжувачами кращих традицій М. Лисенка в українській музиці були К. Стеценко, Я. Степовий та М. Леонтович. Під значним впливом М. Лисенка починав свій творчий шлях С. Людкевич, перейнявши від свого великого сучасника любов до народу й ідею вірного служіння йому. Особливо великої популярності набула творчість М. Лисенка в сучасності. Його музика дістала всенародне значення, його творчі традиції розвивають і збагачують українські композитори.

Отже, після наведених вище аргументів, слід наголосити, що глибоко національна і патріотична спадщина М. Лисенка, проникнута фольклором і глибокою повагою та відданістю Батьківщині є найбагатнішим ґрунтом для патріотичного виховання молоді засобами багатожанрової музичної творчості

композитора. Таким чином творчість М. Лисенка є надзвичайно актуальною і необхідною в українській, сучасній системі освіти і виховання.

Важливе місце в житті та діяльності композитора займала фольклористична праця К. Квітки «М. Лисенко, як збирач народних пісень» та «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка». В них автор детально досліджує походження багатьох зразків народної творчості, записаних М. Лисенком, роль і участь в його збирацькій роботі інших діячів культури та аматорів народної пісні.

Об'єкт – вокально-хорова творчість М. Лисенка.

Предмет – особливості музичної мови та засобів музичної виразності музичних жанрів творчої спадщини М. Лисенка.

Метою дипломної роботи є показ творчості М. Лисенка – як визначного громадського та художньо-естетичного явища в національній музичній культурі.

Завдання дослідження:

- Розглянути жанрову різноманітність і особливість музичного стилю творчості М. Лисенка;
- Розкрити основні принципи та засоби музичної виразності в оперних та вокально-ораторних жанрах М. Лисенка;
- Розглянути фольклористичну діяльність М. Лисенка;
- Проаналізувати наукові праці М. Лисенка;

Методи дослідження:

- Історико-теоретичний аналіз творчої спадщини композитора;
- Комплексний підхід та синтез фольклорних основ в музичній спадщині М. Лисенка;
- Аналіз творчості з визначенням основних стильових особливостей і засобів музичної виразності та новизни музичної мови композитора;

Наукова новизна:

Новизна теми полягає в тому, що якщо життєвий шлях і творча спадщина широко висвітлені в історичних нарисах та біографічних матеріалах, то

музично-естетичний аналіз та методика впровадження у патріотичне виховання в суспільстві і особливо підростаючого покоління розроблені і висвітлені недостатньо. Саме в Розділі II розкривається висвітлення наукової спадщини Миколи Віталійовича Лисенка як в методичних так і в науково-практичних нарисах, розробках і дослідженнях.

Практичне використання даної теми полягає в тому, що життєвий і творчий шлях Миколи Лисенка, його самовіддана популяризація української класики та фольклору може бути зразком для створення концертних програм, круглих столів, симпозіумів, та конференцій метою яких буде надати творчій спадщині Миколи Лисенка широкого суспільного значення.

Апробація та впровадження результатів. Особливості положення та результати дипломного дослідження обговорювались на звітних наукових конференціях Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у 2018-2019-х роках.

Публікації: Стаття Хохлан В.О. «Основні творчі напрями вокально-хорової та фольклористичної спадщини Миколи Лисенка»; Збірник матеріалів Регіональної науково-практичної конференції студентів «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання». Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського ред. Н.Г.Мозгальова, О.Ю.Теплова. – Вінниця 2019р.: ФОП – Випуск 5. – 165 с.

Стаття «Фольклористична діяльність Миколи Лисенка» Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». Вінниця 2019р.

Структура та обсяг дипломної роботи.

Робота складається зі вступу, двох розділів, загального висновку, списку використаних джерел у кількості 72-х найменувань. Повний обсяг 66 сторінок з них 63 основного тексту.

Розділ I Загальна характеристика творчої спадщини М. Лисенка

1.1 Життя і творчість Миколи Лисенка

Творча й музично-громадська діяльність М. Лисенка посідає центральне місце в історії розвитку української музичної культури дожовтневого періоду. Він по праву вважається основоположником української національної класичної музики. Глибоким патріотизмом, служінням Вітчизні й своєму народові була пройнята вся діяльність Лисенка.

Музика М. Лисенка тісно пов'язана з передовою літературою свого часу. Величезне місце у творчій спадщині композитора належать творам на тексти й сюжети Т. Шевченка, І Франка, М. Гоголя, Лесі Українки, та інших поетів і письменників демократичного напрямку. Найчастіше М. Лисенко звертався до тих літературних джерел, в яких особливо яскраво звучали ідея патріотизму, заклик до боротьби за волю, розкривалися образи народних героїв. Безпосередніми продовжувачами кращих творчих традицій М. Лисенка в українській музиці були К. Стеценко, Я. Степовий та М. Леонтович. Під значним впливом М. Лисенка починав свій творчий шлях С. Людкевич, перейнявши від свого великого сучасника любов до народу й ідею вірного служіння йому. Особливо великої популярності набула творчість М. Лисенка в радянський час. Його музика дістала всенародне значення, його творчі традиції розвивають і збагачують українські радянські композитори.

М. Лисенко народився 10/20 березня 1842 року в селі Гриньки Кременчуцького повіту на Полтавщині в сім'ї дрібного поміщика Віталія Романовича Лисенка, людини освіченої, передової, в юності зв'язаної з декабристським рухом. З п'яти років проявилися виняткові музичні здібності Миколи Лисенка, які мати його, Ольга Єреміївна, прекрасна піаністка, одразу ж помітила й зуміла вірно розвинути.

Дитячі роки М. Лисенка минули в селі. Разом з своїм родичем Михайлом Старицьким, згодом відомим українським драматургом, він проводив час серед селянської молоді, слухаючи народні казки й пісні. Це мало вирішальний вплив

на формування поглядів й смаків майбутнього композитора. Навіть в автобіографії М. Лисенко писав: « ... Увесь той багатий матеріал не пропадав дарма, наче та крапля по краплі з цілющої та живучої води западала у молоду душу. Прийшов свій час роботи, уже залишалося хіба занотувати той матеріал та в ноти завести, а він був уже не чужий, змалку чуваний, душею проіннятий, серцем засвоєний...»

У 1859 році М. Лисенко закінчив курс навчання в харківській гімназії і вступив на природничо-науковий факультет Харківського університету; в 1860 році він перевівся до Київського університету. Разом з ним переїхав до Києва і М. Старицький.

Отже, в студентські роки був покладений початок музично-фольклористичній діяльності майбутнього композитора, шуканням народно-героїчної теми, яка знайшла повноцінне втілення лише в опері «Тарас Бульба» та в цілому ряді хорових композицій. Треба відзначити жваву участь Лисенка у спектаклях студентського драматичного гуртка, в аматорських концертах, тощо. У 1864 році М. Лисенко організовує студентський хор і виступає з ним на університетських вечорах, виконуючи хорові обробки українських народних пісень. 1 червня 1864 року М. Лисенко закінчив університет, а через рік став кандидатом природничих наук; згодом він зайняв посаду мирового посередника в Таращанському повіті. Уважно ставлячись до своїх обов'язків, всіляко відстоюючи інтереси селян, М. Лисенко глибше пізнає життя народу. В цей же час він поповнює свої фольклорні записи й вивчає специфіку народного хорового виконавства.

У 1867 році, остаточно вирішивши присвятити себе музиці, М. Лисенко вступив до Лейпцігської консерваторії, яка вважалася однією з кращих в Європі. Курс теорії і композиції він проходив у видатних педагогів того часу Д. Патерітца та Е. Ріхтера, фортепіанну гру – у К. Рейнеке, І. Мошелеса та Е. Венцеля; особливу роль у вихованні Лисенка, як піаніста відіграв Е. Венцель, учень Ф. Віка, гарячий прихильник і пропагандист творчості Шумана. Наполегливо працюючи над собою, М. Лисенко за два роки пройшов

чотирирічний курс консерваторських наук. Його виконання на випускному екзамені соль-мажорного концерту Бетховена з власною каденцією було кваліфіковано лейпцігською пресою як цікаве явище в музичному житті міста.

У період навчання в консерваторії М. Лисенко почав серію роботи над «музикою до Кобзаря» Шевченка видав в Лейпцігу збірку українських народних пісень (1-й випуск) і написав ряд інструментальних творів: першу частину симфонії, увертюру на тему пісні «Ой запив козак, запив», струнне тріо, три частини квартету, тощо... Особливо слід відзначити появу «Заповіту» на текст Шевченка, створеного М. Лисенком у 1868 році до шевченківських свят на прохання львівських музикантів. Це стало початком великої роботи Лисенка над музикою до «Кобзаря».

Зацікавившись життям і культурою слов'янських народів, М. Лисенко здійснює в 1872 році подорож до Галичини і Сербії, де збирає й обробляє місцевий фольклор; з цього часу він починає вести наукові спостереження над зібраним музично-етнографічним матеріалом. Прямим поштовхом до цього була зустріч з популярним народним співцем-кобзарем Остапом Вересаєм (1803-1890). На основі вивчення репертуару Вересая М. Лисенко написав реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», в якому зробив серйозну спробу теоретично обґрунтувати національні особливості, властиві українській народній музичній творчості. Цей реферат був прочитаний Лисенком на засіданні Південно-Західного географічного товариства у Києві в 1873 році. В ньому М. Лисенко зробив ряд цінних висновків щодо ладової та інтонаційної будови української народної пісні, стилю народного виконавства. Реферат Лисенка був дуже значним вкладом в тогочасну українську музичну фольклористику.

З метою вдосконалення своєї композиторської техніки в галузі інструментовки М. Лисенко вступає в 1874 році до Петербурзької консерваторії в клас М. Римського-Корсакова, де навчається до 1876 року. Петербург був тоді центром російської музичної культури, осередком активної творчої діяльності композиторів «Могучої кучки». Незадовго до приїзду Лисенка там відбулася

прем'єра «Бориса Годунова» Мусоргського, О. Бородін завершував другу симфонію, М. Римський-Корсаков готував другу редакцію «Псковитянки» і працював над збірником російських народних пісень. У 1974 році відбувся конкурс на кращу оперу за сюжетом «Ночі перед Різдвом» М. Гоголя, і журі присудило першу премію П. Чайковському за оперу «Коваль Вакула». У концертах Безплатної школи пропагувалися твори молодих російських композиторів.

Боротьба за реалістичне музичне мистецтво, що її вели російські композитори-демократи, була близькою М. Лисенкові. В цей час він сам організував в залах так званого Соляного городка хорові концерти з творів слов'янських композиторів, показав музичному Петербургу хорові уривки з своєї опери «Різдвяна ніч» (яку опрацьовував за порадами М. Римського-Корсакова), обробки українських, російських, західнослов'янських народних пісень, свої композиції (зокрема «Плач Ярославни»). Великий успіх мали його коментарі до виступу в Петербурзі Остапа Вересая. Неодноразово М. Лисенко брав участь у різних благодійних концертах, причому в одному з них, організованому на користь незаможних студентів Медичної академії, хорові під керуванням М. Лисенка акомпонував М. Мусоргський.

З останньої чверті XIX-го століття М. Лисенко з любов'ю віддається справі українського музичного театру, беручи живу участь в роботі драматичних труп, насамперед, трупи М. Старицького. На ґрунті спільних ідейно-естетичних принципів і інтересів – пропаганди правдивого, реалістичного мистецтва і боротьби з націоналістичними тенденціями – зростала й міцніла дружба Лисенка з талановитими представниками українського драматичного театру – М. Кропивницьким, М. Садовським, М. Заньковецькою.

У період 80-х – початку 90-х років М. Лисенко, крім вже згадуваних оперет, ставить у Харкові «Різдвяну ніч» в оперній редакції, пише оперу «Утоплена», інтенсивно працює над історичною музичною драмою «Тарас Бульба», оперою на античний сюжет «Сапфо» і музикою до «Наталки Полтавки» І. Котляревського, створює дитячі опери-казки («Коза-дереза»,

«Пан Коцький» та «Зима і Весна»), пише музичні номери до драм М. Старицького («Остання ніч», «Чарівний сон», «Циганка Аза»), М. Кропивницького («Невольник», «Титарівна»). У творчості М. Лисенка цього періоду знайшло своє відображення революційне піднесення в Росії. З'явилися його композиції на тексти Т. Шевченка – хорова поема «Іван Гус» (1881) і кантата «Радуйся ниво неполитая» (1883). В них, особливо в кантаті, звучать мотиви активного протесту проти несправедливості, революційні ідеї й образи Шевченка знаходять тут яскраве музичне втілення.

В хорових колективах, якими керував Лисенко, виховувалися такі видатні в подальшому українські композитори і диригенти, як наприклад, К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Демуцький. Зміцнювалися зв'язки Лисенка з передовими представниками української дожовтневої літератури - І. Франком, М. Коцюбинським, Л. Українкою, талановитими акторами й драматургами українського театру, діячами музичної культури західної України. Епістолярна спадщина Лисенка свідчить про те, що коло інтересів композитора було надзвичайно широким, що він жив активним громадським життям і мав великий вплив на своїх сучасників.

Велику роль М. Лисенка в розвитку західно-української музики розкриває, зокрема, його листування з І. Франком. Знайомство цих двох велетнів української культури відбулося у 1885 році і скоро перейшло в міцну дружбу, що тривала довгі роки. У листах до І. Франка Лисенко нерідко викладав свої естетичні погляди, писав про шляхи розвитку західноукраїнської музики. Знаючи, яким авторитетом користувався І. Франко серед галичанської інтелігенції, він просив письменника вплинути на молодих західноукраїнських композиторів у тому розумінні, щоб звернути їх увагу на потребу глибокого вивчення народної пісні і кращих зразків російської та західної класики.

Приїжджаючи до Києва, І. Франко неодмінно навідував М. Лисенка; Микола Віталійович записував від нього народні пісні, мелодична й метроритмічна своєрідність яких приваблювала. Пізніше М. Лисенко вмістив частину

цих пісень у своєму четвертому випуску народних пісень для голосу з фортепіано.

Величезну роль відіграв М. Лисенко у творчому вихованні багатьох представників тогочасної української музичної молоді. Він був вдумливим, чуйним порадником Філарета Колесси, який тоді лише починав свій творчий шлях, допоміг стати на творчий шлях К. Стеценкові та М. Леонтовичу. Теплі, дружні відносини підтримував М. Лисенко з М. Коцюбинським. Їх з'єднували спільні інтереси, гаряча зацікавленість в розвитку рідного мистецтва. Багаторічною була дружба Лисенка з сім'єю Косачів. Композитор був свідком формування яскравого таланту Лесі Українки; до нього, як до старшого, досвідченого товариша зверталася молода поетеса за порадами, показувала йому свої фольклорні записи. На тексти Лесі Українки М. Лисенко написав кілька творів, серед яких – «Жалібний марш на смерть Т. Шевченка» («Вмер батько наш»). Незважаючи на велику різницю в віці, М. Лисенка і Лесю Українку зв'язувала велика дружба, заснована на спільності ідейно-творчих прагнень.

Популярність М. Лисенка зростала з кожним роком. У 1893 році відзначався 25-ти річний ювілей творчої та музично-громадської діяльності Миколи Віталійовича, а в 1903 році – урочисто відсвятковано 35-річчя його невтомної праці на благо рідної культури. Цей ювілей перетворився на справжнє свято української прогресивної культури і за масштабами та участю в ньому громадськості перевершив усі аналогічні святкування. Хвиля ювілейних торжеств широко прокотилася по всій Україні і вийшла за її межі: у Києві, по всій Галичині і Буковині, в Ставрополі, Петербурзі, Баку влаштовувалися урочисті концерти на честь композитора, надсилалися йому привітальні адреси, пройняті любов'ю та почуттям вдячності за те, що він «голосами своїх пісень любих будить і кличе всіх до життя, праці і боротьби, зогріває до надії на луччу будучину, на світ правди, свободи і волі», як сказано, зокрема, в адресі русько-українського товариства в Станіславі.

