

УДК 784.071.1(477) М.Лисенко

14 СОЛОСПІВІВ МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА СЛОВА ГАЙНРІХА ГАЙНЕ

Марія ЛИПЕЦЬКА

*Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка,
кафедра концертмейстерства,
вул. О.Нижанківського, 5, 79005 Львів, Україна,
тел.: 8 0322 74 31 06*

У статті здійснено ґрунтовний жанрово-стилістичний та інтерпретаторський аналіз солоспівів Миколи Лисенка на слова Гайнріха Гайне, розглянуто проблему прочитання іноземного поетичного слова в національній музиці.

Ключові слова: солоспів, Микола Лисенко, Гайнріх Гайне, українська класична музика, мелодика, тематизм, фортепіанний супровід, жанрова модель.

Зважаючи на особливе значення й популярність німецького поета-романтика в світовій музичній літературі загалом та в українській – зокрема, на актуальність теми українсько-німецьких культурних зв'язків минулого й сьогодення, ми вирішили звернутись до 14 композицій Лисенка на слова Г.Гайне. Їх безсумнівна мистецька вартість, оригінальність і яскравість композиторського письма, новаторство у перенесенні на національний ґрунт засад романтичного пісенного циклу спонукали нас звернутись до цієї теми. Вони мають усі ознаки циклу і дають підстави говорити про перший зразок драматургійної побудови такого типу в українській музиці. Вибір тексту також був дуже симптоматичним для митця-романтика – ліричні вірші великого німецького поета приваблювали багатьох композиторів тієї епохи. В цілому на тексти Г.Гайне написано близько чотирьох тисяч музичних творів. Серед його інтерпретаторів – Р.Шуман, Й.Брамс, О.Бородін, М.Мусоргський, А.Рубінштейн, П.Чайковський, Ф.Ліст та ін.

Інтерпретація віршів Гайне Миколаєм Лисенком належить до найцікавіших в українській музичній культурі. Недаремне дослідники творчості композитора зазначають, що “на перше місце серед вокальних композицій Лисенка щодо художньої виразності можна поставити дві групи романсів: шість на слова І.Франка та чотирнадцять на слова Г.Гайне. Авторського визначення нема, але їх по праву можна назвати циклами” [1, с. 191-192]. До “гайнівського циклу” увійшли переважно солоспівні на тексти із “Ліричного інтермецо”, сама структура якого, з наскрізною сюжетно-тематичною лінією, значною мірою визначила тип циклізації музичних творів: “Коли настав чудовий май”, “Чого так поблідли ті рожі ясні”, “З мого тяжкого суму”, “На личеньку у тебе”, “Всі люди, кохана, дурні”, “Тебе, моя любко єдина”, “В розкішній красі таємничій”, “Наче та, що з хвиль вродилась”, “Не жаль мені”, “У сні я плакав”, “Коли розлучаються двоє”, “На півночі, на кручі”. Лише тексти романсів “У мене був коханий рідний край” та “Дівчино, рибалонько люба” узяті з іншого циклу “Книги пісень” – “На чужині”. Усі вони – в перекладах Лесі Українки та Максима Славинського, виданих у Львові 1892 р.

Сама форма текстів “Книги пісень”, здавалося, була покликана до музичного втілення. Переважно це – невеликі вірші у 8-12 рядків, що досконало відповідає засадам камерно-вокальної лірики, формі солоспіву. Кожен твір, і літературний, і музичний – це лиш окремий штрих з палітри душевних переживань героя, швидкоплинний пейзаж, замальовка, котра служить тлом для цих переживань.

