



УДК 782(477):78.071.1:78.072

Вавренчук І. А.

Львівська національна музична академія
ім. М. Лисенка

ОПЕРА-ХВИЛИНКА «НОКТЮРН» МИКОЛИ ЛИСЕНКА (ЕСКІЗ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СЕЦЕСІЇ)

Вавренчук І. А. Опера-хвилинка «Ноктюрн» Миколи Лисенка (ескіз української музичної сецесії). У статті проаналізовано оперу-хвилинку «Ноктюрн» Миколи Лисенка з метою виявлення характерних сецесійних ознак музичної виразності. На рубежі XIX–XX століть в музичному мистецтві України виявляємо зразки композиторських пошуків у стилізовому напрямку сецесії. Її прояви можна прослідкувати в різних жанрах, починаючи від мініатюри, закінчуючи оперою. Численна кількість назв стилю, завдяки національним варіантам, суперечлива внутрішня природа вплинули на те, що до сьогодні до цього стилю не знайшлося однозначного підходу. Це, безумовно, стосується і музичного мистецтва. Хоча, в останні десятиріччя на європейському музикознавчому обрії з'являються праці, в яких робляться спроби осмислення цього історичного процесу в музиці, однак, для багатьох це питання ще залишається дискусійним.

Ключові слова: М. Лисенко, сецесія, жанр камерної опери, образ жінки, пантеїзм, орнаменталізм, декоративізм.

Вавренчук І. А. Опера-минутка «Ноктюрн» Миколи Лисенка (ескіз української музичної сецесії). В статті проаналізована опера-минутка «Ноктюрн» Миколи Лисенка з метою виявлення характерних сецесійних ознак музичної виразності. На рубежі XIX–XX століть в музичному мистецтві України виявляємо зразки композиторських пошуків у стилізовому напрямку сецесії. Її прояви можна прослідкувати в різних жанрах, починаючи від мініатюри, закінчуючи оперою. Численна кількість назв стилю, завдяки національним варіантам, суперечлива внутрішня природа вплинули на те, що до сьогодні до цього стилю не знайшлося однозначного підходу. Це, безумовно, стосується і музичного мистецтва. Хоча, в останні десятиріччя на європейському музикознавчому обрії з'являються праці, в яких робляться спроби осмислення цього історичного процесу в музиці, однак, для багатьох це питання ще залишається дискусійним.

Рецензент статті: Варавкіна-Тарасова Н. П., кандидат мистецтвознавства, викладач відділу «Теорія музики» Хмельницьке музичне училище ім. В. Заремби

кальном искусстве Украины обнаруживаем образцы композиторских поисков в стилевом направлении сецессии. Ее проявления можно проследить в различных жанрах, начиная от миниатюры, заканчивая оперой. Многочисленное количество названий стиля, благодаря национальным вариантам, противоречивая внутренняя природа стиля повлияли на то, что до сих пор к этому стилю не выработан однозначный подход. Это, безусловно, касается и музыкального искусства. Хотя, в последние десятилетия на европейском музыковедческом горизонте появляются работы, в которых делаются попытки осмысления этого исторического процесса в музыке, однако, для многих этот вопрос еще остается дискуссионным.

Ключевые слова: М. Лысенко, сецессия, жанр камерной оперы, образ женщины, пантеизм, орнаментализм, декоративизм.

Vavrenchuk I. The miniature opera “Nocturne” by Mykola Lysenko (the sketch of Ukrainian music secession). In the proposed paper the miniature opera “Nocturne” by Mykola Lysenko has been analysed to identify specific secession features of music expression. During the last decade the European horizon musicological work in which there are attempts understanding of the historical process in music, but for many it is a question still fairly new and open. The aim of the paper is to identify specific means of secessive expression in the miniature opera “Nocturne” by Mykola Lysenko. Analytical research method has been used that is aimed at identifying linguistic and stylistic features of secessive models in Lysenko’s works. The object of the paper is the chamber opera “Nocturne” by M. Lysenko. Conclusions. As a result we have concluded that certain secessive means of music expression are presented in the miniature opera “Nocturne” by M. Lysenko in an interesting and original way.

Keywords: M. Lysenko, secession, chamber opera genre, woman’s image, pantheism, ornamentalism, decorativism.

