

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2604

Мамона Ангеліна Геннадіївна

аспірантка Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**«СХІДНА МЕЛОДІЯ» Л. УКРАЇНКИ – М. ЛИСЕНКА:
СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНИХ ОБРАЗІВ**

Мета статті – виявити спосіб створення орієнтального колориту у солоспіві М. Лисенка «Східна мелодія» на вірші Лесі Українки. Цей твір, який є доволі цікавим зразком пізньої камерно-вокальної творчості М. Лисенка, на сьогоднішній день отримав недостатньо уваги з боку дослідників. Звернення композитора до орієнтальних мотивів не можна назвати частим або звичним, на відміну від творчості Лесі Українки, де Схід у його розмаїтті посідає вагоме місце. «Східна мелодія» представляє світ кримського Сходу, і цікавим видається вибір тих засобів, завдяки яким ці мотиви були втілені в музиці М. Лисенка, особливо в умовах початку ХХ ст. У статті подано аналіз солоспіву М. Лисенка «Східна мелодія» на вірші Лесі Українки, розкрито взаємодію слова і музики, виявлено особливості структури та драматургії твору, а також характерний комплекс музичних засобів, що слугують для передачі орієнтального колориту.

Ключові слова: орієнталізм в українській культурі; пізній період творчості М. Лисенка; збірка «Кримські відгуки» Лесі Українки; український солоспів.

Постановка проблеми. На початку ХХ століття в творчості М. Лисенка відбуваються кардинальні зміни, які найбільш рельєфно виступають в камерно-вокальній музиці. Це було обумовлено, насамперед, зверненням до нової модерної української поезії, в тому числі О. Олеся та М. Вороного. Наприкінці 1906 та в 1907 році М. Лисенко пише три солоспіви на вірші Лесі Українки (нагадаємо,

що композитор також використовував переклади поетеси у якості текстової першооснови до свого циклу на вірші Г. Гейне та написав хор і дует на її вірші). Її нова поетична інтонація надихнула зрілого композитора на створення розгорнутого солоспіву для мецо-сопрано, справжньої «вокальної сцени», в якій певним чином стилізований орієнтальний світ. Це фактично єдиний східний сюжет у творчості композитора, але він важливий, оскільки дозволяє розглянути творчість М. Лисенка на платформі романтичної поетики, для якої орієнтальна тема була магістральною. Якщо «східний» аспект творчості Лесі Українки досліджений літературознавцями достатньо детально (Огнева, 2007; Вишняк, 2011; Маленька, 2001), то якими саме засобами користувався М. Лисенко, в музикознавчій літературі спеціально не висвітлювалось.

Аналіз існуючих досліджень. Серед досліджень, присвячених творчості М. Лисенка, солоспів «Східна мелодія» як зразок пізньої камерно-вокальної музики згадується або побіжно, або ж взагалі оминається. Причиною цього нам видається певна нетиповість цього твору серед інших пізніх робіт композитора (так, про певну типовість «творів того часу» говориться у монографії Л. Архімович та М. Гордійчука (1992: 213)). У третьому томі своєї масштабної праці з історії музики Л. Корній подає періодизацію камерно-вокальної творчості М. Лисенка. В контексті інтимної лірики останнього періоду творчості композитора називаються його твори на вірші Лесі Українки, серед яких згадується і «Східна мелодія» (Корній, 2001: 324), проте, далі згадки авторка не йде і фокусує свою увагу на інших зразках. Вірогідно, така ситуація в дослідженнях творчості композитора спричинена домінуванням фольклористичної парадигми у сприйнятті науковцями творчості М. Лисенка та зосередженням на його ролі засновника української професійної музики. Так, М. Ржевська зазначає, що на початку ХХ століття М. Лисенко залишався єдиним втілювачем українського «національного ідеалу» (Ржевська, 2005: 41), і саме слідом за ним «українські музичні діячі почали шукати конкретних проявів національного в музиці» (Ржевська, 2005: 75).

Отже, відсутність детального аналізу твору М. Лисенка визначила **актуальність** пропонованої наукової розвідки.