Частину зібраних на користь ювіляра коштів було призначено для видання творів композитора, а частину – для придбання дачі для нього, та Микола Віталійович відмовився від дачі, використавши зібрані для нього кошти на організацію музично-драматичної школи в Києві. Восени 1904 року відкрилася Музично-драматична школа М. Лисенка, яка стала вогнищем першої вищої спеціальної, музичної освіти на Україні, основним закладом, де виховувалися тоді українські професіональні мистецькі кадри.

Спираючись на свій багаторічний педагогічний досвід, М. Лисенко розробив систему музичного виховання, в якій приділяв однаково увагу, як теоретичній, так і практичній частині навчання. Теорія музики й сольфеджіо, основи композиції, слухання музики, з одного боку, сольна й ансамблева гра, читання з листа і транспонування, публічні виступи, з другого – такий комплекс знань і навичок мусив засвоїти молодий музикант. Народна пісня і світова класична музика були основою навчання.

Драматичний монолог «В грудях вогонь» оспівує безсмертя справжнього, передового мистецтва, яке навіть після смерті людини, борця за свій народ, буде кликати маси на боротьбу за свободу і щастя людства. Особливе піднесення в ті роки відчувалося і в музичній школі М. Лисенка. Там народилась нова форма мистецької роботи, яка згодом стала дуже популярною, а саме, були організовані виконавські концертні групи з педагогів та учнів школи, які обслуговували робітничі райони й околиці міста. Крім того, влаштовувалися концерти й оперні вистави на користь політичних в'язнів та бідних учнів. Все це, звичайно, не могло лишитися поза увагою правлячих кіл. В лютому 1907 року М. Лисенка, який вже довгий час був під наглядом поліції за вільнодумство й співчуття студентським антиурядовим виступам (Брат Лисенка – Андрій Віталійович – був засуджений до заслання за участь у революційному повстанні робітників Знамянського залізничного вузла; є відомості, що він був головою робітничого страйкового комітету), було заарештовано. Микола Віталійович тримався спокійно й мужньо, підбадьорюючи тих, що були в камері разом з ним.

В березні 1911 року композитор їздив з Києва до Москви в зв'язку з 50-річчям з дня смерті Т. Шевченка. Як відомо, на Україні царський уряд заборонив вшанування пам'яті великого Кобзаря, і організацію урочистого відзначення цих роковин взяли на себе українські товариства і російські друзі в Москві. Влітку того ж року композитор відвідав рідні йому місця на Полтавщині. Поїздки ці принесли йому багато нових вражень, але похилий вік і непосильна праця все більше давалися в знаки. Стан здоров'я Миколи Віталійовича все гіршав. Лікування на курорті в липні 1912 року відсутніх наслідків не дало. Незважаючи на це, композитор не припиняв роботи, продовжував викладати в школі, відвідував репетиції трупи М. Садовського, працював над новими творами. Смерть, що раптово сталася 1912 року, була невимовно тяжкою втратою для української музичної культури, вона схвилювала і глибоко вразила широкі кола громадськості й за межами України. В листі до Михайла Коцюбинського великий пролетарський письменник М. Горький писав: «Смерть Лисенка розумію як величезну втрату, але, читаючи опис його похорону..., відчуваю якесь тремтіння радості в серці: як любить народ свою людину! Як глибоко повчальна ця сумна, але така могутня, прекрасна церемонія проводів людини, що відслужила своїй справі, і як радісно відчувати, що народ зрозумів велич її праці.

Прекрасна смерть, коли вона веде за собою таке збудження життя, такий полум'яний розквіт почуття любові і поваги до покійного».

1.2 Народно-пісенні жанри Миколи Лисенка

В надзвичайно багатогранній музичній спадщині М. Лисенка особливе місце належить обробкам українських народних пісень. Він видав сім випусків пісень для голосу з фортепіано (по 40 пісень в кожному), тринадцять десятків обробок народних пісень під назвою «Молодощі», п'ять випусків обробок обрядових пісень, шкільний збірник.

Вибір форми і художніх прийомів в обробках М. Лисенка завжди залежав від змісту й жанру народної пісні. В зв'язку з цим зустрічаємо в ньому і прості одно-куплетні гармонізації, і куплетно-варіаційні форми (особливо в епічних, або протяжних піснях), і звернення до наскрізної композиції, основою якої є вільне імпровізаційне розгортання музично-поетичної думки.

Якщо в сольних обробках такі структури зустрічаються порівняно рідко, то в хорових - це типова ознака. Саме в багатоголосних обробках М. Лисенко виступає майстром використання й перетворення рис народного хорового співу з його типовим підголосковим, або акордово-поліфонічним складом. Поряд з цим у хорових обробках композитор широко звертається й до засобів професійної класичної поліфонії, таких, наприклад, як органні пункти, фугато, імітації, тощо.

Якщо і в хорових обробках фортепіанна партія не має самостійної виражальної функції, то значення супроводу в сольних обробках досить велике. Фортепіанна партія базується тут на розвитку найтиповіших поспівок і мелодичних зворотів самої пісні, вона насичується виразними підголосками в народному дусі, наче доповнюючи й збагачуючи вокальну лінію.

Особливу увагу приділяє М. Лисенко створенню гармонічних співзвуч і послідовностей, кадансів, визначених самим ладо-інтонаційним складом пісні. Щоправда, композитор прийшов до органічної єдності фортепіанного супроводу і народно-пісенної мелодії не одразу, а шляхом довгої наполегливої праці, як це він сам зазначив: «Яко піаніст я страшенно надуживав проводи фортепіанові до пісні, пишучи часом цілі п'єси.., а щодалі, то я пал цей непотрібний гасив у собі, бо з критики і з власного досвіду переконавсь в шкоді навіть того способу, бо через його губилася... краса самого мотиву народного».

І дійсно в своїх пізніших випусках композитор намагався не перевантажувати інструментальний супровід, щоб нічим не затемнювати своєрідності народного наспіву, не гальмувати його природну течію. Крім того, важливим завданням своїм М. Лисенко вважав створення національної гармонії, яку виводив з ладових особливостей народної музики. Важливу роль

відіграло в цьому глибоке вивчення ним особливостей українського народного хорового співу та їх перетворення у фортепіанних партіях обробок.

М. Лисенко прекрасно відчував своєрідність української пісні з її багатоголоссям, природним і вільним розвитком самостійних мелодичних відгалужень, характерною манерою народного виконавського стилю. Роз'яснюючи Ф. Колесі специфіку народного українського багатоголосся, Лисенко писав: «Кожен голос є тут цілком самостійний та мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись, кожен такий голос у гуртовому співу є самостійний контрапункт. З сього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаете, і на диво усе це без консерваторій, без підручників до гармонії велемудрих». Прагнучи надати своїм збіркам обробок народних пісень не лише репертуарного, а й наукового характеру, М. Лисенко вміщує також усі найбільш цікаві варіанти пісень, подає повні тексти, відомості, коли, де й від кого записано пісню.

Перший випуск українських пісень (1868) вийшов з друку в обробці для голосу й фортепіано (деякі пісні в ньому було зроблено для хору з фортепіано). Тут уже намічено, хоч і не завжди послідовно проведено, принцип жанрового добору матеріалу. Крім історичних і побутових пісень, значне місце в першому випуску належить пісням козацьким.

В кожній обробці композитор знаходить свої прийоми для поглиблення основного образу пісні засобами фортепіанної партії. Тому його обробки часто являють собою розвинені вокально-інструментальні твори, написані на основі народної пісні. Роль інструментальної партії в них значно перевищує роль традиційного супроводу вокальної партії. Нерідко вона не тільки допомагає розкрити головний пісенний образ, а й підсилює його, зокрема в таких обробках, як «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Максим козак Залізник», обидва варіанти «Ой гаю, мій гаю», пісня «Лугом іду», «Дощик» та ін.

Показовою для творчого методу М. Лисенка в цьому збірнику є обробка пісні-маршу «Гей, не дивуйте, добрії люди» - козацького гімну, що оспівує героїчні події визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького.

М. Лисенко перетворює народну пісню на розгорнену, образну музичну картину. Притамоване глухе звучання в басах, на фоні якого проходять відголоски пісні, ніби відображає наближення переможного війська. Далі звучність поступово зростає, остинатні октавні ходи в басах наче змальовують грізний марш народних бійців; в кульмінаційний момент вступає чоловічий хор. В такому ж плані побудовано й обробку пісні-маршу про героя Коліївщини «Максим козак Залізник». Серед козацьких пісень цього випуску слід виділити надзвичайно поетичну пісню «Ой пуцу я кониченька в саду».

Прагнучи підкреслити не лише ліричний, а й своєрідний маршовий характер її, М. Лисенко будує фортепіанний супровід на мелодичному матеріалі приспіву пісні.

Важливо відзначити, що вже перші такти інструментального вступу поєднують в собі два основні емоційно-інтонаційні образи пісні: бадьоро крокуючої колони («...військо йде, короговки мають») і сумно-ліричних переживань відданого в солдати молодого хлопця та його засмучених батька, матері, коханої. В ряді пісень (зокрема, в таких, як «Ой зійшла зоря», «Ой пила та Лимериха») М. Лисенко будує невеликий фортепіанний вступ на найбільш типових і виразних поспівках мелодії пісні.

Епічно-розповідний характер цієї та й інших пісень композитор підкреслює імітування у супроводі типового звучання ліри, арпеджованими акордами, характерними для бандури. Прийоми обробки пісні «Чогось мені трудно-нудно» свідчать про новий етап в українській хоровій музиці, коли обробка народної пісні набувала значення глибокого за змістом, високо-художнього оригінального хорового твору. Геніальні зразки таких творів дав пізніше М. Леонтович.

У багатьох інших хорових обробках М. Лисенко використовує характерні для народного виконання сольні заспіви й хорові «підхвати» з типовим перехрещуванням голосів і паралельним двоголоссям з періодичним злиттям хорових партій, або розгалуженням на варіанти-підголосків («Гей, гук, мати, гук», «Ой у полі билиночка коливається», «Та забілили сніги»).

В ряді обробок М. Лисенко користується своєрідними оркестровими прийомами в хоровому багатоголоссі, зокрема, різноманітними органічними пунктами. Він перетворює також деякі ладові особливості пісенної мелодії, що проявляється в появі характерних кадансових зворотів, відмінних від класичних (наприклад, 3-4-1, замість 1-4-1), плагальні та фрігійські каданси («Гей, гук, мати, гук», «Ой у полі билиночка коливається», «Та забілили сніги»). Як і в одноголосних обробках, тут часто бачимо ладову перемінність, що має велике виразове значення. Якщо обробки протяжних (особливо «вуличних пісень») відзначаються вуличним поліфонічним укладом, то в жартівливих і танцювальних переважає гармонічна фактура. Що ж до гармонії, то й тут застосовуються характерні гармонічні послідовності, каданси, нерідко – органічні пункти, що впливають з ладу пісні.

Фортепіанний супровід хорових обробок М. Лисенка, як вказувалося вище, здебільшого не виконує окремі функції: це або гармонічний фон, гармонічна опора для голосів, або дублювання хорових партій. Очевидно, композитор прагнув гранично використати можливості хорового співу, створити такий супровід, який би ні чим не затемнював хорове звучання.

Багато нового знаходимо в лисенкових хорових «десятках» і щодо композиційної структури. Поряд з одно-куплетними обробками, де всі строфи тексту співаються на одну гармонізовану мелодичну строфу (наприклад, «Про Байду», «Ой на горі та жінці жнуть», «Ой і не стелися хрещатий барвінку» та ін.), зустрічаємо й більш розгорнуті форми («Ой там за яром брала дівка льон», «Гарбуз білий качається»). В обробці пісні «Верховино, світку ти наш» спостерігаємо цікаве варіювання повільного ліричного заспіву і швидкої

коломийки. При цьому у другому (серединному) проведенні майстерно введено канон в октаву.

Чергування варійованої розробки мелодичної строфи у всіх хорових голосах застосовано також в обробках «Ой що ж бо то та й за ворон», «Тече річка бережками», «Ой ти зіронько, та вечірняя». Та ін.

Окремо слід звернути увагу на обробку пісні «Про Куперяна», де при досить стабільній вокальній партії у всіх строфах варіюється фортепіанний супровід, створюючи варіаційно-наскрізну форму.

Прийоми різноманітної хорової розробки основного наспіву знаходимо у п'яти випусках календарних обрядових пісень, що являють собою не окремі обробки, а майстерно написані на основі відбору й контрастного зіставлення народних пісень хорові сюїти («Колядки й щедрівки», «Весілля», «Купальська справа»).

В цілому Лисенківським хоровим обробкам як високо-професіональним зразкам художньої обробки народних багатоголосних пісень належить важливе місце в українській музиці.

Вони не лише є невід'ємною частиною хорового українського репертуару, а становлять також величезну наукову цінність і багато в чому зумовили розвиток української національної професіональної музичної творчості.

1.3 Оперні, вокально-ораторні та хорові жанри М. Лисенка

Значне місце в історії української музики належить операм М. Лисенка. Спираючись на досвід і творчі досягнення зарубіжних композиторів-класиків, використовуючи давні традиції українського музичного театру, М. Лисенко заклав основи різних типів опер та створив видатні зразки в таких жанрах як історично-героїчна народна драма, комічна опера, лірико-побутова опера, опера-сатира, та інші.

Жанр опери посідає важливе місце у творчій спадщині М. Лисенка. Працюючи в цій галузі музичної творчості протягом усього свого життя, композитор створив нові типи українських опер. Вже в перших його спробах – «Гаркуші», «Марусі Богуславці», «Андріашиаді», а потім у «Чорноморцях», «Різдвяній ночі» (навіть у їх перших редакціях) – намітилася певна лінія у всій музично-драматичній творчості М. Лисенка.

Так, у задумах ранніх опер «Гаркуша» (1864) і «Маруся Богуславка» (1874) вже відчувається тяжіння композитора до історично-героїчної тематики, до розкриття в оперному творі образів борців за свободу і щастя народу.

Роботу над оперою «Гаркуша» (за сюжетом одно-іменної п'єси О. Стороженка) не було завершено. В центрі твору – образ сміливого ватажка селянських антифеодальних повстань Тараса Гаркуші, оспіваного в народних піснях і переказах. Але відчутні у п'єсі Стороженка намагання обійти гострі соціальні питання, певна ідеалізація хуторянського побуту, загальне мелодраматичне звучання – все це відповідало творчому задуму М. Лисенка й перешкоджало його успішній роботі над оперою. Лібретист «Гаркуші» М. Старицький свідчить, що кращі номери опери – арія для баритона «Ой Дніпре широкий, чого каламутен?», деякі хори були написані на основі українського народного мелосу. Кілька чорнових ескізів опери, що збереглися в архіві М. Лисенка, свідчать, правда, ще про дуже ранню, початкову стадію його композиторської майстерності, але показовим вже є і добір сюжету, і побудова музичних характеристик на основі народно-пісенних мелодій.

Не було здійснено і задум написання героїчної опери на сюжет відомої думки про дівчину-бранку, патріотку Марусю-Богуславку, яка звільнила своїх співвітчизників-козаків з турецького полону. М. Лисенко чимало працював над сценарієм лібрето, складеним письменником І. Нечуєм-Левицьким, добиваючись виділення героїко-патріотичної лінії в майбутній опері. Та всупереч бажанням М. Лисенка Нечуй-Левицький весь час висував на перший план побутову сторону й любовну колізію.