Постановка проблеми. В українській культурі сецесія стала помітним явищем. Про це свідчить її проникнення в усі види українського мистецтва на рубежі XIX–XX століть. Не є винятком і музичне мистецтво, де в різних жанрах проявилися характерні стильові ознаки сецесії.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю осмислення процесів становлення стилю сецесії та його екстраполяції на творчість українських композиторів кінця XIX та першої третини XX століття, зокрема Миколи Лисенка.

Мета дослідження. Виявити та проаналізувати характерні засоби сецесійної виразності в опері-хвилинці «Ноктюрн» Миколи Лисенка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню прояву сецесії в українському музичному мистецтві присвячені наукові розвідки українських музикознавців з проблем музичної сецесії, а саме Т. Гуменюк, М. Каралюс, А. Калениченко, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, О. Козаренка, Л. Ніколаєвої, М. Ржевської, Н. Савицької, І. Чернової та ін.

Зв’язок роботи з науковими програмами полягає у можливості використання результатів

дослідження в процесі викладання курсів історії української музики, окрім того, ряд положень та узагальнень може бути використаним і широким колом культурологів на лекціях з історії мистецтва ХХ століття.

Виклад основних результатів дослідження.

Час написання твору збігається з активним розквітом модерну в різних видах мистецтв України. М. Лисенко, очевидно, не прагнув свідомо звертатися до засад так званого нового стилю, попри те його естетичні флюїди, що витали в атмосфері середовища письменників, художників підсвідомо надихнули композитора на створення одноактної опери-хвилинки «Ноктюрн». Основний сюжет опери — «світлий спомин про минуле, заглиблення в світ особистих переживань, інтимних мрій, образів, далеких від сучасності, що переплітаються з картинами природи» [1: 94]. Сюжет розгортається в шляхетському домі, інтер'єр якого прикрашений старовинним речами. Така ідеалізація побуту апелює до естетики бідермаєра, проте в нових сецесійних вимірах. Сюжетна лінія є яскравим зразком втілення ідеї «театру в театрі». Хоча загальна форма твору одночастинна, проте в ній виділяються дві розгорнуті завершені оперні сцени. Перша характеризується здебільшого описовістю, замальовками побутових сцен. Плинна, спокійна атмосфера слугує фоном для подальшого драматургічного розвитку. Поява та згодом фантастичне перетворення Вакханки відкриває слухачеві зовсім іншу образно-емоційну площину. Персонажі, що по чергово розповідають свою історію, діляться зі слухачами своїми почуттями, мріями, сподіваннями. Проте ніч спогадів швидко спливає, наближається світанок, герої знову чарівним чином повертаються до світу старовинних речей. І знову перед нами — світла пейзажна сцена.

Відзначимо, що композитор сам визначає жанр опери як «опера-хвилинка», підкреслюючи її камерність.

Оздоблюючи кожну деталь, немов майстерний ювелір, М. Лисенко, створює розкішне сецесійне панно, яке за настроєм викликає алюзії до робіт Жора де Фора. Саме роботи цього майстра пейзажу вирізняються пантеїзмом, світлою, життєдайною енергією, свіжим колоритом. Композитор (як і художник) оспівує велич Природи, її таємничість, створюючи зачаровано-фантастичну «нічну пісню», у якій оживає «світлий спомин про минуле кохання та молодість, красу людських почуттів» [1: 94].

Домінантою у стилі модерн виступила категорія Краси, де одним з її символістичних втілень стає «імітація природи, гармонії між природою та людиною» [4: 45]. Такий взаємозв'язок простежуємо протягом усієї дії опери, де персонажі є своєрідними «провідниками» між уявою та дійсністю, природою та людиною. Типовим для сюжетів модерну є поєднання живого та неживого, фантастичного і реального. (Згадаємо Врубелівську «Царівну Лебідь», «Снігуроньку», «Кашеєвну» Римського-Корсакова.). В опері М. Лисенка «Ноктюрн» таки-

ми напівфантастичними істотами виступають Цвіркун та Цвіркунка — образи, що своєю сутністю пов'язані з природою, її гармонійним та довершеним світом. Оптимальний вибір з виразових засобів сприяв створенню Лисенком переконливих, наділених життєвою силою персонажів, водночас не заглиблюючись у розкриття їх внутрішнього світу. Звідси виявляємо прагнення композитора до естетизації зовнішніх характеристик, що повною мірою відповідає «надзвичайно важливій рисі стилю модерн — декоративності, яка веде до культу найрізноманітніших прикрас у прямому та переносному сенсі» [6: 81].

