

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291362>

ЛИСЕНКО О. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (Київ, Україна).

Lysenko, Olga. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of general and specialized piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9603-6160>

© Лисенко О. В., 2023.

**МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА РЕФЛЕКСІЯ
МИКОЛИ ЛИСЕНКА В АРЕАЛІ КРОС-КУЛЬТУРНИХ
ЗВ'ЯЗКІВ І НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**MYKOLA LYSENKO'S MUSICAL-PERFORMING
REFLECTION IN THE AREA OF CROSS-CULTURAL LINKS
AND NATIONAL IDENTITY**

Микола Віталійович Лисенко — композитор-виконавець романтичної епохи, яка стала періодом розвитку професіоналізму в багатьох національних музичних культурах. Розпочалася ця епоха в Європі в першій половині XIX століття і тривала до першої декади XX. У цей період відбулася зміна класичної парадигми музичного мистецтва на парадигму романтичного світосприйняття, що набуло відображення у формуванні нового музичного стилю композиторської та виконавської творчості.

Розгляд музично-виконавської рефлексії М. Лисенка доречно розпочати з визначення того, що означає термін «рефлексія». Його філософське значення (від лат. *reflexio*, *reflexus* — повернення назад, відображення) — метод самоаналізу знань і вчинків, їх значень і меж. Він має і багато значень прикладного характеру в соціології, психології,

педагогіці та в інших видах наукового знання. Та незважаючи на багатогранність цього поняття в різних дисциплінах, спільною є характеристика рефлексії як *когнітивного явища*, як самопізнання власного духовного світу й самореалізації. У музикознавстві теорія рефлексії розглядається теж досить широко: як «феномен музичної культури», «аналог *homo cognition*», «глибинна функція мислення», «модус свідомості», «категорія самопізнання». Ми погоджуємося з Л. В. Шаповаловою, яка вважає, що «змістом теорії художньої рефлексії має бути її специфікація» [Шаповалова, 2008] на основі загальних когнітивних філософських і художніх споглядань.

У цьому контексті музично-виконавську рефлексією визначаємо як процес самопізнання й усвідомлення власної музично-виконавської діяльності з урахуванням «когнітивних, психологічних, емоційно-інтелектуальних і технічно-моторних параметрів» [Лисенко О. В., 2020, с. 99–100]. Велике значення у формуванні музично-виконавської рефлексії М. Лисенка мав емоційний інтелект (англ. *emotional intelligence, EI*) [Salovey, Mayer, Caruso, 2000] у поєднанні з інтерпретативною функцією. Це дало композитору-виконавцю змогу усвідомлювати не тільки власні емоції, формуючи особистий емоційний досвід, а й відчувати емоцію «українськості в музиці», тобто емоційну складову українського національного мелосу. Отже, на ґрунті цього мелосу вкладати свої емоції в інтонаційно-емоційний склад музики, яку він створював і виконував. Зазначимо, що цей мелос оточував М. Лисенка з дитинства, у ньому відбивалась ментальна ідентичність українського народу. У піснях про жіночу долю і в думках кобзарів, «які у своїх піснях виповідали історію України, малювали її незрівнянну природу — справжні краєвиди-картини» [Лисенко О. В., 2021, с. 165], передавався мужній «козацький дух». Відомо, що *ментальна ідентичність українського народу* — це духовне явище, «колективне неусвідомлене», «нерефлексивний образ» світу, що оточує людину. Вона формує генетично і соціально зумовлені риси характеру, спосіб мислення, систему цінностей і норм поведінки.

У теоретичній праці «Про народну пісню і народність в музиці» Микола Віталійович використовує як національний ментальний маркер народнопісенну мелодію, у якій бачить «як у дзеркалі, тип українця, миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [Лисенко М. В., 1955, с. 31]. Немає сумніву, що ці риси були насамперед притаманні самому Миколі Лисенку. Водночас висока духовність як складова ментальності українського народу, відображена в українській народнопісенній музичній мові, а також у народних звичаях і особливостях спілкування, виконувала для нього функцію формування рефлексивної свідомості. І вона ж стала ґрунтом національної ідентичності його музично-виконавської рефлексії та композиторської творчості.