Геніальна українська поетеса була не лише видатною інтерпретаторкою німецьких текстів Гайне, але й першою палкою поціновувачкою їх музичного втілення. “Лисенко грав мені нові композиції з Гайне, і я прийшла од них у нестям, бо вони справді дуже гарні,” – писала вона [2, с. 126-127]. І справді – класик національної композиторської школи трактує їх вельми цікаво і багатогранно, причому слід враховувати декілька передумов, що вплинули на особливості прочитання найпопулярнішої в ХІХ ст. романтичної поезії. По-перше, Лисенко, як вихованець Ляйпцігської консерваторії, прекрасно знав вершинні здобутки німецької і австрійської шкіл у трансформації гайнівського слова, котрі належали Францу Шуберту, Роберту Шуману, Феліксу Мендельсону та багатьом іншим митцям. Чутливе і тонко психологічно озвучене прочитання лірики Гайне, що його здійснили ці композитори, мало великий вплив на вокальну манеру українського автора. Проте вважати “гайнівські” солоспіви Лисенка лише простим наслідуванням німецьких романтиків було б неслухно. Він знаходить свій неповторний стиль у цих солоспівах завдяки переосмисленню засад української пісенності, спирається на традиції народної ліричної пісні, сентиментальної пісні-романсу, популярної в першій половині ХІХ ст., а також узагальнює природу української мовної інтонації. Не останню роль у цьому процесі відіграють особливості поетичних перекладів (точніше – переспівів), до яких звертається Лисенко.

Цікаво, що коло образів поезії Гайне, вибраних вітчизняним класиком, доволі специфічне. Він проходить повз гайнівську іронію та сарказм, повз парадокси зіткнення “високого” почуття і “низьких” реалій, натомість особливий акцент кладе на найрізноманітніші відтінки особистісних рефлексій і переживань, на зіставлення образів природи і людських почуттів. Серйозний трепетний настрій більшості з його романсів обумовлює синтез кантлени, речитативності та мовно-декламаційних зворотів у вокальній партії. І в цьому полягає третя особливість солоспівів Лисенка на вірші Гайне – він дуже широко користується тут театральними ефектами і прийомами, його практика оперного композитора знаходить тут своє вельми цікаве втілення як у їх побудові, так і в природі вокальної мелодики та фортепіанної партії.

Можна сперечатись про те, що найбільше вплинуло на особливості трактування вокальної і фортепіанної партій у солоспівах – чи орієнтація на зразки Шумана (яскраву асоціацію викликає передовсім спільність текстів циклу “Любов поета” та солоспівів Лисенка – усі вони походять з “Ліричного інтермецо”), чи психологічно-драматична спрямованість образу, спорідненого часто з оперною сферою. Проте безсумнівно: фортепіанний акомпанемент значно виходить за рамки скромного супроводу співу, і досягає рівнозначного “партнерства” з вокальною партією, набуває важливого значення у розкритті емоційно-психологічного підтексту. Аналогічне тлумачення поетичного слова помічаємо і в гайнівських солоспівах Шумана, проте і для самого Лисенка в його оперних монологах не раз бачимо виняткову роль оркестру у розкритті образного задуму.

Як свідчать біографічні матеріали, Лисенко написав солоспіви на тексти Г.Гайне за доволі короткий термін – практично усі вони були створені улітку 1893 р. Паралельно композитор працював над “Музикою до “Кобзаря” та розвідкою про

українські народні інструменти. Зацікавлення європейською класикою було зумовлене ще й тим, що на початку 1890-х рр. у домі Лисенків склався гурток під назвою “Література”, котрий мав на меті збагачувати українську літературу перекладами із світової класики. М.Лисенко та М.Старицький були центром цього гуртка, довкола якого єдналася молодь (Леся Українка, її брат Михайло та ін.). Саме учасники гуртка ставали й першими слухачами та поціновувачами нових солоспівів М.Лисенка.

Вокальні твори на вірші Г.Гайне у Лисенка не спрямовані до строгої послідовності літературного оригіналу, але зберігають сюжетно-тематичну єдність з ним. Це хвилююча розповідь про нерозділене кохання: від зародження почуттів у весняний день до тяжких хвилин розлуки (“Коли розлучаються двоє”). Психологічний момент, контраст емоцій, змінність настрою є об’єднуючим драматургічним чинником.

У загальному образному плані музична інтерпретація творів Гайне утверджує емоційну ідею як ідею концептуальну, передану через мовно-стильову стихію, притаманну творчості композитора. Лисенко відштовхується від типових ладотонаційних утворень українського міського пісні-романсу (“Коли розлучаються двоє”), лірико-драматичних народних пісень (“На півночі, на кручі”), німецької Lied (“Тебе, моя любко єдина”) і синтезує інгредієнти одного художнього рівня: узагальнену поетичну ідею й узагальнену музично-жанрову форму. Завдяки цьому усі колізії внутрішнього конфлікту головного героя набувають гранично яскравих рис і дієвого вияву. Музично-структурний зв’язок не порушує логіки розвитку поетичних образів. Наводимо струнку драматургічну схему циклу:

<i>Назва</i>	<i>Виконавець (голос)</i>	<i>Тональність</i>	<i>Драматургічна функція</i>
1. “Коли настав чудовий май” 2. “Чого так поблідли ті рожі ясні” 3. “З мого тяжкого суму” 4. “На личеньку у тебе”	тенор баритон тенор тенор	G-dur g-moll c-moll - C-dur g-moll фригійський – c-moll з пікардійською терцією	експозиція зав’язка введення дії відсторонення дії
5. “Всі люди, кохана, дурні” 6. “У мене був коханий рідний край”	тенор тенор	F-dur c-moll - C-dur спогад- реальність	відсторонення дії конфлікт
7. “Тебе, моя любко єдина” 8. “Дівчино, рибалонько любо” 9. “В розкішній красі тасмничій” 10. “Наче та, що з хвиль вродилася” 11. “Не жаль мені” 12. “У сні я плакав” 13. “Коли розлучаються двоє”	тенор тенор баритон тенор баритон баритон дует для сопрано і мецо- сопрано	E-dur g-moll H-dur - c-moll G-dur B-dur g-moll g-moll	інтермедія інтермедія інтермедія інтермедія розвиток дії розвиток дії розв’язка
14. “На півночі, на кручі”	дует для сопрано і мецо- сопрано або тенор-баритон	e-moll	епілог

Окрім драматургічної організації згаданих творів і з притаманними для складних композицій зачинами, кульмінаційними вузлами, інтермедіями, жанровими характеристиками, епілогом, важливу формотворчу роль відіграють і ладотональні зв’язки, котрі в загальному плані набувають особливого внутрішнього змісту.

На основі циклу можемо зробити певні узагальнення і щодо засобів музичної виразності, адже автор практично не обмежує себе у їх відборі, керуючись насамперед поетичним текстом і драматургією доцільністю. Тому виділяємо кілька типів:

а) мелодії – широко наспівні (“Чого так поблідли...”), аріозно-декламаційні (“У мене був коханий рідний край”), речитативно-аріозні (“В розкішній красі...”), характеристично-танцювальні, жанрові (“Дівчино, рибалонько люба”, “Тебе, моя любко єдина”);

б) ритмічні рисунки – поєднання простих, складних та перемінних розмірів ($\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{4}{4}$);

в) ладо-гармонічні засоби – складні альтеровані акорди, чотири- і п’ятизвуччя, неповні трізвучки; розімкнені тональні плани; широке застосування перемінних ладів, елементи діатонічних народних ладів;

г) фактура – від прозорого акомпанементу (“Дівчино, рибалонько люба”, “Коли розлучаються двоє”) до насиченої повнозвучної інструментальної тканини (“Чого так поблідли...”, “В розкішній красі...”);

д) фортепіанна партія – включення виконавських елементів різного ступеня технічної складності: акордовий, октавний виклад, дрібна техніка, арпеджіо; в окремих творах фактура насичена мелодизованими голосами, діалогічною формою викладу;

е) новаторство – у поєднанні сольних форм з ансамблевими, на які припадає функція драматургічного завершення циклу та узагальнення концепції.

Отже, сміливо можемо стверджувати, що камерно-вокальна лірика М.Лисенка на слова Г.Гайне стала першим зразком циклу такого плану в українській музиці, котрий започаткував нову лінію в камерній творчості.

1. *Архімович Л., Гордійчук М.* Микола Лисенко. Видання третє. – К., 1992.
2. *Леся Українка.* Тв. в 10-ти т. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 9.

14 SOLOS OF MIKOLA LYSENKO TO THE WORDS OF HEINRICH HEINE

Maria LIPETSKA

*Lviv State Mykola Lysenko Music Academy,
Department of Concert Masters
5, Nyzhankivsky Str., 79005 Lviv, Ukraine,
phone: 8 0322 74 31 06*

The article is based on the genre-stylistic and interpretational analysis of the solos of Mikola Lysenko to the words of Heinrich Heine. The problem of foreign poetic words in native music is examined.

Key words: solo, Mikola Lysenko, Heinrich Heine, Ukrainian classical music, melody, theme, piano accompaniment, genre model.

Стаття надійшла до редколегії 3.10.2003
Прийнята до друку 15.12.2003