Насамперед своєю декоративністю вирізняється вокальна партія цих персонажів. Її «розцвічування» відбувається завдяки використанню дрібних тривалостей, колористичних пасажів, вишуканих фігуртур. Рельєфний мелодичний малюнок вокальної партії Цвіркуна навіть графічно нагадує хвилясті, примхливі лінії, які зустрічаємо у візуальних видах мистецтв. Як відомо, саме у модерні відбувається емансипація лінії, що стає «одним з основних засобів художньої виразності, отримавши самостійне значення, створюючи самостійний художній образ» [6: 176].

Декоративність як особлива якість музичного письма модерну виявляється і в особливій увазі до філігранної проробки окремих деталей, сукупність яких створює яскраве, насичене панно. Варто пригадати графіку Г. Нарбута, де завдяки окремим дрібним деталям художник у своїх роботах «досягає водночас граничної простоти а разом з тим вишуканості композиції, малюнку та кольору» [7]. Подібні паралелі хочеться провести і в опері, де така деталізація виявляється у тісному взаємозв'язку мелодичної інтонації та словесного тексту. Музична тканина вокальних партій тонко реагує на найтонші звороти літературного тексту.

Композитор «декорує» окремими засобами і певні ключові літературні фрази. Ці звороти виділяються із загального тексту своєю глибиною, красномовністю, яскравою змістовною образністю. Якщо у першому розділі арії Цвіркуна панує настрій споглядання за природою, то у другому розділі відбувається динамізація розвитку сюжету, герої, наче прокинувшись, наповнюються дієвістю, що передається і в літературному тексті. Позірно традиційні засоби музичної виразності першого розділу у другому збагачуються сецесійними вкрапленнями. Таке перетворення прослідкуємо протягом звучання фрази «І чекав тебе, жадана, чарівниченько моя». Хвилеподібний рух наспівної вокальної партії кардинально змінює свій інтонаційний рельєф. Низхідна мелодія насичується виразними хроматизмами. Внаслідок цього втрачається вокальна пісенність, одночасно наповнюючись притаманними для інструменталізму ознаками. Спостерігаємо раптову зміну фактури оркестрового супроводу — барвисті переливи шістнадцятих трансформуються у стриману гармонічно-акордову вертикаль. Поява гострого синкопованого ритму передає відчуття збу-

дженого серцебиття, хвилювання головного героя. Атмосферу химерної зачарованості тонко передає і гармонія завдяки появі еліптичних зворотів, раптовому зіставленню далеких тональностей, руху по акордах збільшеного тризвуку, енгармонічним замінам. Про це свідчить наступна гармонічна послідовність у 30–33 тактах:

$$D^6(h) - d(cis) - VII^4_{3^{-3}}(cis) - D^6_5(fis) - \\ - Fis - F - As - G^6 - h - D(Fis).$$

Орнаментальність проникає і у фактурні пласти цього розділу. Так, у першому епізоді арії Цвіркуна у супроводі закладений ажурний фігураційний малюнок. Прозора гра шістнадцятих, чиста діатонічна гармонія, підкреслений артикуляційний штрих *staccato*, підсилений стишеною динамікою (*pp*), сприймається наче вишукане прозоре мереживо, що оздоблює витончену вокальну партію. Особлива легкість, політність звучання досягається відсутністю «важкої» першої долі на початку кожної нової фрази, що стимулює в свою чергу подальший тематичний розвиток.

Легкий, сповнений свіжості настрої доповнюється колористичними награваннями солюючої скрипки у високому регістрі. Її тематичний матеріал, побудований на коротких поспівках, сприймається як гра світлотіні. Натомість, у другому епізоді при появі жіночого образу партія скрипки насичується мелодичними фігураціями, віртуозними пасажами, утворюючи дует кантиленної вокальної мелодії та вишуканого інструментального супроводу.