У музично-виконавській практиці емоції керують когніцією, оскільки саме «почуття фокусує художню увагу виконавця на окремих значенневих структурах музичного тексту, яка необхідна роботі інтелекту» [Лисенко О. В., 2019, с. 96]. Тому емоційний інтелект М. Лисенка разом з інтелектуальною, когнітивною складовою постійно впливав на його високохудожнє виконавство. Роль розгорнутої *системи власних емоційних тригерів* (emotion trigger), сформованої під впливом особистісних подій і переживань, які своєю чергою були інтерпретацією навколишньої дійсності, власним душевним станом. Так, емоційні тригери *скорботи* й *суму*, що з'явилися внаслідок тяжкої втрати дружини Ольги Антонівни, утілились у фортепіанних творах — елегія «Журба», Жалібний марш, вальс «Розлука», «Сумний спів», «Момент розпачу», ноктюрн «Прощальний». Остап Миколайович, син композитора, так згадує про це: «... У всьому домі не було ні душі. Рояль то благав і плакав, то щось ніжно і пристрасно шепотів... Мені здалось, що в ці хвилини він найдорожчою для нього мовою звуків продовжує незакінчену розмову з нашою мамою, вірним, незабутнім другом своїм» [Лисенко О. М., 1991, с. 215] Протилежні емоційні тригери *щастя* й *любові* — у творах «Момент зачарування», «Знемога та дождання», «Пісня кохання», «Враження від радісного дня», «Признання»,

«Мрії. На солодкім меду». Найбільш вагомим емоційним для М. Лисенка був тригер *національного героїзму*. Цей тригер утілений у багатьох творах композитора. Зокрема, у такому величному полотні, як опера «Тарас Бульба», у кантатах «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполітая», у музиці до драми «Гетьман Дорошенко», у хоровому циклі «Наш атаман Гамалія», у багатьох хорах і солоспівах, а також у фортепіанних творах «Туш-експромт», «Слава», «Запорізький марш», «Кубанський військовий марш» та інших. Цей емоційний тригер формувався в юності, але втілювався у творчості — і композиторській, і виконавській — протягом усього життя. У цьому проступає особливість поєднання історичних романтичних тенденцій творчості з національним героїчним світовідчуттям композитора.

Зазначимо: якщо в музиці класицизму відображені високі суспільні і громадянські ідеали, то мистецтво романтизму вносить складний і суперечливий світ людських емоцій, почуттів, любовних переживань, страждань і скорботи, пошуки гармонії в ідеальній дійсності. Але зміна парадигм відбувалась поступово, зберігались найкращі формальні й художні здобутки класичної епохи. Прикладом цього є пізній період творчості Л. ван Бетховена, коли вже чітко прослуховуються романтичні тенденції. І навпаки, творчість таких романтиків, як Франц Шуберт, Роберт Шуман, Фелікс Мендельсон (якого сучасники називали новим Моцартом), перебували під впливом творчих принципів віденських класиків. Головною ознакою західноєвропейського романтичного періоду композиторства і виконавства є інтонаційне вираження глибоких людських почуттів у їх вільному самовираженні, без обмеження формальними нормативами й умовностями.

Романтична епоха дала світу багато імен композиторів-віртуозів, які успішно концертували в Німеччині, Австрії, Англії, Італії, Франції, Чехії, Польщі, навіть в Америці. Розглядаючи крос-культурні зв'язки Лисенка-виконавця-піаніста, зупинимось на його перебуванні в Німеччині протягом 1867–1869 років. Під час навчання в Лейпцизькій

консерваторії він з великим успіхом пройшов за два роки чотирирічний курс. Лейпцизька професура схвально характеризувала здобутки Миколи Лисенка. Ішлося про те, що він при зразковій старанності він має чудовий таланти віртуоза-піаніста, якому властиві характерно піднесені й сповнені духовності виконавські принципи. Ще раз підкреслимо, що перебування М. В. Лисенка в Лейпцигу припадає на час становлення середнього періоду західноєвропейського романтизму в Німеччині й Австрії, який справив значний вплив на розвиток всесвітнього романтизму в музиці і безпосередньо на німецьке музичне виконавство. У виконавському мистецтві епохи романтизму головною відмінністю від класичного періоду було формування нових музично-виконавських засобів виразності, які стали й засобом відтворення в музичному інтонуванні людських почуттів, із підкреслено ліричною і драматичною емоційністю, імпровізаційністю і програмністю. Особливістю цього періоду була поява віртуозів-інтерпретаторів, які надто вільно виконували не тільки власні твори, а й твори сучасних композиторів і композиторів-класиків. Звичайно, це критикувала і цього не допускала лейпцизька професура. Викладачі консерваторії культивували у студентів дбайливе ставлення до музичних текстів, якого М. Лисенко дотримувався у своїй подальшій педагогічній і виконавській практиці.