Мета дослідження – виявити специфіку відтворення орієнтальних образів у солоспіві М. Лисенка «Східна мелодія» на вірш Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. У житті й творчості видатної української поетеси Лесі Українки Схід посідав не останнє місце, починаючи від дитячих вражень, що знайшли продовження в період навчання й виховання, у спілкуванні з тими, хто був обізнаний з ним; згодом, і враженнями від безпосереднього пізнання його культурного середовища. Для поетеси світ Сходу був багатограним: біблійним, ісламським, християнським, стародавнім, сучасним (Огнева, 2007: 5); Схід відтворюється у її драмах «Одержима», «Йоганна, жінка Хусова», «Айша та Муггамед», у «Стародавній історії східних народів» (що писалася для сестри поетеси Ольги та фактично є першим українським шкільним підручником з історії Давнього Сходу), яку О. Огнева вважає своєрідним контрапунктом до зображення Сходу в різних його проявах у творчості Лесі Українки, містком для входження в світ іншої культури і шляхом повернення до власної, оскільки в праці відображаються й шари художнього засвоєння Сходу поетесою в різні періоди життя (Огнева, 2007: 9). В рамках «Стародавньої історії...» з'являються її переспіви українською мовою гімнів «Рігведи», унікальної пам'ятки давньоіндійської літератури, а також «Ліричних пісень давнього Єгипту», які вважаються першими в історії людства зразками любовної лірики.

Ще в юнацькі роки відбувається знайомство Лесі Українки зі Сходом на березі Чорного моря (Бахчисарай, Ялта, Севастополь, Євпаторія, Саки, Одеса), куди вона виїздила на лікування. Вона отримала можливість познайомитися зі звичаями мусульманського Сходу, оскільки Хаджибей (нинішня Одеса) і Акерман в минулому були потужними турецькими фортецями, а Крим продовжував зберігати живу татарську традицію.

З дитинства Леся Українка була знайома і з класиком української музики Миколою Лисенком. Як зазначала сама поетеса, з композитором у неї пов'язані спогади «найдорожчих молодих літ» (Українка, 2021: 347). Саме на перетині її кримських вражень та співпраці з видатним музикантом виник солоспів «Східна мелодія» для сопрано (або

меццо-сопрано). І, якщо для Лесі Українки тема Сходу була важливим складником світобачення і творчості, то в доробку Миколи Лисенка звернення до орієнтальної тематики є все ж таки тенденцією, що має маргінальний характер.

Ідея орієнталізму взагалі в українській музиці затвердилася досить пізно, хоча в європейській музиці вона існувала на той момент вже більш ніж 200 років і вже якийсь порівняно недовгий час активно розвивалася в російській музичній культурі. «Східну мелодію» можна назвати чи не першим зразком музичного орієнталізму в українській камерній вокальній музиці. Цей романс був створений композитором у 1907 році, тобто в останній період його творчості. Одноименний вірш Лесі Українки був написаний за десять років до того (1897) та увійшов до збірки «Кримські відгуки» (збірка відображала враження поетеси від поїздки до Ялти, Бахчисараю та Євпаторії). Ось як характеризує вірш кримський дослідник М. Я. Вишняк (2011: 22): «Вдаючись до образності, поетичними атрибутами якої є кримський пейзаж (“гори багрянцем кривавим спалахнули”, “геть понад морем над хвилями синіми в’ються, не спиняться чаєчки білі”, “по морю доріженька”, “кипарисова гілочка”), а також вживаючи деякі елементи народно-пісенного паралелізму, Леся Українка створює глибоко емоційний ліричний твір, весь пройнятий невимовною тугою героїні за своїм коханим, який вертається до неї з чужини. Ритміка вірша та протяжна дактилічна рима з перехресним римуванням надають йому особливої тональності, і він справді звучить мелодійно, як сама пісня».

Разом з тим, у вірші виявляється модерна парадигма української поезії. Як зазначає Т. Гундорова у монографії «ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму», де Леся Українка є однією з ключових фігур, яскраво представляючи в літературі цей напрям, модернізм наголошував «роль підсвідомого та особливу трансісторичну функцію поетичного висловлювання» (Гундорова, 2009: 18), а також, «онтологічно й естетико-духовно оприявнюючи образ “іншого”, європейський модернізм фактично виявився способом легалізувати соціальне, політичне, національне й мовне існування інших культур, націй, статей і рас» (там само: 19); отже, модернізм в певному сенсі тут стає естетичним підґрунтям орієнталізму.