Використані композитором засоби музичної виразності тонко розкривають внутрішній світ жіночого образу. М'який акордово-гармонічний виклад супроводу, розмірена тридольність (навіть авторська позначка *leggero*) занурюють слухача у світлий, легкий, сповнений чарівності вальс, у якому ніжно кружляє неземна героїня. Нотки кокетства з'являються завдяки додаванню прямих гармонічних крапель. Зокрема, вже у першій фразі мелодична вокальна лінія на словах «серце стука, серце б'ється» зазнає у супроводі щедрої перегармонізації: T – D₇ – VI – T – DD₇ – D₇ – T (на тонічному органному пункті).

Особливої виразності супровід отримує у дуеті Цвіркуна та Цвіркунки. У кожному розділі простої тричастинної форми фактура не лише фігураційно видозмінюється, але й зазнає змін тематичне наповнення номера. Якщо в другому та третьому розділі акордово-підголосковий тип викладу ніби підтримує та різнобарвно наповнює вокальну партію, то в першому розділі відбувається емансипація ролі фактури. М. Гордійчук зазначає, що «замріяну, співучу мелодію дуету вдало підкреслює плавний, неначе «баркарольний» акомпанемент» [2: 263]. Вокальна лінія (що в цьому розділі не є мелодично виразною, являючи собою низхідний хроматичний рух в терцію) накладається на розкішний барвисто-насичений супровід. Орнаментально-вишуканий малюнок середнього голосу наче дивовижний рослинний паросток розцвічує гармонічну вертикаль, надаючи їй самодостатньої нової виразової якості.

В останньому реченні композитор надзвичайно мальовничо відтворює атмосферу глибокої таїни літньої ночі, у якій тихо «злітаються сни». Розріджена фактура супроводу, прозоре гармонічне наповнення, а часом лише унісонне дублювання слугують фоном, на якому проникливо розгортається секстово-терцієва втора вокальних голосів, що за своєю природою близька мелодизму української народної пісні.

Але раптову «солодка тиша хвилями розливається над будинком і топить усі звуки. Неначе широкі круги розпливаються по воді»¹. Зауважимо, що відтворений Лисенком образ хвилі відповідає мотивам іконографії модерну. Окрім чисто візуально-образного значення, в мистецтво проникає і особливий тип розгортання, що стає «графічним символом не лише візуального модерну, але і багатьох музичних творів» [6: 137]. Так, в 31–32 тактах композитор засобами музичної виразності відтворює візуальний образ хвилі. Гармонічно-акордовий склад фактури із затриманням у верхньому голосі викликають асоціації з гребенем хвилі, а подальший м'який рух басового голосу у нижньому регістрі — з її неспішним відходом. Особливої колоритності звучанню додають пряні краплі DDVII₇⁶ та 3b₃⁵ низького VI ступеня. Аж ось раптовий відзвук дисонансу на *sf* — і хвиля ніби розбивається об сонний берег.

Цей епізод готує інструментальну зв'язку, у якій «нечутною ходою входять в хату сни, рожеві сни, золоті сни. Сплітаються, розплітаються, складають чарівне коло і розходяться знову нечутною ходою по всіх кімнатах»². Музика цього розділу чуттєво реагує на найтонше нюансування лібретто, де головним її виразником стає по-сецесійному декорована мелодична лінія. Завдяки безперервному розгортанню окремі її фрази у своєрідному сплетінні демонструють ще один яскравий приклад так званої сецесійної діатонічної «лінії хвилі».

Цей інструментальний номер водночас є і самобутньою тематичною зв'язкою між двома завершеними оперними сценами. Перша частина опери виконує роль своєрідного прологу, де статичність сюжету компенсується одухотвореними замальовками пейзажних сцен.

Безпосередній драматургічний розвиток дії відбувається у другій сцені. Старовинні речі, що знаходяться в кімнаті, оживають; «на якусь мить перед глядачами розгортається давня, забута історія кохання дівчини й юнака, забитого на війні» [3: 115]. У цій же сцені дивовижного перетворення зазнає і статуя Вакханки. Композитор, використовуючи позірно традиційні засоби музичної виразності, ніби оживляє цю античну героїню, створивши неперевершено яскравий, типово сецесійний образ.

Зазначимо, що звернення митців до образу античної менади у кінці XIX — на початку XX століття було досить поширеним явищем, оскільки їй подоба відповідала естетичним засадам модерного мислення. Д. Сараб'янов відзначив: мотив вакханалії став популярним саме у кінці XIX століття, після того

¹ Авторська ремарка у клавирі.