Видатними композиторами й віртуозами-піаністами епохи романтизму в Німеччині й Австрії вважають Франца Шуберта, Роберта Шумана, Ігнаца Мошелеса, Фелікса Мендельсона, Карла Райнеке. Ця блискуча плеяда митців-віртуозів була безпосередньо чи опосередковано пов'язана з діяльністю Лейпцизької консерваторії, у якій формувався професіоналізм М. Лисенка у виконавстві й композиторстві. У цьому становленні велику роль відіграло його спілкування з цими видатними європейськими музикантами, вивчення їхніх творів, виконавських принципів, теоретичних і технічних особливостей композиторської праці. Це стало провідним у розвитку виконавського і композиторського професіоналізму М. Лисенка.

У Лейпцизькій консерваторії педагогами М. Лисенка з класу фортепіано були Карл Райнеке, Ернст Венцель та Ігнац Мошелес. Кожен із цих музикантів мав досвід європейської концертної практики і високий педагогічний рівень передавання цього виконавського досвіду своїм учням. Але зазначимо, що ще до вступу в Лейпцизьку консерваторію Микола Лисенко вже мав досвід спілкування з європейськими вчителями-виконавцями. У різні роки, під час навчання у Київських пансіонах, Харківській гімназії та Київському університеті він брав уроки з фортепіано у чехів-виконавців. Так, піаністи-чехи Алоїз Паночіні і Йосип Вільчек розвивали в молодого М. Лисенка техніку виконання, сприяли опануванню фортепіанного європейського репертуару. Працювали над творами Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена і Ф. Ліста. До того ж Й. Вільчек навчав свого учня імпровізаційному мистецтву, надалі розвиваючи його композиторський талант, заохочував до імпровізації «на теми українських пісень та лірницьких мелодій», що свідчило про «постійний зв'язок Лисенкового піанізму з українською народною музикою» [Курковський, 1973, с. 17]. Брат композитора, Михайло Старицький, згадував, що Микола в цей період «крім “пальцеламних” етюдів ... вивчав тоді Шопена, знайомився з Шуманом і старанно працював над до біса тяжкими тур-де-форсами Ліста» [Старицький, 1968, с. 31]. Тому можемо стверджувати, що Лисенко вступив до Лейпцизької консерваторії вже підготовленим піаністом, з унікальною технікою та емоційним виконанням, у якому, за словами М. Старицького, «позначалося вроджене тепло душі» [Старицький, 1968, с. 24]. Крім того, він уже знав багато творів композиторів класичного і романтичного стилю. Незважаючи на все це, М. Лисенко дуже старанно і наполегливо навчався, опановував музично-теоретичні дисципліни, ансамблеву гру, співав у хорі, удосконалював свій піанізм і набував величезний фортепіанний репертуар. Так, у листі до батьків від 30 (18) жовтня він пише: «Занятий у меня столько, что и сказать не могу. Каждый божий день а la letter (буквально), я от 8 ч. утра и до 10 вечера, кроме лекций,

обіда, розуміється, не встаю от фортепиано, — иначе не выстачит времени, бо нужно двум профессорам Венцилю и Рейнеке готовить заданное» [Лисенко, 2004, с. 32]. Завдяки листам до батьків можливо скласти уявлення про твори, вивчені й виконані в період дворічного навчання. Такий список надає Г. В. Курковський у книзі «Микола Віталійович Лисенко — піаніст–виконавець» [1973], і він вражає. Це фортепіанні концерти з оркестром: Л. ван Бетховена — Перший, Четвертий (перша частина з власною каденцією), Третій, П'ятий (друга і третя частини); Концерт Ф. Шопена (*фа мінор*); Концерт Р. Шумана; Третій концерт І. Мошелеса. За цей період також вивчив: вісім прелюдій і фуг Й. С. Баха, 32 варіації Л. ван Бетховена; «Блискуче рондо» («Rondo brilliant»), Фуґи (*до мінор* і *фа мінор*) і «Рондо» для двох фортепіано Ф. Мендельсона; «Спогади про Генделя» («Hommage a Handel») для двох фортепіано І. Мошелеса; «Фантазію» і Другий експромт Ф. Шопена, «Блискуче рондо» Й. Н. Гуммеля і п'єси Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. М. Вебера й Ф. Ліста.