Яскраво уявляв собі М. Лисенко масову народну сцену козацької ради. Розбираючи черговий варіант сценарію, композитор зауважував: «Рада козацька повинна якнайактивніше обставлена бути. Сперечання, гомін, змагання хорів (котрі можна поділити на два табори); окремі речі промовців до кола радного. Згода ухвала тут несогласка деінде в задніх лавах, така турбація, ваганина в голосах, в цілих навіть купах козачих; росте той вигук голосніш та голосніш, наче море до гамору великого, потім зачина тихшати помалу, наче море по одливі, і уповні стиха, як дійде до кінечної згоди. Бучна, велична рада повинна грандіозне враження на слухачів зробити. Поважність в промовах і достоїнство кожного лиця – над усе. Навіть ущипливість, з якою товариство радне глузує над Тетерею, повинна, на мій погляд мати щось поважне, докладне, що тим більш вгризало б чоловіка, що стояв на чолі правування... Ця дія з обставинами дуже мені нагадує сцену віча у недавній опері М. А. Римського-Корсакова «Псковитянка». Але повністю композиторіві вдалося здійснити свій задум лише в «Тарасі Бульбі».

Оперета «Чорноморці» - перший народно-побутовий музично-драматичний твір, позначений великою питомою вагою жанрових сцен, якими починається певне спрямування у творчості М. Лисенка, що знаходить своє продовження в жанрі української оперети в цілому, а також і в операх «Різдвяна ніч», «Утоплена», і Наталка Полтавка.

Лібрето опери «Чорноморці» створено М. Старицьким за п'єсою українського письменника першої половини 19 ст. Якова Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані». У п'єсі головну увагу приділено побутовим елементам; соціальні ж суперечності проглядають лише в натяках, і тільки в образі наймички Наталки вони виступають дещо ясніше.

Сюжет «Чорноморців» дуже простий: Маруся дочка заможної удови Драбинихи, любить парубка Івана, але мати сватає її за старого Харка Кабицю. Друзі Марусі й Івана допомагають їм знайти своє щастя. Кабицю ж одружують із зрадженою ним колись дівчиною Кулиною.

Автори прагнуть до розкриття найкращих людських якостей, глибоких і сильних почуттів. В дію природньо вплетено народні обряди, зокрема один з найбільш театралізованих - весілля. Всю музику М. Лисенко будує на народнопісенному матеріалі, підбраному відповідно до ситуації чи характерів дійових осіб. Так пісні закоханих Марусі та Івана – ліричні, комедійних персонажів Цвіркунки й Кабиці – жартівливі й танцювальні, пісні Кулини – сумні, журливі й нагадують народні голосіння.

Вже тут М. Лисенко розглядає народну пісню з точки зору її образно-емоційного змісту й соціального звучання. Невипадково він вкладає в уста Марусі ліричну пісню романсового складу «Болить моя головонька від самого чола», а сироту Наталку характеризує сумною піснею «Ой, одна я, одна» про тяжке життя дівчини сироти, яка змушена важкою працею заробляти собі на хліб. Образ Кабиці розкривається у двох планах. Позитивні риси цього героя – відвага, бойовий козацький дух – змальовується з допомогою героїчної пісні «Максим козак Залізняк». Щоб показати негативні сторони Кабиці – лінощі, безладність, пияцтво, М. Лисенко добирає пісні побутово-жартівливі, танцювальні, як наприклад, «Казав мені батько», «По дорозі жук, жук». Пісня «Ой запив козак, запив» - одна з основних тем Кабиці – характеризує його в момент глибоких роздумів. На ній побудовано вступ до увертюри.

В ході розвитку дії М. Лисенко використовує різні склади ансамблів та хорів, які допомагають показати взаємини героїв (козацькі хори на початку оперети «Ой гук, мати, гук, «Засвистали козаченьки», любовний дует Марусі й Івана, комедійний дует-діалог Цвіркунки та Ілька, тріо Кабиці, Кулини та Ілька, фінальний хор «Слава нашим козаченькам» та інші.

Увертюра, що являє собою розгорнуту симфонічну композицію в формі сонатного алегро з повільним вступом, побудована на основному тематичному матеріалі оперети. Перші такти вступу засновані на інтонаціях козацької пісні «Ой гук, мати, гук», далі широко розвивається мелодія пісні «Ой запив козак, запив». Головна партія має рухливий, енергійний характер. Її тема, очевидно зв'язана з образами козаків. Тема побічної партії – дещо змінена мелодія тріо

Кабиці, Кулини й Ілька – має м'які, гнучкі контури. Розробка й реприза будуються в основному, на темі головної партії; кода розвиває матеріал фінального урочистого хору «Слава нашим козаченькам». Увертюра до «Чорноморців», хоча й тематично пов'язана з усією оперетою, однак ще не є симфонічним узагальненням, як у пізніших операх Лисенка. Розгорнутість форми, цікава розробка народнопісенного матеріалу роблять її самостійним концертним твором. В редакції та оркестровці М. Вериківського ця увертюра міцно увійшла в український симфонічний репертуар.

«Різдвяна ніч» (Лібрето М. Старицького за М. Гоголем, 1874) вже в перших редакціях (як музична комедія з прозаїчним розмовним текстом, що зв'язував окремі музичні номери) мала великий успіх у публіки. Сучасники відзначали вміння композитора створити яскраві гоголівські типи, динамічність дії, національну характерність музики.

У 1882 році М. Лисенко завершив ще одну – на цей раз оперну редакцію «Різдвяної ночі». Вставні розмовні діалоги було замінено речитативними, усі характеристики персонажів – вирішено суто музичними засобами. Побут українського села став в опері тим фоном, на якому розгортається історія палкого кохання Вакули до Оксани.

Короткий зміст опери: красуню Оксану палко покохав коваль Вакула. Та вередлива дівчина робить вигляд, що це їй байдуже і кепкує з парубка. Вона згодна одружитися лише при умові, що він дістане їй черевички самої цариці. Під час святкових гулянок молоді Вакула несподівано зникає, і сільські плетухи пускають чутку, ніби коваль утопився. Оксана сумує. Тим часом Вакула іде до старого запорожця Пацюка і просить його допомогти. Пацюк напоює його снотворним зіллям і підсовує бажані черевички. Уві сні Вакула бачить себе в царському палаці, і цариця дарує йому свої черевички... у фіналі Оксана радісно зустрічає Вакулу і обіцяє стати його дружиною.

Створюючи на основі повісті Гоголя оперний сценарій, М. Лисенко і Старицький значно посилили жанрово-побутові моменти, розширили й розробили масові обрядові сцени, ввели додатковий, епізодичний персонаж –

Одарку, подругу Оксани, сільських плетух тощо. Вони також випустили фантастичні епізоди (політ Вакули на чорті, чаклунство Солохи), перевівши їх у площину реального побуту.

Принципи музичної драматургії «Різдвяної ночі» впливають з усієї практики вітчизняного музичного театру. Тут можна знайти такі спільні для російських і українських музично-драматичних творів риси, як наскрізний музичний розвиток, велика роль у драматургії народних сцен, широке використання пісні, танцю, народного обряду, введення комедійних інтермедій, популярних у народному театрі ще з давніх-давен. Різні за характером і функціями масові жанрові сцени насичують переважно першу й четверту дії «Різдвяної ночі». Всі вони побудовані на фольклорному матеріалі і тісно зв'язані з образами головних героїв.

У другій дії композитор дає ряд цікавих жанрових типів: хитрої Солохи, кумедних її кавалерів, сільських плетух Ткачихи й Шпортунихи та інші.

Героїко-романтичні барви в цілому для опери не характерні, вони звучать лише в сцені у Пацюка, коли старий запорожець закликає Вакулу до лицарських подвигів. Образи основних дійових осіб розкриваються переважно в сольних і ансамблевих епізодах: зокрема, в арії «Як буря у лісі дуби нагинає» з першої дії (Вакула); в арії з тієї ж дії «Ох така моя доля», у фіналі другої дії та особливо на початку четвертої дії (Оксана).

Суто побутові персонажі – Голова, Солоха, Чуб – охарактеризовані інтонаціями, властивими побутовим, жартівливим пісням. Партія Дяка побудована на зворотах, типових для напівдуховних кантів, псалмів, сентиментальних романсів, в ній відчутні також ритми церемонно-урочистого полонезу. Навіть короткі речитативні фрази цих осіб, їхні репліки в ансамблях майстерно передають риси характеру цих героїв.

Музична мова опери яскраво індивідуалізована. М. Лисенко створює для кожного персонажа своєрідний комплекс інтонацій, передаючи народний колорит і національний характер образу, використовуючи народнопісенні зразки. За допомогою народної мелодії, зокрема колядки, яка виступає тут

своєрідним лейтмотивом, М. Лисенко зв'язує в одне ціле окремі епізоди, дії. Тут же він майстерно поєднує дві колядкові мелодії у вигляді контрапункту. Так цікавий поліфонічний засіб набуває образно-характеристичної функції.

Інструментальні епізоди опери – увертюра, антракти, прелюдії та постлюдії, танці тощо – в одних випадках мають живописно-ілюстративний характер, в інших розкривають психологічний стан дійових осіб. Так інтродукція до другої картин першої дії змальовує не лише картину завірюхи, а й переживання змерзлого дяка, що поспішає на побачення до Солохи.

В увертюрі досить великій і розвиненій – сконцентровано основний тематичний матеріал опери: мотив різдвяної колядки «ой давнее народження», тема зажуреної Оксани з четвертої дії, музичний матеріал сцени у Солохи та інші важливі теми, що створюють необхідний настрій і підготовляють окремі музичні характеристики.

В цілому комедійно-лірична побутова опера «Різдвяна ніч» є важливою віхою в історії української опери.

Опера «Утоплена» (Лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя, 1883р) написана в дещо іншій манері, ніж «Різдвяна ніч». Якщо в цій останній музичний розвиток був безперервним і останні номери були зв'язані між собою речитативами, то в «Утопленій» музичні епізоди чергуються з розмовною прозою. Це свідчить про прямі зв'язки з традиціями українського музично-драматичного театру. Але порівняно з більш давніми зразками українських музично-драматичних творів і навіть з «Чорноморцями» самого М. Лисенка роль музики тут є значно більшою. Вона є не допоміжним фактором у розвитку дії, а основою драматургії твору. Звідси розгорнутість і динамічність музичних характеристик, різноманітність оперних форм і жанрів, чергування й органічне поєднання окремих заокруглених номерів типу аріозо, арій з великим народними сценами.

Короткий зміст опери: дівчину Галю любить Левко, син сільського голови. Закохані мріють про майбутнє. Левко розказує Галі старовинну легенду про Панночку, яка не стерпіла знущань лихої мачухи, кинулася в озеро й стала

русалкою. Русалки зтягли під воду й мачуху-відьму, але панночка не може її впізнати.

Голова залицяється до Галі, Левко разом з хлопцями вирішує його провчити: вони бешкетують, співають про голову глузливу пісеньку... Заснувши на березі озера, Левко бачить уві сні Панночку, яка просить його допомогти їй знайти мачуху. Левко виконує її прохання, і за це Панночка обіцяє влаштувати йому шлюб з Галею...

Ображений хлопцями Голова хоче покарати їх. Зчиняється метушня, під час якої писар, колись скривджений Головою, дає Левкові записку нібито від комісара з наказом негайно одружити Левка і Галю. Здивований Голова змушений підкоритися. Всі радіють.

«Утоплена» належить до типу лірико-побутової фантастичної опери: щодо цього вона продовжує певні традиції російської оперної школи («Майська ніч», «Черевики») тощо. Майстерне переплетення реальності й фантастики, драматизму, ліризму й комедійності, народна обрядовість, що впливає з самого сюжету твору і звідси – багате використання народної пісні, танцю, їх мелодичних і ладово-гармонічних особливостей, важлива роль масових сцен з проникненням у специфіку народного хорового стилю – всі ці риси великою мірою властиві «Утоплений» М. Лисенка. Дуже вдалі в «Утоплений» хори, серед яких особливу увагу привертає прекрасний хор «Туман хвилями лягає» з першої дії – справжній шедевр української хорової літератури.

Цей хор вводить нас в основний настрій опери. Чудовий зразок перетворення різних типів народної пісенності, характерного для масового народного співу принципу поєднання різних хорових «гуртів», хор «Туман хвилями лягає» свідчить про високу майстерність композитора. Це проявляється насамперед у досконалості форми взагалі, а також в окремих яскравих прийомах, таких, як застосування поліритмії та поліметрії при поєднанні двох хорів, що є носіями двох основних образно-емоційних сфер опери (парубочого широко-розспівного, в темі анданте і дівочого жартівливо-

танцювального хору «ой і там за садом виноградом», що накладається на парубочий хор).

Обидва хори зливаються в заключному алегро, що своїм життєрадісним, бадьорим звучанням ніби передбачає фінал опери. Хор «туман хвилями лягає» сприймається як продовження невеликої інструментальної інтродукції, поглиблення її образно-емоційного змісту. Інші хори, є по суті художніми обробками народних мелодій, природно вплетених у музичну драматургію опери. Поетично-прозорому дівочому хору «Ой зав'ю вінки» контрастує жартівливий хор парубків «Туман яром котиться», жвава й рухлива танцювальна мелодія якого згідно з народною манерою хорового співу викладається спочатку солістом, а далі підхоплюється усім гуртом. У фінальну сцену композитор ввів кілька обрядових троїцьких пісень. Народнопісенні інтонації насичують і музичні характеристики героїв.

«Наталка Полтавка» М. Лисенка(1889). З моменту її першої появи на сцені в 1819 році і донині ця п'єса І. Котляревського, названа самим автором оперою не виходить зі сцени. Вона користується надзвичайною популярністю не лише на Україні, а й далеко за її межами. Гуманізм, щира любов до простого народу, показ неприкрашеного, реального життя дожовтневого українського села, переваги здорової моралі трудівників над блюзнірською мораллю тугої кишені, елементи гострої сатири – все це ставить твір І. Котляревського у ряд кращих зразків дожовтневої української літератури.

Основний драматичний конфлікт п'єси – боротьба простих людей за своє щастя - типовий для тогочасної передової драматургії. Як і в наших творах українських письменників, розвиток дії в «Наталці» й характеристика героїв передбачали включення музики, причому народна пісня – сольна й хорова – посідала тут винятково велике місце.

Музика «Наталки Полтавки» М. Лисенка складається з досить розгорнутої увертюри, двох антрактів, ряду вокальних номерів для сольного та ансамблевого музикування, інструментальних фрагментів. Вона органічно вплітається в драматургію твору, допомагає створити виразні характеристики

персонажів. Героїня п'єси Наталка - розумна, чесна, благородна й працююча дівчина. В її музичній характеристиці, здійсненій насамперед засобами тонко відібраних народних пісень, яскраво розвивається її вдача. Проста лірична мелодія її пісні «Віють вітри» - експозиція образу Наталки – підтримана характерним для пісень-романсів супроводом, в якому однак підкреслено внутрішній драматизм музики.

Інші пісні Наталки – «Видно шляхи полтавські», «Ой мати, мати, серце не вважає» - поглиблюють лірико-драматичні сторони цього образу і розкривають тяжкі переживання дівчини, яку силують іти за нелюба.

Драматичною кульмінацією музичного образу Наталки є її пісня-скарга «Чого вода каламутна», в якій майстерно використані мелодичні особливості українських протяжних ліричних пісень про тяжку жіночу долю з типовим для них широким розспівом, своєрідною мелізматикою. Щоб створити, радісну атмосферу, М. Лисенко звертається до жанру жартівливо-танцювальних народних пісень «Ой я дівчина Полтавка». Не менш ідеалізовані й образи Петра, веселого й моторного бурлаки Миколи, змученого злиднями Наталчиної матері Терпелихи.