² Авторська ремарка у клавирі.

«як Ніцше побачив особливості античної культури у боротьбі двох начал — діонісійського та аполонівського» [5: 170]. Саме в образі Вакханки органічно переплітаються ці обидва начала. Своєрідна амбівалентність виявляється у поєднанні зовнішньої гармонійної краси та внутрішньої людської пристрасності. З одного боку, це культ прекрасної зовнішності, розкішного гармонійного тіла, вишуканого волосся тощо, з іншого, — образ героїні, що «здатна щиро виявити своє почуття, свій внутрішній стан, жар своєї душі, жагу кохання, рух тіла» [5: 173].

У давньогрецькій міфології вакханки (вони ж менади, бессариди) — це молоді жінки, які проводили своє життя у святах та веселощах. Вони завжди слідували за Діонісом, вбивали диких тварин, випиваючи їх кров. Тирсами руйнували все на своєму шляху, вибиваючи зі скель молоко та мед [8]. Перші зображення вакханок зустрічаємо ще в скульптурі античності. Прикладом може слугувати мармурова «Менада» грецького скульптора та архітектора IV століття до нашої ери Скопаса — «танок оп'янілої менади стрімкий. Її голова закинута назад, відкинута з чола волосся важкою хвилею спадає на плечі. Рух різко вигнутих складок короткого розрізаного на боці хітона підкреслює бурхливий порив її тіла [8]».

Саме такий темпераментний, пристрасний образ античної богині зацікавив митців кінця XIX — початку XX століття. Про це свідчать оригінальні витвори художників, скульпторів, архітекторів зазначеного часу. Назвемо лише деякі твори, які виділяються з-поміж інших своє самобутністю, оригінальністю, естетичною цінністю. Зокрема, «Вакханка» (1886) Х. Соролли, «Вакханка» (1893) Л. Вардла, «Вакханка з виноградом» (1887) П. Мерварта, скульптури Вакханки Д. Шарля, М. Андреєва. Окремо хочеться виділити «Вакханку» Я. Мальчевського, написану 1907 року, яка вражає неперевершеною гамою свіжих кольорів, передачею живих емоцій.

Саме таку «живу» вакханку, сповнену справжніх людських пристрасей, емоцій створює М. Лисенко на початку другої сцени опери.

Колоритністю звучання, багатою гармонічною палітрою позначений вже сам вступ до цієї сцени, де відбувається безпосереднє «оживлення» статуї. Раптом виноград на статуї вакханки займається червоним світлом. Вакханка розплющує очі й оживає. В музичному плані такий ефект досягається тональною нестійкістю, своєрідним гармонічним «блуканням» (модуляціями в далекі тональності). Накладання рівних пульсуючих вісімок на таке хитке гармонічне тло підсилює атмосферу таємничості, завороженості. Раптові невеликі ритмічні зупинки на дисонуючих акордах створюють враження мерехтіння яскравого сльїва від перетворення звичайної інтер'єрної статуєтки у пристрасний олюденний образ.

Цікаво скомпонована форма самої арії Вакханки. Вона представляє собою сім розгорнутих епізодів, контрастних за настроєм, характером, а відповідно і за засобами музичної виразності. Чергування (подекуди зіставлення) таких невеликих епізодів нагадують прийоми мозаїчності на живописних полотнах сецесійних художників.

Найвиразніше сецесійні вкраплення проступають в тих епізодах, де замальовується сповнений життєвої насолоди світ, оспівується палке та пристрасне кохання, пригадується прекрасна Кіпріда.

У першому та другому епізоді атмосферу античності передає виразний оркестровий супровід, у якому ілюструється звучання древніх музичних інструментів, зокрема ліри, еолової арфи. У першому епізоді це лише арпеджовані награвання, що виконують функцію гармонічної підтримки. У другому ж епізоді супровід отримує більшу самостійність, втілюючись у розкішні розлогі пасажи у широкому реєстровому діапазоні.

Пряні гармонічні звороти надають звучанню східного колориту, формуючи певні лейтгармонічні комплекси, зокрема, зіставлення тонік однойменних тональностей (у другому епізоді B-b), різні відхилення у тональності субдомінантової сфери (у першому епізоді F-b-Des-F).