Отже, спілкування з найкращими представниками німецької романтичної музичної культури сприяло вдосконаленню його професіоналізму в сольному й ансамблевому виконавстві, у набутті досвіду виконання з оркестром і хормейстерської практики, а також у якісному зростанні виконавського репертуару. У композиторській творчості це сприяло професійному опануванню класичних і романтичних композиційних форм. Викладачі Лейпцизької консерваторії відзначали його виконавський талант і навіть пропонували концертне турне Європою. Але, як відомо, від кар'єри європейського концертного виконавця-віртуоза Микола Віталійович відмовився. Навіть незважаючи на те, що протягом першого року навчання, 26 грудня 1867 року, у Празі відбувся концерт слов'янської музики (його влаштував співак Дмитро Аґренєв), у якому М. Лисенко з великим успіхом виконав у власному аранжуванні ряд українських пісень і акомпанував співаку. Він мав такий успіх, що його запросили виступити ще через день у другому концерті,

який відбувся в залі празького клубу «Умелецька беседа». У цьому концерті (28 грудня 1867 року) М. Лисенко продемонстрував свій талант виконавця-імпровізатора, він зімпровізував велику концертну фантазію на теми українських народних пісень «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Ой не гаразд, запорожці», «Дощик», «Ой у полі криниченька», «Ой не стелися, хрещатий барвінку», «Чумарочка рябенька», «Ой у лузі та при березі», «Ой йшли наші славні запорожці», «Максим козак Залізняк», «Козак». Згодом ці пісні увійшли у першу збірку українських народних пісень, опубліковану 1868 року.

Усе своє життя М. Лисенко інтенсивно концертував, постійно брав участь у сольних і мішаних інструментально-ансамблевих і вокально-хорових концертах. Початок цієї концертної практики було покладено 1 лютого 1870 року під час великого концерту в залі Дворянського зібрання (тепер Концертний зал імені М. В. Лисенка Київської державної філармонії України). У його виконанні прозвучали чотири фантастичні п'єси Р. Шумана, Фантазія (до *мажор*) Ф. Шуберта, п'єси із власної сюїти і фортепіанний дует К. Райнеке на теми «Манфреда» Р. Шумана (спільно із піаністкою Н. І. Клейбель). Уже 6 березня в тому ж Залі Лисенко виконав концерт Шумана з оркестром, а 11 березня — Кампанеллу Ліста. Пізніше він увів в концертну практику новий «концертний жанр», тобто «зумів поєднати в одному концерті свій виступ як соліста-піаніста і виступ хору (іноді зі співаками-солістами), яким він диригував, а то й акомпанував йому, сидячи за роялем» [Курковський, 1973, с. 77]. Починаючи з 1871 року, ця форма концертів за участю соліста-піаніста і хору стає для М. Лисенка основною в його просвітницько-виховній і музично-виконавській діяльності. Ці концерти мали великий успіх в Києві, поклавши початок багатьом концертам і в інших українських містах. У «хорових подорожах» 1892–1893, 1897, 1999, 1902 року, які він влаштовував власним коштом, концерти мали два відділення. У першому, виступаючи як соліст-піаніст, він часто презентував свої фортепіанні твори. Отже, «протягом усьо-

го музичного життя Лисенко виступав як піаніст-соліст і ансамбліст у концертах, що їх організовував або він сам, або інші музиканти, а також у концертах, які влаштовувались у приватних будинках. У всіх найважливіших для Лисенка суспільно значущих випадках він брав участь саме як піаніст-виконавець: так було в концертах з нагоди 25-річчя і 30-річчя його музичній діяльності, а також у концертах пам'яті Т. Г. Шевченка» [Курковський, 1973, с. 7].

У процесі подальшої піаністичної, педагогічної, диригентської і композиторської творчості Микола Віталійович Лисенко залучав у музичну українську культуру європейські класичні і романтичні композиційні канони, але завжди залишався на ґрунті української інтонаційності і закладав фундамент національної виконавської традиції.

Список використаної літератури

1. Курковський Г. В. Микола Віталійович Лисенко — піаніст-виконавець. Київ : Муз. Україна, 1973. 151 с.
2. Лисенко М. В. Лист до батьків від 30 (18) жовтня 1967 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 32–33.
3. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передм. і прим. М. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1955. 87 с.
4. Лисенко О. В. Методологічні питання когнітивного аналізу музично-виконавської діяльності // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доповідей Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 5–7 листопада 2020 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. С. 96–101.
5. Лисенко О. В. Музичне виконавство в аспекті когнітивної парадигми музикознавства // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доповідей Третьої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–8 листопада 2019 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 94–96.
6. Лисенко О. В. Творчий шлях Аріадни Лисенко: музично-виконавська рефлексія та педагогічна діяльність // Україна. Європа.

Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доповідей П'ятої міжнар наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021, С. 163–167.

7. Лисенко О. М. Спогади про батька / літ. виклад Б. Хандроса; передм. М. Рильського). 5-те вид. Київ : Муз. Україна, 1991. 368 с.

8. Старицький М. М. До біографії М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенка, ред. Р. Я. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 1968. С. 7–63.

9. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2008. 31 с.

10. Salovey D., Mayer J. D., Caruso D. Models of emotional intelligence // Handbook of intelligence / ed. R. J. Sternberg. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. P. 396–420. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511807947.019>.