Сатиричні характеристики виборного Макогоненка та возного Тетерваківського, створено також, в основному, засобами народної пісні. Важливу роль в драматургії п'єси відіграють веселі гумористично-сатиричні пісні виборного «Дід рудий, баба руда» та «Ой під вишнею, під черешнею», що виконують роль інтермедій, які коментують події в комедійному плані. Особливо майстерно введено в дію пісню «Ой під вишнею», відому ще з часів бурсацького вертепу й використану там для комедійної характеристики діда та баби. В «Наталці Полтавці» вона підкреслює сатиричну лінію – ця пісня сприймається як глузування з старого возного, що залицяється до молодій красуні Наталки. В характеристиці возного, крім використання здавна популярного канта Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права», М. Лисенко вдається до відвертого пародіювання, малюючи тупу, улесливу людину, що намагається говорити мовою «освічених» чиновників та духовенства. Ці риси

возного реалістично розкриті в пісні «От юних літ не знав я любові». Ансамблі, яких небагато в «Наталці Полтавці», не тільки урізноманітнюють дію, а й доповнюють характеристики персонажів. Такий, наприклад, заключний ансамбль «Де згода в сімействі».

Ряд пісень, використаних М. Лисенком, - «Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею», «Всякому городу» та ін. – був указаний в тексті п'єси самим І. Котляревським. Композитори, що працювали над музикою «Наталки Полтавки» на сценах українських театрів минулого століття (А. Барсицький, А. Єдлічка, О. Маркович, М. Васильєв), обробляли ці пісні в залежності від театральних можливостей, які мали трупи, пристосовуючи їх для невеликих театральних оркестрів.

Музика «Наталки Полтавки» М. Лисенка далеко виходить за межі так званої театральної музики в тодішньому розумінні цього слова. Залишивши традиційне для українських побутових п'єс чергування музичних сцен з розмовами, використавши яскраву образність і драматургічні можливості народних пісень, композитор досяг виняткової виразності й цілісності музичних характеристик. При цьому вони відзначаються й послідовним розвитком, пов'язаним з драматургією всього твору. Щодо цього лисенкова «Наталка Полтавка» лишається й до нині в українському театрі неперевершеною. Слід підкреслити, що цією роботою М. Лисенко завдавав нищівного удару дилетантизму, який нерідко процвітав в аматорських драматичних трупах, закріпив значення народної пісні в оперному творі.

Саме М. Лисенко перетворив «Наталку Полтавку» І. Котляревського на «Народну оперу», як це задумав драматург. Вона здобула величезну популярність і є класичним зразком цього своєрідного жанру. «Наталка Полтавка» Лисенка стала також тією школою, на якій зростало не одне покоління видатних українських акторів і співаків (М. Заньковецька, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Гришко та ін.).

Вершиною оперної творчості М. Лисенка є «Тарас Бульба», якому композитор присвятив багато років натхненної праці (оперу розпочато в 1880 році, закінчено – в 1890 році). Протягом життя композитора кристалізувався задум цієї монументальної історично-героїчної народної драми. Після перших несміливих задумів, юнацьких ескізів «Гаркуші» й «Маруся Богуславка» природним було звернення М. Лисенка до творчості Гоголя – письменника, який не тільки яскраво й реалістично відбив побут українського народу, а й оспівав його мужність, патріотизм, геройство.

Не випадково М. Лисенко зупинився саме на «Тарасі Бульбі» - творі, пройнятому ідеєю глибокої віри у високі моральні якості, стійкість і непереможність нашого народу. Його привабила ця, за висловом В. Белінського, «дивная епопея, написанная кистью смелою и широкою..., огромная картина в тесных рамках, достойная Гомера».

Повість М. Гоголя давала композиторові можливість створити широке полотно боротьби українського народу проти польської влади у XVIII столітті, показати соціальне розшарування серед козацтва, змалювати барвисті картини козацького побуту, розкрити глибину людських почуттів.

Короткий зміст опери «Тарас Бульба». У старого Тараса двоє синів-бурсаків. Остап – старший, сповнений рицарської відваги; йому не терпиться скоріше кинутись у бій. Молодший – Андрій, навпаки, романтик, лірик. Його серце сповнене кохання до дочки польського воєводи Марильці. Розпечена, вередлива красуня Марильця, незважаючи на батьків гнів, відмовляє усім багатим женихам, вона мріє про молодого бурсака і згадує зустріч з ним.

Тарас Бульба, тільки-но привізши синів з бурси, вирішує сідлати коней і їхати в Січ: там-бо справжнє місце козаків! Стара мати з риданням благословляє дітей. Остап і Андрій разом з батьком від'їжджають в Січ. Та не спокійна козацька республіка. Козаки незадоволені бездіяльністю кошового. Рада вибирає нового отамана Кирдягу. Під час церемонії вбігає гонець і розповідає, що шляхта знущається з населення. Козацтво вирушає в похід. В обложеної запорожцями фортеці Дубно голодує польський гарнізон. Тут і

Марильця. Андрій поспішає на допомогу коханій. За право дістати її руку він, забувши честь, зраджує вітчизну і виступає на боці шляхти проти козаків... У розпалі бою Тарас зустрічає сина-зрадника і власною рукою позбавляє його життя. Козаки штурмом беруть Дубно.

В лібрето, написаному М. Старицьким, ліричні сцени подекуди не підпорядковані загальній героїко-патріотичній лінії. Можливо, тут відіграли роль жорстокі умови царської цензури, коли лібретист не міг наголошувати на мотивах соціального протесту. До того ж Старицький, можливо, орієнтувався на популярні зразки західноєвропейської «великої опери».

М. Лисенко прагнув музикою якомога краще подолати цей недолік і загалом йому це вдалося: героїчні образи й народні сцени справді зайняли в опері провідне місце, для них характерні великий розмах, емоційна сила. Певна річ взірцем для композитора були історично-героїчні опери М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського.

В центрі «Тараса Бульби» - багатоплановий показ народу як однієї з основних дійових сил драми. Композитор відводить велике місце масовим народним сценам. Їх роль зростає в міру загострення конфлікту: від жанрових і епічних експозиційних епізодів біля стін Братського монастиря через колоритні картини в палаці воєводи, в домі Бульби композитор спрямовує увагу слухача до центральної, глибоко динамічної сцени виборів кошового і нарешті – до сцени бою під Дубном.

Як і Мусоргський, М. Лисенко прагне в народних сценах змалювати і узагальнений образ загальної маси, і індивідуальні типи. Показова щодо цього сцена біля Братського монастиря (перша дія). Тут і торгівці, й перекупки, й бурсаки, й селяни, й городяни; чути схвильовані вигуки, гарячі сперечання – в музиці звучить жива народна мова. Увагу слухача привертають то одні, то інші персонажі. Цього Лисенко добивається шляхом індивідуалізації хорових партій, частої зміни розміру й хорової фактури.

У другій картині першої дії образ змученого працюю, поневоленого народу розкривається через хор дівчат-кріпачок «Ой і хилить, хилить буйненький вітер

калиноньку в полі». Натхненно написаний, він відзначається майстерною технікою підголоскової поліфонії.

Сцена виборів кошового (3 дія) – одне з найвищих досягнень композитора в оперному жанрі, ідейна кульмінація а розкритті образу народу. Народ виступає тут як могутня, активна сила, він сповнений енергії, патріотичного горіння.

Правдиво відтворено в цій сцені гарячі суперечки запорожців (суворовеличаві репліки січових дідів, весь урочистий ритуал триразового запрошення Кирдяги, прославлене вшанування новообраного кошового). Особливе місце у другій дії посідає чоловічий хор «Гей, не дивуйте», написаний в характері народних героїчних пісень (музика Лисенка на слова відомої народної пісні про Хмельниччину).

Інтонаційний склад мелодики хорових партій опери (подібно до хорів в операх Мусоргського) наближено до живої людської мови з її мінливими інтонаціями і логікою наголосів, причому в основі мелодичної лінії лежать народно-національні елементи.

Образ головного героя – Тараса Бульби – знайшов в опері яскраве й переконливе втілення. Тарас – справжній патріот, безстрашний борець за волю, незалежність своєї Вітчизни, талановитий полководець, ніжний батько. Найяскравіші епізоди, що розкривають героїчні риси Тараса – його пісня «Гей, літа орел» (друга дія) і аріозо «Що у світі є святіше» (п'ята дія).

У пісні «Гей літа орел», написаний в стилі козацьких історичних пісень, розповідається про нездоланну силу народу, про готовність його розправитися з ворогами вітчизни. Епічна, мужня, широко розспівана мелодія супроводжується характерними арпеджованими акордами, що нагадують звучання бандури, вірної супутниці козацьких походів.

Могутній, героїчний образ допомагають змалювати й енергійні ходи в мелодії на широкі інтервали (початкова «заклична» кварта, подальші секстові й октавні стрибки), відтінені дорійським ладом, і внутрі-складові розспіви в повільному темпі й розміреному, чіткому ритмі. Враження епічності

підсилюється засобами гармонії з використання акордів побічних ступенів ладу і плагальними послідовностями. Драматичної напруженості образу надають маршево-подібні, з пунктирним ритмом звороти у супроводі. Віра в силу козацької дружби, у справедливість боротьби за щастя народу звучить у полум'яному зверненні Тараса до козаків перед вирішальною битвою з ворогом – аріозо «Що у світі є святіше». Центральний епізод аріозо («деруть, шарпають зусюди нашу бідну Україну») побудований на одній з найважливіших тем опери.

Мужня, цілеспрямована, вона сприймається як символ боротьби українського народу проти польської шляхти, як втілення патріотичної ідеї твору. Подібний мелодико-інтонаційний зворот знаходимо в одному з ранніх героїчних творів Лисенка «Гетьмани, гетьмани». Це свідчить про те, що тема героїки боротьби, патріотичної наснаги визрівала у композитора протягом всього життя. У своєму завершальному вигляді вона прозвучала в могутньому багатозвучному оркестровому викладі в початкових тактах інтродукції до «Тараса Бульби» як своєрідний епіграф до опери. В аріозо з першої дії «Коли подужаний літами знесилюсь я у боротьбі» передано задумливий настрій Тараса, що оглядається на пройдений життєвий шлях. Розмір 12/8 підсилює враження плавного, повільного ходу спокійно-зосереджених думок.

В музиці «Енеїди» ясно відчуваються дві досить самостійні стильові сфери: лірично-романтична, зв'язана з темами кохання, природи і гротесково-іронічна. Такі епізоди як буря на морі хори троянців із першої дії, танці карфагентських дівчат, майже уся третя дія і фінал написані в ліричному плані без будь-яких елементів гротеску; сцени ж у яких беруть участь боги, написані в сатиричній манері. Така двоплановість спричиняється до певної різностильовості музики опери, у творі відчуваються симпатії Лисенка до народу і презирство до тих, хто живе його працею.

«Енеїда» є важливим етапом у творчості композитора. Підкреслюючи ще раз демократичні позиції М. Лисенка, розкриваючи його настійні пошуки нових шляхів розвитку української опери, «Енеїда» свідчила про постійні пошуки

митцем нових шляхів розвитку української опери і заклала основи нового її жанру – опери-сатири.

«Ноктюрн» - останній завершений твір М. Лисенка – був написаний в 1912 році. За своєю тематикою і музичною мовою він відрізняється від усіх попередніх музично-драматичних творів М. Лисенка. Це одноактна мініатюра, «опера-хвилинка», як назвав її сам композитор. Провідний настрій твору – лірика, сповнена легкого елегійного смутку. Зміст його зводиться до того, що вночі в одній з кімнат старовинного панського маєтку оживають портрети колишніх хазяїв – Бабусі, Панни і Офіцера, загиблого на війні. У дії беруть участь статуя Вакханки, двоє Цвіркунів, Рожеві й Золоті сни... та ранком до кімнати заходить Служниця, у відкрите вікно вривається влучний гамір і широка мелодія солдатської пісні «Последний нонешний денёчек». Тіні минулого тануть і зникають в яскравих променях вранішнього сонця... Цілком зрозуміло, що звернення до суб'єктивних переживань і далеких від сучасності образів та настроїв відбилося на характері музики, здебільшого меланхолійної, немов огорнутої легким серпанком світлої печалі, тонко, з художнім смаком стилізованої під старовинну салонну музику.

Кращі епізоди – дует цвіркунів і танці Золотих і Рожевих снів – зв'язані з народною фантастикою. Вони відзначаються життєрадісним, оптимістичним звучанням, в цілому для опери не характерним. Близька до народнопісенних джерел лірико-драматична арія Панночки.

За життя композитора «Ноктюрн» не побачив світла рампи. Після його смерті вистава відбулася на сцені київського клубу «Родина», одним з організаторів якого був у свій час М. Лисенко. У зв'язку з відсутністю авторської оркестровки «Ноктюрн» було показано в супроводі двох фортепіано. В сезоні 1913-1914 року відбулася постановка цієї опери в інструментовці артиста оркестру Київської опери Ф. Воячека. Проте оркестровка ця виявилася невдалою, і після чотирьох вистав оперу було знято з репертуару.

Дитячі опери («оперки») М. Лисенка були першими в українській музиці оперними творами, розрахованими на дитяче виконання і на сприйняття дитячою аудиторією.

Всі три опери – «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», - по суті, є художніми інсценізаціями народних казок. Музика їх побудована переважно на народно-пісенному матеріалі. Для характеристики персонажів, розкриття ходу дії композитор майстерно добирає виразні, легкі для запам'ятовування народні мелодії. Хитра Лисиця, полохливий Зайчик, лихий Вовк, клишоногий Ведмідь, ледар і нероба Кіт – всі вони, немов живі, виступають перед маленькими глядачами. Виховне значення цих опер М. Лисенка дуже важливе: адже вони вчать дітей, що загарбання чужого майна, неробство, брехливість повинні бути покарані.

«Коза-Дереза» (1883) за формою простіша від інших дитячих опер Лисенка. Вона складається з ряду народних мелодій, за допомогою яких характеризуються дійові особи: Коза, Зайчик, Лисиця, Рак, Вовк, Ведмідь. Такий метод характеристики, запозичений Лисенком з народних джерел (згадаймо відому казку про рукавичку-теремок), близький і зрозумілий дітям. Своєрідним лейтмотивом є «грізна» пісенька впертої Кози, що супроводить кожен її появу. Але ця пісенька не просто повторюється: засобами динамічного, гармонічного, фактурного варіювання її супроводу змінюється загальний характер образу при незмінності самої мелодії-теми.

«Пан Коцький» має ознаки оперної структури: тут є арії, дуети, хори та інструментальні фрагменти. Музика допомагає розкрити дію, малює «характери» звірів, ілюструє окремі моменти за допомогою влучних звукозображальних засобів.

Як і в «Козі-Дерезі», народна пісня є тут основою драматургії. Інколи композитор використовує народну мелодію майже в незмінному вигляді («Лугом іду, коня веду» - в характеристиці Лисички, «Ой хто п'є, тому наливайте» - в тріо Ведмеда, Вовка, і Кабана тощо). Інколи на основі народно-пісенних зворотів Лисенко будує цілі арії та ансамблі. Наприклад, у першій дії

досить велика арія Лисиці побудована на мелодіях українських народних пісень; композитор розвиває і змінює знайомі фрази в залежності від того, які почуття передає арія.

На матеріалі народних пісень побудовано й «сюжетні» ансамблі, зміст яких відповідає змістові використаної пісні; це неначе музична інсценізація народної пісні. Так, у другій дії відома застольна українська пісня «Ой хто п'є, тому наливайте» є сюжетною й музично-тематичною основою тріо звірів, що бенкетують на лісовій галявині, а популярна ремісницька пісня «Про Купер'яна» використовується для побудови цілої динамічної сцени: звірі, зібравшись у коло, чекають Кота, щоб почастивати його. Виведені в пісні різноманітні типи, що по-своєму проявляють себе в момент небезпеки (хто боїться, хто ховається, хто хоробриться), чудово відповідають даній сценічній ситуації. Партія супроводу в «Пані Коцькому» складніша, ніж у «Козі-Дерезі». Отже, ця опера передбачає більш підготовлений в музичному відношенні склад учасників: тут потрібні виконавці старшого віку, здатні самотійно, лише при гармонічній підтримці, інтонувати мелодію

«Зима і Весна», або «Снігова Краля» (1892) передбачає поряд з дітьми також участь дорослих виконавців з певним, визначеним голосом (тенор, баритон, бас та інші). В опері є розвинена увертюра, ряд хорів та інструментальних уривків («Метелиця», «Весняний танець» тощо). Весь музичний матеріал є творчою переробкою народно-пісенних і народно-танцювальних джерел.