Східний колорит виявляється і в щедро орнаментованій мелодії вокальної партії. В епізоді, де полум'яні звернення до коханого досягають своєї емоційної вершини, вокальна партія зазнає філігранного сецесійного «оздоблення». Цей розділ по суті є загальною кульмінацією драматургічної будови арії. Невеликі інтонаційні звороти в амбітусі секунд — терції нанизуються наче намистинки один на одного, створюючи ажурне вокальне намисто.

Найбільш виразово цікавою у музичному плані виступає вокальна лінія рефрену. У цій контрастно складеній музичній формі рефрен виконує роль своєрідного приспіву. Його поява привносить у загальний настрій нотки граційності, танцювальності. За рахунок колоратурних розспівів, щедрої орнаментики, дрібних тривалостей у швидкому темпі, юбіляціям на голосній цей приспів уподібнюється жанру вокалізу. Протягом усієї арії він з'являється три рази. Попри те, орнаменталізм, закладений у вокальній партії, при кожному наступному проведенні зазнає все більшого «розцвічування». Примхлива вокальна лінія насичується віртуозними пасажами, різноманітними прикрасами. Складний ритмічний малюнок стає ще більш примхливим за рахунок появи змінних ритмічних групувань. Чергування септолей, тріолей, різноманітних синкоп, в основі яких дрібні тривалості (шістнадцяті, тридцять другі), створюють враження гри витонченого візерунка на східному килимі, що дивує своєю неперевершеною красою. Свіжий «подих» античності відчувається і в гармонічних барвах. Свідченням цього є використання ладів древньої Греції, зокрема лідійського (у другому проведенні), дорійського (у першому приспіві). Пікантності загальному звучанню надає чергування характерних ступенів цих ладів поряд з традиційними шаблями мажоро-мінорної системи.

Аналізуючи сюжетний розвиток в лібрето цієї арії, хочеться провести певні паралелі до віршів рубаї східних поетів. Драматургія побудови сцени, (як і зміст поезії) складається із зіставлення не пов'язаних між собою невеликих за обсягом чотирирядкових віршів. Природа, любов, гармонія, краса — це саме те

тематичне коло сюжетних ліній, що споріднює рубаї з сюжетними ходами в арії Вакханки.

Близьке за духом і аріозо Вакханки, що звучить відразу після появи Пани. Саме в ньому найвиразніше сконцентрувалися та втілилися специфічні сецесійні ознаки. У сюжеті використовуються типові сецесійні теми, зокрема море, що заграло; хвилі, що накочуються; розкішна ніч. Багата музична тканина ніби просякнута ароматами цих образів. Гармонічні комплекси, фактурні шати, виразна мелодична лінія вокальної партії набувають в окремі моменти особливої виразності, ілюструючи повороти сюжету.

Так, підголосково-гармонічний тип фактури раптово видозмінюється на розлогі арпеджовані перебори у фразі, де розпочинається оповідь про бурхливе море. М'які хвилі немов перекочуються з літературного тексту у розкішні, виразні арфові підголоски супроводу. Додаткове підсилення ефекту глибокого занурення у водну стихію надає також «густа» барва тональності *As-dur*.

Структурна будова речень позбавлена звичної квадратної симетрії. Для кожної фрази характерне вільне розгортання музичного матеріалу. Проведення на щабель вище від кожної наступної ланки створює враження все активнішого розгортання хвиль емоційного нагнітання. В останній фразі композитор майстерно вибудовує пристрасну кульмінацію — згусток емоційного напруження передається за допомогою «п'янкх» гармонічних сполучень, втілених у такому модуляційному ланцюжку: *As – f – Des – Ges – B – Es*.

Поява Пани у цій розгорнутій оперній сцені відкриває слухачеві зовсім інший образний світ жіночого образу. Чуттєвість, елегійність, м'який ліризм наповнює цей жіночий персонаж. Почуттєва полярність Вакханки і Пани вказує на ще одну сецесійні рису, а саме — амбівалентність жіночого образу, коли художники «зображали тендітну фігуру, що мліє та сумує від кохання, виражаючи смуток, меланхолію, інші ж змальовували фруктові дерева, вагітних жінок, прославляли те, що буйне, плодюче, експансивне <...>» [9: 11].