П'ять строф вірша М. Лисенко оформлює в п'ятичастинну композицію з варійованим повторенням першої частини наприкінці со-лоспіву:

A B C D A₁

Віршована дактильна стопа спричиняє часте застосування тріольного руху, втім композитор обирає не розмір 6/8, а 4/4 (C). Також задля запобігання монотонності М. Лисенко застосовує перемінний розмір. Протягом твору зустрічаються такі позначки, як 3/4, 6/4, 3/2, а наприкінці – 5/4. Таке порушення регулярності підкреслює інтонаційну свободу у викладі.

Основна тональність романсу – Соль-бемоль мажор. Особливістю твору є те, що для всіх розділів форми романсу, окрім останнього, характерна зупинка наприкінці на мі-бемоль мінорі, що підкреслює превалюючий стан туги дівчини. Загальний тональний план можна передати схемою (Схема 1):

Схема 1. М. Лисенко. «Східна мелодія». Тональний план твору.

A	B	C	D	A ₁
Ges-dur → es-moll	b-moll → es-moll	Ges-dur → es-moll	As-dur → es-moll	Ges-dur

Відкривається романс семитактовим вступом (*Tempo moderato e sempre rubato*), який передає стан спокою та певної споглядальності. Тиха звучність, звучання у середньому регістрі, тонічний органний пункт, переважання поступенного руху передають атмосферу умиротворення. Цей поступенний рух утворює своєрідний орнаментальний візерунок, що, завдяки поєднанню дуолей (в даному випадку вони завжди оформлені пунктиром) з тріолями, віддалено нагадує орієнтальні теми О. П. Бородіна. Закінчується вступ низхідним ходом від третього ступеня до першого через характерну тріоль шістнадцятками на другому ступені (II – III – II). Застосування гармонічного виду мажору наприкінці вступу також сприяє створенню особливого колориту.

Розділ А (*Cantabile ben declamato*) написаний в формі квадратного (8+8) періоду неповторної побудови, який модулює з Соль-бемоль мажору в паралельний мі-бемоль мінор. Цей тональний план повторюється і в інших розділах. Таким чином, хоча тематизм щоразу новий, М. Лисенко утворює своєрідну «риму», яка робить сприйняття твору більш цілісним. Для кожної фрази також характерна, після руху більш короткими тривалостями (здебільшого тріольні вісімки), зупинка на довгій ноті – половинній. Така виписана фермата є характерною рисою всього романсу, яка створює ефект ритмічної свободи. Певну екзотичність першому розділу надає й те, що мі-бемоль мінор тут має фрігійський нахил. Такий кінець розділу створює ефект «затемнення» після попереднього безтурботного розміреного звучання.

Між розділом А та розділом В звучить невеликий двотактовий інструментальний ригурнель, який одразу вносить певний драматизм, адже проводиться він у сі-бемоль мінорі. Тема, що прозвучала у цьому ригурнелі, асоціюється з образом синього моря та неспинних чайок (її хвилеподібні контури нагадують рух неспокійної стихії). Структурне оформлення розділу В, порівняно з розділом А, змінюється. Він представляє собою шеститактовий період (3+3), де обидва речення закінчуються у мі-бемоль мінорі. Втім розподіл музичних фраз, кожна з яких відповідає рядку у строфі, є нерівномірним за масштабом: 2+1+1+2 (кожна цифра – кількість тактів). Це створює ефект часової нерівномірності, який посилюється перемінним розміром.

Наступний ригурнель, що складається з чотирьох тактів, містить яскраві барвисті гармонії. На органному пункті соль-бемоль у басу звучить септакорд сьомого ступеню, а трохи згодом дещо несподівано, створюючи колористичний ефект, звучать акорди Ре-мажору у зіставленні з фа-дієз мінором. Цей завершальний акорд з ферматою звучить трагічно, що підсилюється наступним загальним паузуванням.

Яскравий контраст вносить наступний третій розділ, де повертається первинна тональність Соль-бемоль мажор. Спершу музика має активний характер, чому сприяють чотиридольний розмір, де кожна долю-чверть підкреслює акцентами фортепіано. В основі лінії вокаль-

ної партії – мажорний квартсекстакорд, що надає їй певної рішучості. У поетичному тексті звучать рядки: «В себе на вежі вогонь запалила я, твого вороття дожидаючись». Втім рішучість триває зовсім недовго, і їй на зміну знову приходиться ліричний настрій.