В опері поетично одухотворяються явища природи. Музика передає радісну схвильваність Весни, сум Осені, рішучість та енергійність Мороза. Колоритно звучать в опері інтонації обрядових пісень, насамперед веснянок. Світле, радісне, пантеїстичне забарвлення «Зими і Весни» зближує її з «Снігуронькою» М. Римського-Корсакова. Перемога світла над пільмою, свято пробудження нових, молодих сил – така життєствердна ідейна основа цього лисенківського твору.

Радість весни дістає музичне втілення в фінальному хорі «А вже весна, а вже красна», дуже популярному завдяки винятковій свіжості барв і святковій піднесеності.

Дитячі опери М. Лисенка – перші на Україні твори такого жанру – лишаються й досі класичними зразками музично-сценічного мистецтва для дітей. Закладені М. Лисенком у цьому жанрі естетично-виховні тенденції, традиції звертання до українського казкового й пісенного фольклору безпосередньо продовжив його учень К. Г. Стеценко в своїх дитячих операх. Вони не втрачають значення певного класичного зразка й для багатьох українських радянських композиторів, що працюють в галузі опери для дітей.

Оперна спадщина М. Лисенка – невичерпна скарбниця справді народних реалістичних типів і характерів. Вона багатогранно розкриває побут українського народу, героїчні сторінки його історії. Опери М. Лисенка різних жанрів є наочним свідченням активного відгуку композитра-демократа на важливі питання дійсності, вони являють приклади глибокого проникнення митця в дух і особливості народної музики, що стала основою всієї його творчості. У цьому неперехідна ідейно-художня цінність оперної спадщини М.Лисенка, її значення для дальшого розвитку української опери.

Протягом життя М. Лисенко неодноразово звертався до музичного оформлення драматичних спектаклів. Заслуговує на особливу увагу музиканта до історичної драми М. Старицького «Остання ніч» (1892). Сюжет драми взятий з історії боротьби українського народу за возз'єднання з Росією. Центральний герой п'єси – ватажок селянського повстання Степан Братковський – показаний як людина чесна, віддана батьківщині й народові. Теплими барвами змальовано образ його вірної дружини – Тасі.

Музика М. Лисенка є невід'ємною частиною драматичних дій. Музичні епізоди допомагають розкрити психологічну ситуацію і сценічні положення, домальовують образи дійових осіб. У першій картині народна сцена весілля й обрядові хори підкреслюють гострий конфлікт між життям на волі й гіркою долею засудженого до страти, закутого в кайдани Братковського. «Колискова»,

яку співає Тася своїй дитині, відіграє роль своєрідної характеристики цієї жінки-патріотки. «Поки пекло скрізь – не дбай про свій власний тихий рай», - співає вона синові. У другій картині музика виконує, головним чином, ілюстративну роль: вона супроводжує появу примар, що виникають у хворій уяві в'язня, змальовує сцени боротьби повсталих, картини похмурих байраків і урвищ, небесної далечі тощо.

Всі музичні номери написані на основі народних мелодій, які посилюють виразність і динамічність дії. До типу театральної музики М. Лисенка належать також дев'ять пісень Офелії до трагедії В. Шекспіра «Гамлет» (у перекладі М. Старицького). Прагнучи поглибити засобами музики характеристику цього персонажа у творі великого англійського драматурга, М. Лисенко не йде шляхом стилізації англійських пісень чи балад. Головне для українського композитора-класика – розкрити душевний світ Офелії, показати цей образ у розвитку, і він здійснює це засобами, близькими до української народної музики.

Інші музично-театральні твори композитора, над якими він працював у період 1894-1912 років, - феєрія «Чарівний сон» (текст М. Старицького), «Відьма», «Літньої ночі» - займають проміжне місце між оперою і музикою до драматичного спектаклю через те, що роль музики в них значна і музична драматургія досить розвинена. Для «Відьми» (текст Дніпрової Чайки) було написано лише кілька колоритних жіночих хорів.

Твір «Літньої ночі» (лібрето В. О'Коннор-Вілінської) був задуманий як лірико-фантастична опера. Композитор встиг написати лише один невеликий фрагмент до першої дії – сцену в саду. В ній переживає певна тематична й фактурна імпровізаційність: кожний новий епізод – то нова мелодія, новий тип супроводу, новий ритмічний малюнок. Драматургічний розвиток М. Лисенко завжди підпорядковує виявленню головної ідеї твору. Широко користуючись мелодико-інтонаційними, ритмічними, ладо-гармонічними особливостями народної музичної творчості, композитор нерідко застосовує також типові принципи народно-пісенної драматургії.

Величезне значення в українській музичній культурі має музика до «Кобзаря» М. Лисенка. Великий цикл, що охоплює близько 100 творів різних жанрів і форм, є справжньою скарбницею української вокальної музики. Важко переоцінити заслуги М. Лисенка перед українською культурою в галузі фольклористики. Йдучи тими ж самими шляхами, що й Балакіреєв, Римський-Корсаков і Чайковський, М. Лисенко протягом свого життя зібрав, гармонізував і опублікував кілька сотень українських народних пісень, прагнучи в своїх обробках глибоко розкрити зміст і характер їх поетичних образів, зберегти й розвинути риси народної музичної мови. Своїми теоретичними працями про народну пісню він заклав основи української наукової фольклористики.

Микола Лисенко став першим видатним інтерпретатором поезії революціонера-демократа Т. Г. Шевченка. Епохальне значення в історії української музичної культури має величезний цикл його творів – «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка». З ним в українську музику увійшло широке коло нових тем, ціла галерея істинно народних образів геніальної поезії Т. Шевченка. Завдяки зверненню М. Лисенка до творчості великого Кобзаря на повний голос зазвучала громадянська тема, дістали правдиве відображення життя народу, його страждання й визвольна боротьба. Все життя композитор працював над втіленням натхненних образів поета. В результаті цієї роботи українська музика збагатилась новими жанрами й формами, зразками глибокого перетворення особливостей народної музики.

Головним героєм «Музики до «Кобзаря» М. Лисенка», як і у Т. Шевченка, є народ. Ми бачимо тут величні картини з історії визвольної боротьби українського народу, чуємо гнівний заклик до помсти ворогам і гнобителям, знаходимо відображення світлих сторін народного побуту. В музичних драмах, новелах й епічних полотнах «Музики до «Кобзаря» історія і доля народу розкривається то в героїко-драматичному, то в ніжно-ліричному плані, то в плані філософського узагальнення.

«Музика до «Кобзаря» охоплює твори різних жанрів, масштабів і форм: кантати (3), хорові поеми і хори (17), вокальні ансамблі (8), пісні й романси

різних жанрів (56). За життя М. Лисенка ним було видано сім серій творів з цього циклу, до кожної з яких узяті композиції різних жанрів. Ряд творів на слова Т. Шевченка не увійшов до виданих серій, а деякі з них довгий час залишалися в рукописах.

Роботу над «Музикою до «Кобзаря» М. Лисенко, тоді ще студент Лейпцігської консерваторії, розпочинає «Заповітом». Він пише: «Сам я тепер ревно працював над Шевченком: увів його кілька поспівів на музику. Згодом появлю, може цілий цикл його поезій піснею й іншою формою, бо у нас велика недостача на розвій музики української». Знаменно, що починаючи від «Заповіту» (1868) й кінчаючи останнім твором Миколи Лисенка на слова Т. Шевченка – «Псалма Давидова» (1912р. через усю творчість композитора червоною ниткою проходять теми, зв'язані з боротьбою народу за волю й незалежність.

«Заповіт» написано М. Лисенком на прохання передової громадськості Львова до шевченківських роковин, відзначенням яких у Західній Україні стало традицією, одним із засобів єднання західних і східних українців. Цікаво, що вже в цьому ранньому творі М. Лисенка на слова Т. Шевченка виявилися деякі риси, що стануть характерними для всієї подальшої композиторської діяльності: тяжіння до соціально значимих, патріотично наснажених тем, бажання знайти для їх розкриття народно-національні засоби вираження.

«Заповіт» написано для соліста-тенора, хору й фортепіано. Інтонаційна мова «Заповіту» базується на специфічних особливостях українського епосу – дум та історичних пісень. Мелодія в партії соліста часом нагадує речитацію співця-бандуриста, а в супроводі нерідко вживаються арпеджовані акорди, що імітують виконання на бандурі. Та поступово М. Лисенко змінює епічно-розповідний тон на активний, дійовий і доручає виконання строфи «Кайдани порвіте...» хорові (чоловічий склад). Сам цей епізод стає кульмінаційним, він відзначається особливим динамізмом, активною ритмікою, героїчними інтонаціями.

В «Заповіті» М. Лисенка з'являється новий для української професійної музики героїчний тон, що знайшов свій розвиток у багатьох інших композиціях – кантатах, хорах, операх, солоспівах. Часом, коли композитор звертається до героїчних сторінок з історичного минулого, тон цей набуває ще й романтичного забарвлення (кантати і хорові поеми).

Кантата «На вічну пам'ять Котляревському» (1895) щодо вільної композиційної структури близька до кантати «Б'ють пороги». Але тут центр ваги лежить на сольних і ансамблевих епізодах, яким властивий тон ліро-епічного або ліричного висловлення, хорові ж відведено значну роль в фінальному розділі кантати, де прославляється творець безсмертної «Наталки Полтавки».

Кантата «Радуйся нива неполітая» (1883) написана на революційний текст Шевченка «Ісаія. Глава 35 (подражаніє)». Це одна з наймонументальніших вокально-симфонічних композицій М. Лисенка на текст великого Кобзаря. В ній виразно звучать мотиви активного протесту художника проти сучасної йому дійсності й втілюються мрії про щасливе майбутнє вільного народу. Відповідно до окремих смислових розділів вірша кантата складається з п'яти самостійних завершених частин.

Перша – мішаний хор «Радуйся, ниво неполітая! Радуйся, земле неповітая...» Завдяки інтонаціям народних прославлених пісень і старовинних колядок, музика набуває урочисто-радісного, пантеїстичного характеру. На загальному її колориті подекуди позначився вплив традицій російської класичної школи (згадаємо увертюру до опери М. Глінки «Руслан і Людмила».

Друга частина кантати – квартет «І процвітеш, позеленієш...» - написана в світлих, елегійних тонах. Наспівна мелодія вокального квартету на фоні м'якого, спокійного звучання оркестрового супроводу змальовує картину майбутнього розквіту землі. Одна з кращих - третя частина «І спочинуть невольничі утомлені руки» (соло сопрано з жіночим хором) – розкриває глибоко ліричні образи. Поступово емоційне наростання приводить до четвертої частини – монологу (тенорове соло) «Тоді, як, господи, святая на

землю правда прилетить» в дещо більш драматизованому плані. Третя й четверта частини також побудовані на розробці інтонації народних пісень, третя на ліричних, четверта – на героїко-епічних.

Урочистий фінал «Оживуть степи, озера» відкривається невеликим стрімким динамічним оркестровим вступом. Далі розгортається хорова fuga, тема якої, зібрана й енергійна, прекрасно передає піднесений настрій цієї частини. Лисенкові вдалося створити мужню й лаконічну тему з великими внутрішніми можливостями для імітаційно-секвенційного розвитку. Разом з тим вона має інтонаційну й метро-ритмічну спорідненість з народними православними піснями. Фінал урочисто й структурно завершує весь твір, в якому композитор прославляє образи майбутнього, висловлює палку віру в торжество правди і справедливості.

Важливими подіями з життя народу присвячена й більшість зорових творів циклу, що належить до видатних зразків української музики. Це поеми «Іван Гус» та «Іван Підкова», хори з музики до «Гамалії», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвили», «У туркені по тім боці», в яких особливості народно-пісенних жанрів та народного багатоголосся майстерно поєднуються з прийомами оперного письма.

Так, у хорі «Ой нема, нема» відтворено цілу гаму людських переживань – від туги за рідним краєм, відчаю в тяжкій турецькій неволі до віри в моральний дух козаків-патріотів, впевненості в майбутній славі Батьківщини. Перший розділ його нагадує старовинний невольницький плач з властивими цьому жанру імпровізаційними розгортанням думки, поступовим емоційним наростанням, вільним розміром та нерівнострофністю мелодичних уступів. Велике виражальне значення має тут ладова гармонія, переважно субдомінантової сфери, що вносить в музику строгість і зібраність, відповідаючи суворій мужності образів. За звучанням він викликає в пам'яті розповіді народних співців-бандуристів. Характерні особливості дум-плачів, прийоми народного багатоголосся органічно зливаються тут із засобами оперного письма. Це відчувається в подальшому епізоді – зверненні бранців до

буйного вітру з проханням розвіяти тугу. Напружено-емоційні закличні фрази хору, в яких важливу роль відіграють ходи на зменшену кварту, оспівування тоніки гармонічного й натурального мінору, відхилення в субдомінантову сферу – все це надає музиці особливої схвильованості.

Камерна вокальна творчість М. Лисенка не обмежується солоспівами на слова Т. Шевченка. Лисенкові романси й ансамблі на слова різних авторів – це серйозний внесок в українську камерну вокальну літературу. Вже перелік літературних імен, до яких звертався М. Лисенко, свідчить про виняткову широту його творчих інтересів і уподобань. Тут і високохудожній твір стародавньої руської літератури «Слово о полку Ігоревім», («Плач Ярославни»), і поезія західноєвропейських класиків – В. Шекспіра («Пісні Офелії»), А. Міцкевича («Моя милованка»), Г. Гейне (14 романсів), і сучасна композиторів українська література – І. Франко, Леся Українка, М. Старицький, Я. Щоголів, О. Олесь та інші. Така різноманітність образів і поетичних стилів обумовила й багатство музично-виражальних засобів.

Слід відзначити певний вплив західноєвропейського романсу на солоспіви Лисенка. І все-таки вокальні твори М. Лисенка на слова різних авторів зберігають особливості індивідуального стилю композитора. Деякі спільні риси зв'язують їх з «Музикою до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Насамперед, це посилений інтерес до етичних мотивів, прагнення правдиво втілити в музиці слово і думку. З особливою увагою М. Лисенко ставиться до поетичних текстів, психологічно тонко прочитуючи їх і знаходячи відповідну музичну форму. Головна виражальна роль належить в них вокальній мелодії, а супровід, цілком їй підпорядкований, лише підтримує спів, посилюючи його виразність. Як і в класичній романсовій літературі, фортепіанний вступ містить у М. Лисенка основне мелодійне й емоційно-інтонаційне зерно, а постлюдіє є своєрідними образно-поетичними узагальненнями всього твору.

В романсах М. Лисенка вражає різноманітність гнучких музичних форм. Тут і простий період з двох варійованих речень («Коли настав чудовий май», сл. Г. Гейне), і звичайна строфічна пісня («Милованка», сл. А. Міцкевича), і

баладні побудови з вільним розгортанням музичних образів («В розкішній красі таємничій», сл. Г. Гейне), і драматичні монологи, в яких зміст поетичних образів зумовлює напружену, на єдиному диханні, вокальну декламацію («В грудях вогонь», сл. М. Старицького, «Безмежнеє поле», сл. І. Франка).

Загалом у романсах М. Лисенка переважають вільні наскрізні побудови, іноді з ледве наміченою тричастинністю й динамізованою репризою, іноді – двочастинно-варіаційні, аріозні, тощо. Цікавою особливістю романсів є контрастне зіставлення в них протилежних емоційних станів: суму і світлої радості, схвильованості і спокою, бентежності і споглядальності. Навіть саме групування творів в межах певного розділу (романси на слова Гейне, Франка, тощо) здійснено за принципом емоційного контрасту.