М. Лисенко не лише створює два яскраві, контрастні образи, але й тонко описує середовище, де відбувається дія. У музичній оповіді Пани композитор відтворює картини побуту українського народу. М'які висхідні секстові інтонації, гармонічний мінор, розмірена тридольність, гармонічно-підголовковий тип супроводу характерні для жанру українського солоспіву, на який взується композитор.

Аналізуючи другу частину опери, принагідно було б згадати домашній концерт, що відбувся незадовго до написання опери. «У залі розлилися тонкі пахощі: здавалось, хтось відкрив флакон з старовинними парфумами» [3: 115]. В. Дяченко, припускає, що саме вечір старовинної музики, у якому брав участь М. Лисенко, надихнув композитора до написання твору. Стилзація атмосфери старовини в опері і справді нагадує «випаровування» витончених музичних парфумів, які своїм ароматом наповнюють кожен звук, кожен фразу, кожен інтонацію. Пана,

Офіцер, Бабуся із старовинних портретів перетворюються в одухотворені персонажі, з виразними індивідуальними характеристиками, своїми життєвими історіями, пронизані єдиною лінією кохання. Поринаючи у світ інтимних спогадів персонажів, у фрагментах композитор використовує специфічні жанрові моделі, які відповідають духу відтворюваного часу. Вокально-ліричний дует Пани та Офіцера раптово переривають звуки роялю: спочатку це незв'язні арпеджовані перебори, згодом здалека народжується ніжна мелодія, яка поступово переростає в тему старовинного вальсу. Простота ритму, прозорість фактури, чисті діатонічні гармонічні барви надають цьому танцеві особливості ширості, легкості та граційності.

У подібному емоційному тонусі витримано й наступний номер. Контрастні за характером персонажі — Цвіркун, Цвіркунка та Вакханка — органічно зливаються у вокальному тріо. Сюжетна лінія («тіні минулого знов прокидаються») підкреслюється і суто музично. У супроводі продовжує звучати все той же меланхолійний вальс.

Тема вальсу є своєрідною «ниткою Аріадни», що поєднує минуле й сучасне, химерне та реальне. Про це свідчить поява його окремих зворотів у ритмічному подрібненні в сцені пробудження на світланку. Головні герої завмирають, замовкають цвіркуни, сонячне проміння проникає у кімнату, і лише окремі звуки вальсу нагадують про те, що відбулося вночі.

Роблячи **висновки**, відзначимо, що опера-хвилинка «Ноктюрн» М. Лисенка є одним з кращих зразків камерної опери в українській музичній культурі. Створена в перші десятиліття ХХ століття, вона повністю відповідає канону модерного мислення. На різних рівнях музичної композиції (починаючи від сюжету, образної сфери і аж до конкретних виразових прийомів та засобів) виявляємо ряд характерних рис, які органічно вписують «Ноктюрн» в естетику сецесійного стилю.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні характерних рис сецесійного стилю у творчості українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Література:

1. Булат Т. Николай Лысенко / Т. Булат. — К.: Музична Україна, 1981. — 118 с.
2. Гордійчук М. Музыка і час: розвідки й статті / Микола Максимович Гордійчук; [під ред. В. М. Кордун; худож. Є. В. Попов]. — К.: Музична Україна, 1984. — 326 с.
3. Дяченко В. М. В. Лисенко / Василь Дяченко. — К.: Музична Україна, 1968. — Вид. 2-ге. — 119 с.
4. Завьялова А. Культурные основания стиля модерн: дис. ... кандидата культуролога: 24.00.01 / Завьялова Анна Николаева. — Новосибирск, 2003. — 155 с.
5. Сарабьянов Д. Стиль модерн / Д. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
6. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX — XX веков / Ирина Скворцова. — М.: Композитор, 2009. — 354 с.: ил., нот. примеры.
7. Швецов Василь [Електронний ресурс] / В. Швецов. — Режим доступу: <http://s30983408019.mirtesen.ru/blog/43529748594/Georgiy-Narbut---avtor-pervyih-ukrainskih-deneg>.
8. Энциклопедия мифологии. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://godsbay.ru/antique/maenads.html>.
9. Wallis Mieczysław. Secesja / Mieczysław Wallis. — Warszawa: Arkady, 1967. — 343 с.