Між третім та четвертим розділами немає композиційної межі у вигляді інструментального ритурунелю, який був присутнім між попередніми. Фактично вони сприймаються як один, що містить у другій частині кульмінацію всього твору. Фразі сопрано «Світе мій! Буду тебе дождатися» акомпанує висхідний сплеск арпеджіо у фортепіано. Окрім цього яскравого пасажу, кульмінація підкреслюється появою тональності Ля-бемоль мажор. Вперше у творі тут звучить *f* та з'являється виразна низхідна квінта в партії сопрано (від мі-бемоллю другої октави, відзначеного, до того ж, акцентом, до ля-бемоллю). Ця кульмінація є своєрідним емоційним «спалахом», який швидко згасає, і, як і попереднього разу, виклад повертається у спокійне, розмірене русло. На відміну від двох попередніх розділів, розділ D є більш масштабним, за формою він являє собою восьмитактовий період (4+4).

Про настання репризи (Темпо I) повідомляє тема вступу у двотактовому фортепіанному ритурунелі. Восьмитактовий розділ A₁ варіантно відтворює лише перше речення розділу A, у другому ж звучить найвищий тон всього романсу – соль-бемоль, від якого відбувається поступовий спуск-заспокоєння.

Цікавою особливістю солоспіву є оформлення згадуваних раніше довгих тривалостей наприкінці кожної фрази. Показово, що кожного разу вони супроводжуються новим орнаментальним «завитком» з мотивом-кружлянням у партії фортепіано. Якщо в першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить лише короткий пунктир), то в розділі B вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В розділі C цей завершувальний жест з'являється більш витонченим, набуваючи форму секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті. Проте найбільш «чудернацькими» ці закінчення є в останньому розділі. Тут вони оформлюються то у поєднання короткого пунктиру з тріоллю шістнадцятками, то у квінтолі тридцять другими з заліговоною

першою нотою. Це надає музиці певної декоративності. Цьому ефекту сприяє і застосування арпеджіато в партії фортепіано, що нагадує перебори акордів на струнному інструменті.

Висновки. Романс «Східна мелодія» являє собою оригінальний зразок композиторської вокальної лірики. Миколі Лисенку вдалося відтворити властиву поезії Лесі Українки гармонічну єдність спокійної та умиротвореної картини орієнтального пейзажу з образом головної героїні з її самотністю та тугою за коханим.

Не останню роль у створенні цієї атмосфери відіграв і східний колорит, створений як ладовими, так і ритмо-інтонаційними засобами «орієнтального» мелосу романтичної традиції. Зокрема, композитор епізодично вводить фрігійський нахил; включає рух тріолями, декорування довгих нот «орнаментами» дрібних, арпеджіато в партії фортепіано.

М. Лисенко відходить від статички, уникаючи повторності як на рівні структур, так і тематизму. Показовим є також створюваний ним ефект ритмічної свободи (наприклад, виписані фермати в кінці кожного розділу, або ж перемінний розмір). Вокальна партія побудована як експресивний монолог з певними рисами театральності. Чутливо інтонуючи поетичний текст Лесі Українки, композитор відтворює нові нюанси у кожній строфі, передаючи і пейзажну споглядальність, і внутрішній неспокій ліричної героїні. М. Лисенко логічно вибудовує драматургію солоспіву, де висловлювання, від більш стриманого та ліричного на початку, стає більш відкритим та, певною мірою, експресивним у передостанньому, четвертому розділі. У підсумку, повертаючись до початкового музичного образу, композитор перетворює «східний пейзаж», виконаний за звичними романтичними кліше, на місце дії, де розгортається життєва доля ліричної героїні, і щодо щирості цього образу в нас не виникає сумнівів.

Отже, «Східна мелодія» являє собою яскравий зразок перетину двох парадигм – романтичної з опорою на фольклоризм у Миколи Лисенка та модерної у Лесі Українки – в результаті чого утворюється своєрідна нова якість.

ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л., Гордійчук, М. (1992). *М. Лисенко: життя та творчість*. Київ: Музична Україна.
- Булат, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX ст.* Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вишняк, М. (2011). Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», т. 24 (63), № 1, ч. 2, 178–190.
- Гундорова, Т. (2009). *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ, Критика.
- Корній, Л. (2001). *Історія української музики*. Частина третя (XIX ст.). Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Маленька, Т. (2001). Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму. *Слово і час*, 6, 28–34.
- Огнева, О. (2007). *Східні стежини Лесі Українки (статті та матеріали)*. Луцьк: Волинська книга.
- Ржевська, М. (2005). *На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Українка, Л. (2021). *Листи (1907–1913). Повне академічне зібрання творів*. (Тт. 1–14). Т. 14. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

Angelina Mamona

postgraduate student

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**L. UKRAINKA – M. LYSENKO'S «ORIENTAL MELODY»:
SPECIFICS OF RECREATION OF ORIENTAL IMAGERY**

Statement of the problem. The article analyzes the ways of recreating oriental features in the song “Oriental Melody” (“*Shkidna melodiia*”) by Ukrainian

composer Mykola Lysenko, based on a poem by Ukrainian poetess, playwright, short story writer Lesia Ukrainka. This song, or “solospiv”, as Lysenko called his vocal and piano works, was created in the last period of the composer’s work, when, working in this genre, he began to use poems by modern Ukrainian poets, including Lesia Ukrainka. This fact most likely caused some changes in the style of these works in comparison with Lysenko’s more traditional early works. “Oriental melody” has not been previously studied by musicologists, so this article conducts its composition analysis in order to understand its structure and ways of interpreting the poetic text

The purpose of the study is to identify the specific embodiment of oriental features in the musical language of the song.

Results and conclusions. Lesia Ukrainka’s poem “Oriental Melody” from her second Crimean cycle “Crimean Echoes” (“Krymski vidhuky”) is a love poem, in which oriental images are interspersed with exotic landscapes of the Crimea. The composer strives to follow the structure of the poem, which led to the creation of a five-part composition with a variational repetition of the first part at the very end. The article reveals that Lysenko’s “Oriental Melody” contains a number of well-established ways for Western European music to recreate the oriental image. In addition, the song contains features of recitative, sometimes giving the impression of a theatrical monologue. Lysenko often changes the meter, avoids repetition in rhythmic structures, using complex rhythms and seeks for through-composed type of composition.

The lack of scholars’ attention to the song “Oriental Melody” can be explained by the dominance of the folklore paradigm in the studies of Lysenko’s music, which doesn’t focus on oriental themes. However, it is interesting how exactly this song became a meeting place for two different worldviews. Lesia Ukrainka was one of the brightest Ukrainian modernist writers, and Mykola Lysenko, who is considered the founder of the Ukrainian national school of composers, created his music in the style of late romanticism. Thus, although the oriental scenery of the song is recreated by a number of clichés, the sincerity of the protagonist is indisputable, and the work as a whole has its own artistic value.

Key words: Orientalism; Ukrainian culture; Mykola Lysenko; cycle; Lesia Ukrainka’s “Krymski vidhuky”; Ukrainian song; solospiv.

REFERENCES

- Arkhimovych, L., Gordiichuk, M. (1992). *M. Lysenko: life and works*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Bulat, T. (2009). *The world of Mykola Lysenko: national identity, music and politics of Ukraine XIX – beginning of XX century*. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2009). *The Emerging Word. The Discourse of Early Ukrainian Modernism*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Korniy, L. (2001). *History of Ukrainian music. Part 3. (XIX century)*. Kyiv – New-York: Publishing house of M. P. Kots [in Ukrainian].
- Malenka, T. (2001). Oriental poetry of Lesia Ukrainka: from Romanticism to Modernism. *Word and Time*, 6, 28–34 [in Ukrainian].
- Ognieva, O. (2007). *Oriental Pathways of Lesia Ukrainka*. Lutsk: Volynska knyha [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2005). *The music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourse*. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). Letters (1907–1913). *Full academic collection of works*. (Vols. 1–14). Vol. 14. Lutsk: Lesia Ukrainka Volynsky National University [in Ukrainian].
- Vishnyak, M. (2011). The peculiarities of Lesia Ukrainka's Crimean's lyric poetry. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Phylology. Social communications*. Vol. 24(63), no. 1, part 2, 180–192 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2022 р..