Структурна завершеність і рельєфність образів, певна сюжетність лисенкових романсів дає право говорити про них, як про мініатюрні повісті, драми, новелли, балади.

За художньою виразністю і стилістичною єдністю слід виділити дві групи лисенківських романсів: шість романсів на слова І. Франка та чотирнадцять – на слова Гейне, які справедливо можна вважати циклами, хоч на це немає авторської ремарки. Основні мотиви романсів на тексти І. Франка – це переважно ніжна, світло-печальна лірика, сум нерозділеного кохання («Оце тая стежечка», «Розвійтеся з вітром»), або лірика з соціальним відтінком («не забудь юних днів»). Особливою емоційною силою, художньою завершеністю відзначаються романси «Безмежнеє поле» і «Місяцю-князю».

Романс «Безмежнеє поле» давно вже користується заслуженою любов'ю виконавців і слухачів. Його схвильована поривчаста музика чудово передає бентежний настрій. Образ безкрайнього засніженого степу відтіняє почуття самотності, глибокої туги. Патетична декламація голосу вдало доповнюється розвиненою фортепіанною партією. В романсі «Місяцю-князю» образ тихої, світлої місячної ночі контрастує з настроями печалі, суму.

Романси на слова Г. Гейне (українські переклади Лесі Українки та М. Старицького) являють собою поетичні картини настрою. Тут і щастя кохання,

свято весняного пробудження природи («Коли настав чудовий май»), і біль розлуки («Коли розлучаються двоє»), і трагедія самотності («З мого важкого суму», «У мене був коханий рідний край»). Всі ці почуття знаходять яскраве втілення у простій, мелодійній, надзвичайно виразній музиці.

Типовим зразком лисенкової громадянської лірики є драматичний монолог для баритона «В грудях вогонь» (сл. М. Старицького). Глибоко патріотичний вірш трактує важливу для тогочасної передової літератури тему про роль і призначення митця в суспільстві, про його моральні і громадянські обов'язки, його покликання.

Філософська значущість тексту, психологічна глибина і водночас мужня стриманість почуттів знайшли своє розкриття в драматичній, емоційно насиченій музиці. Гнучке відтворення всіх нюансів поетичного тексту, вільна розгорнута вокальна форма, виразність наспівної декламації, поєднаної часом з типовою оперною драматичною поетикою – все це свідчить про новий у вокальній творчості М. Лисенка і у всій дожовтневій українській музиці різновид солоспіву, проміжний між романсом і оперною арією. Особливе місце належить двом дуетам, створеним у характері української пісні-романсу з використанням класичних традицій: «Пливе човен» (сл. Народні) і «Пряля» (сл. Я. Щоголіна).

Слід відзначити важливу роль фортепіанної партії в романсах М. Лисенка, здебільшого дуже розвиненої і самостійної. Дублювання вокальної лінії (як, наприклад, у романсі «Я вірую в красу», сл. Дніпрові Чайки) зустрічається порівняно рідко і потрібне для підкреслення гнучкості мелодії. Найчастіше ж партія фортепіано поглиблює емоційний зміст вокальної партії і несе самостійну виражальну функцію. Так, у романсі «У мене був коханий рідний край» (сл. Г. Гейне) фортепіанний супровід підсилює драматичне напруження на фразах «Ні, то був сон!» за допомогою динамічних наростань, зміни фактури і регістрових барв.

Як правило, фортепіанний супровід передає загальний емоційний зміст кожного романсу, в залежності від цього композитор відбирає тип фактури,

ритмічну будову, ладово-гармонічний склад. Звуконаслідування інструментального звукозапису в романсах М. Лисенка майже немає, за окремими винятками (наприклад «Човен», сл. Є. Гребінки; «Баркарола», сл. народні), де композитор свідомо прагне відтворити картину водного простору.

Романси М. Лисенка, що зросли на ґрунті всієї попередньої української камерної вокальної творчості, а також увібрали в себе досягнення світового мистецтва в цьому жанрі, є значним кроком вперед у розвитку української камерної вокальної музики. Поєднання глибокої змістовності й високої художності забезпечили цим творам всенародне визнання.

Крім хорів з «Музики до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка», М. Лисенкові належить кілька видатних хорових творів на слова інших поетів. В них звучать переважно революційні мотиви. Так, у гімні «На прю» («Вперед на бій»), сл. М. Старицького, написаному в 1876 році, пролунав сміливий заклик до боротьби проти самодержавства.

Розділ II Значення творчої спадщини М. Лисенка для розвитку української науки та музичного мистецтва.

2.1 Микола Лисенко – основоположник української музичної фольклористики, як основи естетичного і патріотичного виховання молоді

Великі заслуги М. Лисенка й перед українською музичною фольклористикою. Його робота в галузі збирання, художньої обробки, публікації української народної пісні та теоретичного узагальнення особливостей її за доживтневих часів була неперевершеним щодо наукової і художньої вартості взірцем. Фольклористичні праці М. Лисенка значно збагатили й розвинули вітчизняну науку про народну музичну творчість.

Великі досягнення має М. Лисенко в галузі хорового диригування, пропаганди української пісні, а також в галузі камерної інструментальної і вокальної творчості, музичної педагогіки, музичного виконавства.

Творчі заповіді великого М. Лисенка живуть і зберігають актуальність в наші дні. Його вплив на сучасних композиторів України благодійний і плідний. М. Лисенко залишається для нас вершиною дожовтневої української музики, основоположником і класиком української національної музичної школи.

Своєю титанічною працею він охопив величезне коло питань музичного мистецтва, став засновником найважливіших його галузей – в творчості, виконавстві, теорії, тощо.

Життєвість Лисенкової спадщини полягає передусім в її глибокій народності. В служінні народові митець вбачав своє покликання і тому постійно прагнув до щирості і правдивості в музиці. Принцип народності в творчості композитора проявляється не лише в засобах музичної виразності, а й у виборі тем, сюжетів, в змісті та характері образів. Усвідомлюючи надзвичайну художню силу і красу народного мистецтва, його важливу роль у розвитку національної професійної музики, М. Лисенко присвятив своє життя великій справі піднесення цієї важливої галузі культури України. В багатогранній діяльності митця значне місце займала праця на ниві музичної фольклористики. Народна музика, народна пісня були невід'ємними супутницями життєвого і творчого шляху композитора.

М. Лисенко здійснив величезну роботу щодо збирання і публікації музичного фольклору, пропагування і вивчення народної творчості, розвитку теоретичної думки тощо. А тому його постать постійно привертала увагу дослідників із цього погляду. Про М. Лисенка як основоположника української музики написано чимало статей, нарисів, спогадів, монографій. Особливо цінними є праці М. Старицького, О. Кошиця, Ф. Колесси, С. Людкевича, О. Пчілки, в яких подаються важливі біографічні факти і розробляються окремі питання творчої, фольклористичної та громадської діяльності композитора. Багато цікавого про М. Лисенка як людину, творця, громадського діяча можна дізнатись з книги «Спогади сучасників». Визначною подією в лисенкознавстві була публікація листів композитора, в яких охоплена майже вся його

епістолярна спадщина, що розкриває перед читачем велич митця-демократа, енергійного поборника реалізму й народності в українському музичному мистецтві.

На час навчання в Лейпцігській консерваторії М. Лисенко володів великим запасом фольклорних записів українських народних пісень. Він привіз з собою вже упорядковану першу збірку, яку сподівався видати в Лейпцігу, бо на Батьківщині це неможливо було здійснити. До обробки народних пісень М. Лисенко ставився з великою відповідальністю. Він вивчав їх, приглядався до музичних особливостей, шукав виразових засобів, відповідних специфіці їх мелодій.

Перший випуск українських народних пісень М. Лисенка був надрукований у Лейпцігу в жовтні 1868 року. Сюди ввійшли 40 (число, що стало постійним і для подальших випусків) пісень в одноголосному викладі у супроводі фортепіано. Великий тираж на думку німців (в тому числі і професора Венцеля, який до деякої міри сприяв друкуванню збірки), в 600 примірників швидко розійшлося.

Після закінчення навчання в Лейпцігській консерваторії М. Лисенко оселився на постійне мешкання в Києві. Тут він швидко завоював авторитет викладача музики, розгорнув композиторську і концертну діяльність, спершу як соліст-піаніст і ансамбліст, а далі як хоровий диригент. Деякий час він був активним діячем Київського відділу Руського музичного товариства.

В своєму творчому житті Микола Віталійович Лисенко тісно пов'язував виконавську діяльність з фольклористичною. Особливо важлива щодо цього хорова практика митця. Багато енергії він віддав поширенню кращих зразків народної творчості серед селянства, робітників та інтелігенції. В репертуарі хорових колективів, організованих і керованих М. Лисенком, було багато народних пісень. Він розумів, що одного фіксування фольклорних зразків замало в тих умовах, коли народна пісня була такою ж безправною, як її творці і виконавці. Крім естетичної потреби відтворення найцінніших народних пісень, крім патріотичного бажання з вдячністю повернути українському

народові його ж скарби, М. Лисенко високо ставив виховне значення фольклору.

Хорові обробки народних пісень М. Лисенка розглядаються як окрема, також важлива ділянка його фольклористичної праці, на основі якої розвинулась українська хорова культура. Сюди належать 12 «десятків» хорових обробок народних пісень, низка окремо виданих хорових обробок і певною мірою збірники обрядових пісень: «Веснянки» (перший і другий вінок), «Купальська справа», «Колядки та щедрівки», «Весілля». «Збірник народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх», упорядкований М. Лисенком і виданий у Києві 1908 р., ніби поєднує в собі ці два напрями роботи композитора над народною піснею. Вміщені в збірнику і чисто етнографічні записи, вільні від авторського втручання, і хорові обробки різного типу і складності. Теоретичні праці з фольклористики охоплюють не тільки спеціальні розвідки. Велике значення мають висловлення М. Лисенка, поради, думки, спостереження, розписані в листах до різних осіб, культурних діячів, композиторів, до установ, організацій тощо.

«Збірка пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх», видана у Києві 1908р., своїм завданням і характером підбірки матеріалу стоїть дещо осторонь від інших Лисенкових фольклорних робіт. Створена як перший серйозний посібник з музичного виховання дітей шкільного віку, вона водночас має і значну науково-пізнавальну цінність. До деякої міри ця збірка ніби підсумовує працю композитора над його попередніми збірниками пісень.

Збірка репрезентує народну творчість багатьох районів України. Найбільша за кількістю зразків(110), вона дає яскраве уявлення про жанрове багатство української пісні (фактично в збірці не представлений лише один великий жанр – весільної пісні). Тут досить чітка систематизація матеріалу (принцип жанрово-тематичний): пісні календарного циклу (ігри, веснянки, купальські, петрівчані, обжинкові, колядки, щедрівки), далі – пісні побутові

(родинні, про кохання), пісні історичні (козацькі, гайдамащина, бурлацькі, чумацькі, рекрутські, цехові), згруповані за темами всередині кожного підрозділу. Додаток складають «пісні дитячі, молодечі, веселі».

У невеличкій передмові упорядник дає коротку характеристику окремим пісенним жанрам, зазначивши, що він ставив собі за мету показати як народна пісня проходить «через ціле життя народне, простуючи від несвідомого віку дитячого... до свідомого віку громадського життя». Частина матеріалу подає Лисенко в його первісному одноголосному вираженні (деякі пісні календарного циклу), далі маючи на увазі поступове наростання трудності в дво-, триголосному викладі, на що він вказує у передмові: «Здебільшого пісні зостаються двоголосними, часом відлучається третій голос на яких пару ходів і пісня ведеться знов у два голоси». (Композитор прагне прищепити дітям саме народний спосіб хорового співу.) Не менш важливим пізнавальним моментом є те, що велика частина пісень має коментарі. В значній мірі М. Лисенко для цієї збірки взяв кращі пісні з власних випусків та «десятків», пристосовавши їх до дитячого співу. Варте уваги те, що частина матеріалів (відділ дитячих ігор) походить від Лесі Українки, про що з подякою композитор зазначає у передмові. З певністю можна говорити про велику значимість цього художньо-педагогічного посібника в галузі розвитку дитячого хорового мистецтва і в ознайомленні з народнопісенним багатством України.

2.2 Наукові праці М. Лисенка

На ґрунті власного збирацького досвіду і старанного вивчення вітчизняної фольклористики М. Лисенко заклав основи науки про українську народну музичну творчість. Йому належать перші ґрунтовні теоретичні праці з цього питання: «Характеристика музичних особливостей українських дум й пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», «Народні музичні інструменти на Україні», «Про торбан і музику пісень Відорта» та інші. Не менш важливими, ніж

спеціальні роботи, є окремі висловлювання Лисенка про народну творчість у листах до різни осіб, установ, організацій тощо. Славний митець ділився досвідом з молодими композиторами, фольклористами, дбав про їх музично-теоретичне та ідейно-естетичне виховання. У своїх теоретичних працях Лисенко охопив ряд проблем, без висвітлення яких був би неможливим подальший розвиток не тільки науки про музичний фольклор, а й деяких галузей професійної творчості, зокрема обробок українських народних пісень.

Одним з найважливіших завдань, які ставив перед собою Микола Віталійович, було розкриття законів будови української пісенної мелодії. У рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко узагальнив свої спостереження над старовинною епічною формою – думою, ліричною піснею і танцювальною музикою. В характеристиці народної мелодики композитор надавав великої ваги її ладовому строю. Він висловлював важливу думку про існування в українській народній музиці крім звичайних мажору і мінору ряду діатонічних ладів (він називав їх грецькими або церковними). Говорячи, що українська народна пісня в основі своїй діатонічна, що багато мелодій побудовано в ладах дорійському, фрігійському, тощо, М. Лисенко однак вказував на досить часті випадки, коли ці лади не лишалися в незнайомому вигляді. Характерна для співу українців експресивність призвела до хроматизації, що посилює емоційність мелодії, надає їй великої виразності. Тут М. Лисенко посилався на стародавню народну думу, котра в силу своєї традиційності могла залишатись майже незмінною протягом багатьох століть.

На основі аналізу двох дум, записаних від кобзаря Вересая («Про Хведора Безродного» та «Про удову і трьох синів»), композитор зробив глибоко наукові висновки про мелодику, лад, ритмічну будову цього жанру, про функції супроводжуючого інструменту, про взаємозв'язок слова і музики. Він відзначав дуже цікаві деталі – вживання ходів на четверть тону не лише в партії голосу, а й в інструментальній грі, відхилення від темперованої системи (явище,

характерне взагалі для української народної музики) та протиставляв народне інтонування грубішій розміреності темперованого строю професіональної музики. Порівнюючи українську пісню з народнопісенною творчістю інших слов'янських народів, М. Лисенко прийшов до висновку, що «з усіх народних слов'янських пісень... по музичній декламації до української пісні найбільш підходить сербська народна пісня». Свою думку він підтвердив конкретними зразками сербських мелодій.

Микола Віталійович детально проаналізував також пісні морально-релігійного змісту, зокрема «Про правду і кривду» та «Пісню, що по нещастю живучи на світі співають», визначив їх ладову будову, форму, мелодику, мелодичні прикраси, взаємозв'язки мелодії і слова, функції супроводжуючого інструменту. Такі пісні на його думку, «утворюють окремих тип, що становить перехід від речитативного, безритмового складу думи до співу лірницького». Уважно розглянув М. Лисенко пісні сатиричного змісту, які виконував О. Вересай («Щиголь», «Дворянка», «Про Хому та Ярему»), відзначив їх спорідненість з танцювальними мелодіями.

Дослідження народної української музики М. Лисенко проводив шляхом порівняння з російською народною мелодикою. Він вірно відзначав, що як російські, так і українські мелодії, побудовані в народних діатонічних ладах. Але йому ще не вдалося повністю визначити найтипівіші з них. Особливо це стосується російської пісні. Очевидно композитор не мав достатнього матеріалу для такого узагальнення. На хроматизацію діатонічних ладів Лисенко вказує як на характерну рису ладової будови української мелодії. Свої висновки щодо виникнення трьох видів мінору внаслідок хроматизації він формулює не досить точно. Так, правильно визначивши гармонічний мінор, двічі збільшений гармонічний мінор (так звану мадьярську гаму), мелодичний мінор звукоряд з підвищенням четвертого щабля Лисенко чомусь характеризує як різновидність лідійського звукоряду.

М. Лисенко вказав на різницю характеру фіоритур у російських та українських піснях. Говорячи про їх природу, композитор зазначав: «у

великороса вони становлять сплетення химерних прикрас, а в українця – засіб посилити експресію, почуття». Проте і російська і українська народні мелодії походять, на його думку з одного спільного джерела. Внаслідок історичних умов вони мають, своєрідні, самобутні риси. М. Лисенко висловив важливу думку, що «у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі і півдні є однією з умов, безперечно, великого нашого майбутнього».

Питанню теоретичної розробки народної мелодії, дальшому розкриттю її властивостей М. Лисенко приділив значну увагу в своїй роботі «Народні музичні інструменти на Україні». У зв'язку з вивченням строю народного інструменту, його звукоряду та ладо-гармонічних можливостей, співочого і чисто інструментального репертуару виконавців, автор торкнувся також питань будови мелодії. Спираючись на працю П. Сокальського «Русская народная музыка»...» та проаналізувавши старовинний народний пісенний репертуар, Лисенко прийшов до висновку, що в основі української мелодії лежить не європейська октавна система з ввідним тоном на сьомому щаблі, а квінтовий діатонічний звукоряд з різними типами хроматизації (ввідних тонів). Функція цього ввідного тону, як писав М. Лисенко, - забарвлення тонів діатонічної гами для піднесення експресії мелодії. Композитор деталізував емоційний характер кожного з типів хроматизації (ввідних тонів).

У цій праці М. Лисенко також продовжував дослідження про ладові основи української пісні і довів, що для української мелодії характерна різноманітність систем звукоряду. Засобом хроматизації, продовженої експресивністю виконання, з стародавніх ладів викристалізувались в народній музиці мінорні і мажорні гами. Композитор відзначив, що звичайний мажор, з його яскраво вираженими тонікою і домінантою досить часто явище в українській народній музиці і «багато пісень оснований на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартовому і квінтовому устрою мелодій». Питання форми, метрики і ритміки одержують у М. Лисенка розвиток в ході збагачення його фольклористичного досвіду. У першій роботі «Характеристика музичних особливостей українських

дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» він висловив думки, що торкалися лише частини української народної пісенності, яка складала репертуар одного народного співця. Це думки про строгу симетричність їх будови та постійність, розміреність метрики.

Пізніше в листі до редакції газети «Зоря» композитор пише про свої дальші спостереження над ритмікою, відзначає в українських народних піснях величезну ритмічну різноманітність, доводить, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови тощо є характерними ознаками значної частини українських пісень. На конкретних прикладах М. Лисенко розкриває залежність і взаємозв'язок ритміки і внутрішнього змісту пісень («Про Нечая, «Що молода жінка з старим мудрувала») та акцентує на необхідності правильного ритмічного поділу в записі як на важливій умові повного збереження характеру мелодії. Всі свої положення щодо ритміки народних пісень М. Лисенко ґрунтує на величезному власному досвіді: «...до такої серйозної справи, як народна музична етнографія, я ж не з голими руками брався, і зокрема щодо ритму пісні, якому лише я й надаю всеосяжного значення». В центрі уваги фольклориста також питання вірного трактування народної мелодії в її гармонічній оздобі (обробка пісні).

Микола Віталійович зробив величезний вклад в українську музичну фольклористику, також досліджуючи народний інструментарій. В «Характеристиці музичних особливостей народних дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» композитор докладно розповів про музичний стрій Вересаєвої кобзи та висловив окремі міркування щодо походження цього інструмента. Потім у вступній статті до публікації «Думи про Хмельницького та Барабаша» М. Лисенко подав стрій бандури П. Братиці, від якого він записував думу. Цей інструмент у порівнянні з бандурою Вересая був дещо складніший (мав ширший діапазон за рахунок приструнків).

У спеціальній роботі «Народні музичні інструменти на Україні» митець дав глибоку і всебічну характеристику таких популярних народних інструментів, як кобза, ліра, торбан, гуслі, цимбали тощо, а також висвітлював

їх роль у народному музичному побуті. Говорячи про давність походження кобзи, про поширення її серед різних верств населення, М. Лисенко підтверджує свої висновки цікавими цитатами з українських дум і пісень. Характеризуючи кобзу переважно, як інструмент, що супроводжує думи та історичні пісні, М. Лисенко не заперечує її ролі у виконанні танцювальної музики. Подвійна назва (кобза, бандура) наводить автора на думку про існування в минулому двох споріднених інструментів. Користуючись деякими матеріалами, зокрема спираючись на працю Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», М. Лисенко говорить про східне і західне походження обох назв і про виникнення української кобзи-бандури під впливом інструментів інших народів. Це твердження спростоване пізнішими дослідженнями. Деякі мотиви, що викликають сумнів відносного походження даного інструмента, знаходимо у самого М. Лисенка, котрий справедливо відзначав відсутність приструнків у іноземних інструментів, від яких начебто походить кобза. У цій розвідці детально охарактеризований і такий широко популярний на Україні народний інструмент, як ліра. Матеріали про неї зібрав П. Демуцький. Сам композитор на це вказує в кількох листах до працівників львівських редакцій, зокрема В. Барвінського: «Я ліру не студіював, а мені весною мій добрий земляк і колишній мій хорист і учень привозив цю розправу, то її й долучу до своєї широкої розправи... У мене ж опис є бандури, кобзи, торбана, гусель і цимбалів».

У листі до В. Лукича композитор писав: «Засилаю до Вас розправу про ліру, записану й складену П. Данильчуком, котру я переглянув, дещо додав... Розправа ця повинна бути надрукована зараз за статтею про торбан. Так що поперед іде кобза, бандура, торбан, а за їми оця розправа про ліру з підписом в кінці, що написав її П. Данильчук і прилога з 5 пісень лірницьких». Конструкція ліри, спосіб гри та настроювання, звукова шкала, відтінки в перестроюванні, ладове багатство – все це відбито в праці М. Лисенка. Багато місця відводить автор лірницькому репертуару та його виконавцям, відзначає чималий запас веселих танцювальних мелодій, які виконуються на самому

інструменті (без співу), а також різноманітність, здалося б неможливих для ліри штрихів звукового добування. Вказано на таку важливу деталь, як перегри (інтродукції) перед кожним куплетом. Значним доповненням до характеристики ліри є додатки до розвідки (запис творів з лірницького репертуару).

Всебічно висвітлював М. Лисенко будову, походження історію та роль і місце в українському музичному побуті інших інструментів. Зокрема, цікаві і цінні його думки про такі поширені в минулому на Україні народні інструменти, як торбан, гуслі. Композиторові пощастило зустрітись з талановитим торбаністом Францом Відортом, дід і батько якого також були торбаністами, та записав від нього кілька пісень. Лисенко зафіксував музичний стрій торбана і спосіб виконання різних мелодій.

Подано яскравий опис, характеристику гусел та наведені відомості про різноманітність конструкції інструмента, еволюцію видів, хоч і без конкретних вказівок на музичний стрій. Автор не обмежився лише свіжими слідами гусельного виконавства на Україні, а уважно вивчив ряд наукових та фольклорних джерел, історичних документів. М. Лисенко відзначає, що в багатьох місцях Слов'янщини «гусями» називали і називають різні музичні інструменти. Це допомагає дальшим дослідникам народного інструментарію уникнути можливої плутанини в питанні про гуслі. Свої думки композитор ілюстрував цікавим нотним зразком – записом української народної пісні «Ой під вишнею», зробленою 1809 р. французьким композитором Буалд'є, що в той час працював в Петербурзі.

Роботу «Про народні музичні інструменти на Україні» М. Лисенко завершив описом цимбал. Він характеризує цей інструмент переважно як ансамблевий (в складі троїстої музики), наводячи, як і в попередніх випадках, приклади з народних пісень. На жаль, композитор не мав можливостей всебічно вивчити цимбали в усій різноманітності виконавських функцій. Тому М. Лисенко і характеризує їх як інструмент мало виразний у сольному виконанні. Він додає до свого дослідження графічні зображення основних музичних

інструментів, іноді різновиди їх конструкцій, що збільшує наукову вартість поїздки. Праці М. Лисенка в галузі українського народного інструментарію, зокрема книга «Народні музичні інструменти на Україні», хоч і не охоплюють всіх популярних народних інструментів, і тепер не втратили свого практичного значення. Вони були покладені в основу багатьох пізніших робіт про українські народні інструменти. М. Лисенка також цікавило і глибоко хвилювало питання народного виконавства, зокрема носії народного репертуару, їх роль у музичному побуті, зміни в репертуарі та ставлення слухачів до виконавців у різні часи. Автор розглядає різні виконавські стилі та історичні перспективи того чи іншого виду народного виконавства.

Великої ваги надає дослідник питанню кобзарських традицій на Україні. Проте, не маючи змоги зайнятись спеціально його вивченням, композитор підпав під вплив теорії відмирання кобзарського мистецтва, що мала поширення серед сучасних йому діячів української культури. Значення Лисенка як вченого-фольклориста не обмежується лише науковими працями. Він прагнув активізувати теоретичну думку на Україні, дати їй вірний напрям. Хоча композитор не мав безпосередніх учнів у галузі музичної теорії, але вплив його на виховання фольклористичних кадрів був величезний. У листі до Ф. Колесси (22 квітня 1896 р.) М. Лисенко виклав свої позиції щодо молодого покоління музикантів: «Я завжди радий буваю, хто з молодих зацікавлюється, працює на рідній ниві, а коли, не вповаючи одразу на свої слабкі сили, вдається за порадою до людей, спокушених практикою. Радо я з такими людьми своїми поділяюся, радо ясу, їм свої власні помилки, які звичайне переходив в дорозі своїх праць і од яких одхрестивсь, пізнавши певну у людей дорогу».

Композитор надавав великого значення старанній обізнаності молодих митців з народною музичною культурою, вивченню всього комплексу її виражальних засобів. «Яка то є велика потреба музикові й разом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх! Вся ця сфера, як

воздух чоловікові, потрібна; без неї гріх починати свою працю і музикові і філологів. Фольклор – це саме життя».

Окремі думки, спостереження, поради розписані в різних листах Лисенка. В своїй загальній масі вони варті ґрунтовного трактату з питань музичної фольклористики. Отже, фольклористична діяльність М. Лисенка охопила величезне коло питань, до того не розроблених в теорії, або вирішених лише частково, питань, які в музичній практиці давно вимагали свого розв'язання. Миколі Віталійовичу випала честь стати засновником української музичної фольклористики, закласти підвалини, на яких так успішно розквітла наукова діяльність таких видатних вчених, як П. Сокальський, К. Квітка, Ф. Колесса, М. Грінченко та інші.

2. 3 М. Лисенко – основоположник української фортепіанної музики.

Фортепіанна музика становить самостійну галузь композиторської творчості М. Лисенка. Над створенням фортепіанного й концертного репертуару композитор працював усе своє життя.

У його доробку – фортепіанна музика різних жанрів і форм. При цьому найбільш цінним є твори, що відбивають життя українського народу і за характером тематизму, мелодики пов'язані з народно-національними пісенно-танцювальними джерелами. Це насамперед дві українські рапсодії, Епічний фрагмент, Рондо, полонези, Соната, Героїчне скерцо.

Фортепіанні твори Лисенка мають величезне значення як перший професіональний український концертний репертуар. Вони збагатили українську музичну культуру новим колом тем і образів, новими засобами виразності.

Героїка, епос, жанрові картини, задушевна лірика знайшли своє яскраве втілення у творах великої форми (рапсодіях, сюїті, Епічному фрагменті тощо), зміст який був підказаний композиторові життям і побутом українського народу. Фортепіанні п'єси М. Лисенка знаменували собою значно вищий

етап у розвитку професійної фортепіанної літератури на Україні. Вони відзначаються високою художністю, змістовністю, справжнім професіоналізмом. Здебільшого це картинки настрою, сторінки людських переживань, витончені жанрові мініатюри («Мрія», «Баркарола», «Листок з альбому», «Вальс», «Елегія», «Ноктюрн» тощо), близькі за характером і формами до міських побутових жанрів. Вони дещо нагадують також дрібні фортепіанні п'єси Ф. Мендельсона, Г. Гріга, Ф. Шопена, альбом «Пори року П. Чайковського, п'єси А. Рубінштейна.

Як у великих формах, так і в мініатюрах М. Лисенко здебільшого розробляє народнопісенні й народно-танцювальні мотиви, узагальнюючи характерні для них музично-виражальні засоби.

Мелодика фортепіанних композицій М. Лисенка немов увібрала в себе найтипівіші звороти й поспівки народної пісні, танцю, через що власні мелодії композитора часто майже не відрізняються від народних. В результаті органічного засвоєння народнопісенних багатств М. Лисенко перетворив у професійній музиці ладо-гармонічні й метро-ритмічні особливості українського музичного мистецтва, розкрив їх у концертно-віртуозних творах.

Показова щодо цього сюїта соль мінор (ор. 2) на теми українських народних пісень. Вона складається з шести окремих п'єс у формі старовинних танців, розташованих за принципом контрасту руху. Весь тематичний матеріал взято з народних пісень, опрацьованих з великою майстерністю: прелюдія – «Хлопче-молодче», куранта – «Помалу-малу, братику, грай», токата – «Пішла мати на село» та інші. Використання форми старовинної сюїти не спричинилося тут до стилізації рис минулого; на основі знайомих, усталених композиційних схем Лисенко написав твір, цілком визначений національно і яскраво народний.

Нерідко композитор застосовував у своїх фортепіанних п'єсах прийоми, добре відомі в народно-виконавській вокальній та інструментальній практиці: рух паралельними терціями, підголоскова поліфонія, імітація звучання кобзи, ліри тощо.

Для своїх рапсодій М. Лисенко бере з народної практики і принципи контрастного зіставлення двох розділів. Перший розділ – епічний або епіко-героїчний, в манері думи, роздумливий, з характерними зворотами, різноманітною ритмікою, мелізматикою в речитації. Навіть використовуючи в Першій рапсодії як головну тему першого розділу не епічну, а ліричну пісню «Ой глибокий колодязю, золотії ключі», М. Лисенко так видозмінює ладо-гармонічні та ритмічні її властивості, що вона набуває характеру думи (виразні засоби дум М. Лисенко використав також у першій частині сонати). Другі розділи Лисенкових рапсодій написані у швидких, жвавих темпах. Вони нагадують козачки, шумки, чабарашки, коломийки з їх жартівливістю, м'яким гумором, граціозністю.

В усьому цьому ми бачимо прагнення композитора якнайглибше перетворити основні риси того чи іншого жанру, наче відновити його на ґрунті української народної культури. Отже, використовуючи усталені у світовій фортепіанній музиці форми й жанри (в даному разі – рапсодії), Лисенко вносить в них багато свіжого, самобутнього.

Більшість фортепіанних творів М. Лисенка вимагають від виконавця художньої зрілості та розвиненого піаністичного апарату. Композитор застосовує різноманітні види піаністичної техніки, особливо так звану підголоскову техніку, властиву українській народній музиці, російським класикам, Шопену.

Віртуозність підпорядковано змістові твору, яскраво вираженому у повнокровній, пластичній мелодії, свіжих і логічних ладо-гармонічних сполученнях, багатій і гнучкій ритміці.

На ґрунті національного народного мистецтва М. Лисенко створив оригінальні композиції, які піднесли українську фортепіанну музику на високий професійний рівень, зробили її надбанням широких мас, вивели на велику естраду. В цілому фортепіанна творчість М. Лисенка, безумовно, є найвищим етапом у розвитку даного жанру в українській дожовтневій музиці.

Інструментальна музика привертала увагу Лисенка менше, ніж вокальна. З великих інструментальних творів він написав у 1868 році одну частину симфонії (очевидно, це була класна консерваторська робота). В Лейпцігу була створена симфонічна увертюра на тему української народної пісні «Ой запив козак, запив». Згодом її музичний матеріал увійшов в увертюру до оперети «Чорноморці».

Значний інтерес становить «Козак-шумка» (1872) – симфонічна фантазія на теми українських народних пісень. Як сам задум твору, так і принципи його симфонізму нав'язані російською симфонічною музикою; безумовно, ця фантазія виникла під впливом «Камаринської» М. Глінки і «Козачка» О. Даргомиржського.

Музичні думки розвиваються в ній на основі зіставлення двох контрастних тем: танцювальної і ліричної. Стрімкий, загальний початок приводить до рухливої танцювальної мелодії. Це неначе розбіг перед танцем, а далі йде самий танець. Перегукування різних оркестрових груп надають танцювальній темі все нових і нових тембрових барв. Друга тема – лірично-спокійна – звучить особливо граціозно у викладі дерев'яних духових інструментів на фоні струнних. Засоби розробки, здебільшого варіаційні, ґрунтуються на народнопісенній і танцювальній творчості.

Твори М. Лисенка для камерних струнних ансамблів: Квартет для смичкових інструментів і Тріо для двох скрипок і альту, «Фантазія» та «Елегійне капричіо» для скрипки з фортепіано, п'єси для віолончелі тощо заклали основу розвитку камерної, інструментальної, ансамблевої літератури на Україні.

Відродження і популяризація їх – заслуга українських радянських музикантів. Як у квартеті, так і у тріо композитор виявляє майстерність володіння камерним інструментальним письмом, почуття форми і вміння при індивідуалізації голосів добитися органічного їх поєднання в ансамблі. Як і в переважній більшості творів М. Лисенка, в ансамблях яскраво виступає їх народнопісенна основа.

М. Лисенко справедливо вважається основоположником української класичної професіональної музики. Все своє довге і насичене різноманітною бурхливою діяльністю життя він вів боротьбу за високоідейну, реалістичну й демократичну народну музику. В теоретичних висловленнях і на практиці Лисенко завжди обстоював думу про те, що композитор мусить вчитися у народу створювати музику.

Гарячий прихильник творчості прогресивних художників усіх народів і усіх часів, він був непримиренним ворогом будь-якого низькопоклонства і рабського плазування перед іноземщиною.

М. Лисенко збагатив українську професіональну музику різноманітними формами й жанрами, яких в ній доти не було. Його операм та іншим музично-драматичними творам, хорам, романсам, художнім обробкам народних пісень належить важливе й почесне місце в розвитку української класичної культури.

По суті, він вказав шляхи розвитку різних жанрів української музики, яких вона до нього не знала, наприклад, різних типів опер, кантат, кількочастинного хору напівперного плану, драматичного монологу, вокального циклу тощо. Надзвичайно цінним внеском у вітчизняну музичну літературу є лисенкова «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка», де композитор виступив одним з кращих музичних інтерпретаторів полум'яної поезії великого Кобзаря.

ВИСНОВКИ

Розглянувши життя і творчість Миколи Лисенка слід зробити такий висновок: - спадщина композитора відіграла непомірно велике значення для розвитку української музичної культури. Своєю титанічною працею він охопив велике коло питань музичного мистецтва, став засновником найважливіших напрямів в творчості, виконавстві та музикознавстві.

М. Лисенко здійснив величезну роботу впродовж усього свого життя – це збирання і публікації музичного фольклору. А також вважається засновником фольклористичної науки, досліджуючи пісенний та інструментальний фольклор. Його наукові праці визначають подальший розвиток методики дослідження музики до Шевченківської творчості, а також розвитку фольклористичних досліджень в галузі вокально-хорової музики та інструментальних національних творів.

М. Лисенко на основі українського фольклору та шевченківської поезії заснував всі європейські жанри - опери, кантати, фортепіанні та камерно-інструментальні жанри. А також музики до національних драматичних вистав та створення національних балетів, мюзиклів, та дитячих оперет за принципом його дитячих опер.

Вокально-хорова спадщина М. Лисенка стала основою для національного та патріотичного виховання підростаючого покоління.

Факти творчої біографії Миколи Лисенка показують, скільки цінного матеріалу зберігається як для навчального та виховного процесів, так і для практичної діяльності вчителя музики в галузі національної системи музично-естетичного виховання. Вся творча спадщина М. Лисенка своєю суттю та змістом є програмним матеріалом для творчої, виховної та естетичної діяльності вчителя музики. Твори М. Лисенка є взірцем пізнання і проникнення в глибинну суть особливостей національного музичного мистецтва. Безперечно, що гімн-молитва М.Лисенка «Боже Великий, Єдиний» може і повинна виконуватися силами учнів. До того ж, гімн-молитва може служити прекрасним

музичним матеріалом на початковому етапі у вивченні жанрів духовної музики, оскільки у цьому творі релігійна тема поєднується з патріотичною. І остання навіть домінує. Цей хор, названий згодом другим українським гімном, самим автором був призначений для дитячого виконання. Він може виконувати у навчально-виховному процесі подвійну функцію: формувати у дітей почуття любові до Вітчизни та виводити учнів у сферу духовної музики, причому глибоко національної.

Микола Віталійович Лисенко – як основоположник національної фольклористичної спадщини своїми працями «Українські народні музичні інструменти на Україні» та «Музичні особливості історичних пісень та дум у виконанні Остапа Вересая» визначив основні напрями подальшого розвитку української етно-інструментальної музики.

Вся творчість Миколи Лисенка містить у собі необхідний арсенал творів різноманітних жанрів і форм від великих – опера, кантата, до мініатюр – хорових, вокальних та інструментальних. Неоціненним скарбом є дитячі народні пісні, а також дитячі опери у спадщині великого композитора. Така творчість, що є органічним виявом поетичної, співучої душі українських народних мас, повинна лежати в основі діяльності вчителя музики та організатора виховно процесу у всіх навчальних ланках освіти і культури України, а насамперед в школі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. А. Уривки із спогадів про М. Лисенка. *Українська музика*. Львів, 1937. Число 9/10. С. 143–147.
2. Архімович Л. Б., Гордійчук М. В. Лисенко: життя і творчість. Київ : Муз. Україна, 1992. 245 с.
3. Архімович А. Б., Гордійчук М. В. Микола Віталійович Лисенко. Київ: Мистецтво, 1963. С. 37–45.
4. Архімович Л. Б. М. В. Лисенко. *Співи та музика* : навч. посіб. для пед. училищ / ред. М. Гордійчук. Київ, 1959. С. 363–374.
5. Бапінова С. М. М. В. Лисенко і болгарська музична культура. *Болгарское музыкознание*. Софія, 1992. № 3. С. 78–93.
6. Барвінський В. Б. Мої спогади про М. Лисенка. *Українська музика*. Львів. 1937. Число 9/10. С. 141–143.
7. Бас Л. А. Перша сторінка [М. В. Лисенко]. *Бас Л. А. Розповіді про композиторів*. Київ, 1967. С. 5–17.
8. Білавич Д. Львівська газета «Діло» про 35-річний ювілей творчої діяльності М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 54, 61.
9. Булат Т. А. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М. В. Лисенка. *Музика*. Київ, 1972. № 2. С. 8–11.
10. Булат Т. Г. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1965. 152 с.
11. Бурбан М. Д. Лисенко і Галичина. *Музика*. Київ, 1992. № 3. С. 2–3.
12. Василенко З. І. Фольклористичні праці М. В. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1972. 186 с.
13. Візир М. Л. Листи Миколи Лисенка. *Радян. культура*. 1961. 27 квіт. С. 3.
14. Витвицький В. П. Громадянська праця Миколи Лисенка. *Укр. музика*. Львів, 1937. № 9/10. С. 135–140.
15. Витвицький В. П. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини. *Українська музика*. Львів, 1937. Число 1. С. 135–140.
16. Гордійчук М. П. Батько української музики : [до 150-річчя від дня народж. М. В. Лисенка]. *Культура і життя*. 1992. 21 берез.
17. Гордійчук М. М. Безсмертні творіння. *Радян. культура*. 1959. 9 квіт.
18. Гордійчук М., Рильський М. Народний митець : [до 70-річчя від дня народж. Л. М. Ревуцького]. *Вітчизна*. 1959. № 3. С. 181–184
19. Гордійчук М. Пам'яті М. В. Лисенка. *Гордійчук М. На музичних дорогах* : ст. та рец. Київ, 1973. С. 74–81.
20. Гордійчук М. «Тарас Бульба» ; «Чарівний сон». *Гордійчук М. Музика і час* : розвідки і ст. Київ, 1984. С. 212–219.

21. **Гордійчук М.** Щоб не було пізно : [про підгот. до150-річчя від дня народж. М. В. Лисенка]. *Радян. Україна*. 1989. 5 листоп. С. 6.
22. **Гордійчук М.** Юнацька симфонія М. Лисенка. *Музика*. Київ, 1975. № 3. С. 12.
23. **Горіла М.** Музика до «Кобзаря». *Музика*. Київ, 1992. № 2. С. 4–5.
24. **Данькевич К. Ф.** Опера «Тарас Бульба» на сцене Київського театру. *Правда*. 1955. 14 нояб.
25. **Довженко В. Д.** Лисенко про характерні особливості української народної пісні. *Радян. музика*. 1937. № 4. С. 23–33.
26. **Довженко В. Н. В.** Лысенко. *Музыка*. Москва, 1937. 16 мая (№ 10).
27. **Дяченко В. І.** Микола Віталійович Лисенко: життя і діяльність. Київ : Муз. Україна, 1968. 119 с.
28. **Іваницький А. І.** Українська народна музична творчість. Київ : Муз. Україна, 1990. 222 с.
29. **Жимолостнова В. А.** До питання про вплив українського фольклору на творчу діяльність М. В. Лисенка. *Укр. музикознавство*. 1992. Вип. 27. С. 106–112.
30. **Загайкевич М. В.** Танцювальний фольклор в творчості М. В. Лисенка. *Нар. творчість та етнографія*. 1967. № 2. С. 32–38.
31. **Козаренко О. В.** Творець національного стилю. *Музика*. 1992. № 6. С. 14–15.
32. **Козаренко О. В.,** Віценья Л. Музичне диво – просто неба. *Культура і життя*. 1992. 4 лип. С. 3–4.
33. **Козаренко О. В.** Сонце української музики. *Музика*. 1992. № 3. С. 2–3.
34. **Козицький П.** «Тарас Бульба» : нова постановка на сцені Київ. театру опери та балету ім. Шевченка. *Радян. Україна*. 1955. 15 квіт.
35. **Колесса Ф. М.** Спогади про Миколу Лисенка. Львів : Вільна Україна, 1947. 64 с.
36. **Кулинич І. В.** Підкорення Європи. *Київ. вісн.* 1992. 6–8 черв.
37. **Курковський Г. В.** Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ : Муз. Україна, 1973. 151 с.
38. **Лебідь В. І.** Інтимна сила українського руху. *Рада*. 1992. 20 берез. (№ 9). С. 2, 3.
39. **Лисенко О. М.** Спогади про батька. 5-те вид. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 3.
40. **Лисенко О. М.** М. В. Лисенко. Спогади сина. Вид. 4-те, перероб. і допов. Київ : Мистецтво, 1966. С. 3.
41. **Лысенко О.** Новое о композиторе-демократе. *Сов. музыка*. 1966. № 9. С. 141–142.

42. **Лисенко О. М.** Хронографічний довідник творів Лисенка. Київ : Муз. Україна. 1991. 3 с.
43. **Лисенко Р.** Лисенко – піаніст. *Культура і життя*. 1974. 18 квіт.
44. **Лукашевич Л. В.** Силует Миколи Лисенка. *Людина і світ*. 1992. № 2. С. 44.
45. **Людкевич С. Ф.** М. В. Лисенко як творець української національної музики. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : в 2 т. Київ, 1973. Т. 1. С. 206–208.
46. **Ляшенко І. Д.** Дитячі опери М. Лисенка. *Правда України*. 1956. 10 лип.
47. **Максименко В. В.** Натхненний любов'ю до України : М. В. Лисенко в Одесі. *Одес. вісті*. 1992. 23 квіт.
48. **Медведик П. І.** Галицькі маршрути опер Лисенка. *Вільне життя*. 1992. 8 квіт.
49. **Мерзляков В. І.** У школі Лисенка. *М. В. Лисенкоу спогадах сучасників* / упоряд. О. Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 648–653.
50. **Михайлов М. М.** Музика буремних років. *Музика*. 1975. № 5. С. 12.
51. **Михайлов М. М.** Эпистолярное наследие Н. В. Лысенко. *Муз. жизнь*. 1966. № 14. С. 22.
52. **Нужна Л. М.** Пам'яті славетного композитора. *Київ. вісн.* 1992. 18 лип.
53. **Орел В. В.** Збирач кубанських пісень. *Нар. творчість та етнографія*. 1967. № 2. С. 39.
54. **Пилипчук Р. Я.** Рукою Олени Пчілки. *Старожитності*. 1992. № 5 С. 5.
55. **Ревуцький Л. М.** Струни Лисенка живії. *Мистецтво*. 1967. – № 4. С. 4–5.
56. **Риженко Г. Г.** Наталка Полтавка. *Мистецтво*. 1960. № 5. С. 49–54.
57. **Рильський М. Т.** Рицар української пісні. *Література і мистецтво*. 1942. 1 трав.
58. **Рильський М. Т.** Невмируща. *Література і мистецтво*. 1942. 30 лип.
59. **Русова С. І.** Микола Лисенко : (спомини). *Життя і знання*. Львів, 1932. Листоп., ч.14 (62). С. 422–423.
60. **Саква К. И.** «Тарас Бульба» : декада укр. лит. и искусства. *Сов. культура*. 1960. 19 нояб.
61. **Сарана О. П.** Харків у житті Лисенка. *Прапор*. 1967. № 8. С. 102–106.
62. **Сімович Р. Б.** З листування М. Лисенка з Ф. Колессою. *Назустріч*. 1937. 15 листоп. (№ 22). С. 3–4.
63. **Сімович Р. Б.** Лисенко: у 25-ліття смерті. *Назустріч*. 1937. 15 листоп. (№ 22). С. 1.
64. **Сімович Р. Б.** Опера Тарас Бульба в новій редакції. *Діло*. Львів, 1937. 7 трав. (Ч. 97). С. 4.

65. **Скорик М. М.** Муза Миколи Лисенка у Львові. *Культура і життя*. 1992. 29 лют.
66. **Скорульська Р. М.** Микола Лисенко як літератор. *Слово Просвіти*. 2005. 4–10 серп. С. 6–8.
67. **Скорульська Р. І.** Забута тінь : (Ольга Антонівна Липська : ескіз до портр.). *Наук. вісн. музею І. Франка*. Львів, 2005. С. 53–67.
68. **Стадник Н. І.** Світ Миколи Лисенка. *Жін. світ*. 2004. № 3. С. 24–25.
69. **Старицький М. П.** До біографії М. В. Лисенка. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. О. М. Лисенко. Київ, 1968. С. 36–45.
70. **Стешко Ф. І.** Микола Лисенко й українське громадянство. *Укр. музика*. Львів, 1937. Число 9/10. С. 149–156.
71. **Терещенко А. В.** Знак долі. *Вісті з України*. 1992. № 14. С. 5.
72. **Терещенко А. В.** Свято серед буднів. *Музика*. Київ, 1992. № 4. С. 7–12.