

3.1. ЦЕРКОВНА МУЗИКА МИКОЛИ ЛИСЕНКА: ТИПОЛОГІЯ, ВИКОНАВСТВО

Мстислав Юрченко

Вступ

Церковна музика Миколи Лисенка, не зважаючи на невелику кількість віднайдених на сьогодні творів, є вагомим часткою його величезного творчого доробку. Вона значно доповнює наші знання про композитора, дозволяє краще представити роль та значення його музики в історії української культури. Вплив музичної творчості Миколи Лисенка на розвиток національного напрямку в українській музиці загальновідомий. Але й в церковно-музичному напрямку його, хоча й нечисленні, проте дуже яскраві твори, сприяли молодій генерації композиторів вибору того шляху, який на той час виявився найбільш дієвим — створення церковних композицій, спираючись на традицію сільського співу. Виявилось, що саме така тенденція стала найбільш плідною у 20-х роках ХХ ст., коли утворилася українська національна церковно-музична школа.

Репресивна політика радянського уряду не оминула церковної творчості Миколи Лисенка. Вона була заборонена, забута, не звучала й не вивчалася. Її «Відродження» сталося наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років ХХ ст. Тоді було віднайдено шість церковних творів композитора. Перші виконання було здійснено хором «Відродження» під керуванням Мстислава Юрченка. Колектив записав ці твори до фондів українського радіо; була видана нотна збірка [18] та записано науково-популярний фільм «Спалахніть серцями». Тоді ж з'явилися перші поодинокі розвідки про цю галузь творчості композитора.

Проте, не зважаючи на те, що церковні твори композитора були оприлюднені, ще й досі відчутний брак спеціальних досліджень щодо теоретичного обґрунтування церковно-музичного доробку видатного композитора. Особливо бракує спеціальних досліджень конкретних творів та осмислення значення цієї частини творчості композитора як для кращого розуміння його внеску у скарбницю української культури, так і у процесі створення феномену української національної церковно-музичної школи. Поодинокі дослідження почали з'являтися лише у ХХІ ст. (Ржевська М. [29], Кіреєва О. [12], Костюк Н. [14]). Через те, що церковні твори композитора є багатожанровими, то

деякі відомості про теоретичні аспекти знаходимо у дослідженнях, присвячених історії стилю й жанрів того періоду (Крайнянська В. [16], Пархоменко Л. [26], Юрченко М. [38]), питанням, що пов'язані з функціонуванням церковних творів українських композиторів того періоду (Засадна О., Черсак О. [5]), з репертуаром українських лірників (Богданова О. [1], Засадна О. [6]), з походженням та функціонуванням старовинних кантів, особливо *псалм* (Шевчук О., Коропніченко Г. [36], Богданова О. [2], Калуцька Н. [9]), з аналізом «Богогласника» (Медведик) [22] або *духовної пісенності* (Зосім) [8]. Проте, досі церковні твори М. Лисенка не знайшли відповідної оцінки ані в музикознавчій науці, ані у виконавських та церковно-музичних розвідках.

Зважаючи на недостатнє висвітлення питання про значення церковних творів М. Лисенка, дана стаття спрямована на *з'ясування художньої цінності церковних творів, осмислення їх значення для становлення української національної духовно-музичної школи, що становить мету дослідження*. Для здійснення мети було описано історичні особливості формування церковної музики М. Лисенком, проведено технічний аналіз кожного твору та надано виконавські рекомендації.

§ 1. Типологія церковних творів Миколи Лисенка

Церковна музика займає не велике місце в творчості Миколи Лисенка. Якщо подумки оглянути усі твори нашого композитора, то перше, що впадає в очі — перевага музики *вокальної* в різних жанрах від обробок народних мелодій до оперної творчості — *солоспівів*, за термінологією самого композитора. А серед різновидів вокальних жанрів переважаючим залишається *хорове мистецтво*. Згадаємо постійні дотики М. Лисенка до хорових студій, коли він з величезним ентузіазмом закликав свідоме українство до хорової справи — організація хорових колективів, хорові концерти, фестивалі, подорожі, хорове навчання, в яких маєстро виступав і в якості організатора, і як безпосередній учасник процесу — хоровий диригент [27]. Його любов до хору й розуміння безпрецедентного значення хорової діяльності для України як одного з самих основних ознак питомого українського мистецтва, самого глибинного, ментального способу самовираження українського духу, подвигало композитора до різноманітних видів роботи у хоровій діяльності. І в цьому сенсі є цілком природним звернення М. Лисенка до православної духовної музики як музики виключно вокальної та хорової акапельної.

Здавалося б, що М. Лисенко, як пошанувувач хорової справи, великий знавець хорового письма й виконавець-практик, мав би створювати багато творів для церкви, як, наприклад, його безпосередні учні Кирило Стеценко, Олександр Кошиць та ціла плеяда інших видатних українських композиторів, яких ми знаємо як корифеїв української музики, та які великою мірою долучилися до створення української професійної духовно-музичної школи. Та цього не сталося. Не те, що наш великий композитор повністю проігнорував хорову музику для церкви — ні, у нього є духовні твори, але їх кількість та певною мірою безсистемність не дають підстав твердити, що духовна музика була серед пріоритетів нашого маестро.

На сьогодні вдалося відшукати лише шість хорових творів, які можна долучити до духовної музики. Звичайно, це невелика кількість, щоб робити певні узагальнення стосовно стилевих чи виконавських особливостей. Проте, не зважаючи на те, що ці твори не становлять певного комплексу, в якому простежуються особливості композиторського письма чи певні ідеологічні засади, як, скажімо, в творчості оперній, кантатній чи в обробках народних пісень для хору, однак, усі хорові твори для церкви є настільки оригінальними, що в них, як у зародках насіння, міститься той «генетичний код», який згодом проявиться у міцних пагонах різних жанрів на розлогому дереві його творчості.

На початок XIX ст. важка ситуація склалася в церковно-музичній творчості Наддніпрянської України. Споконвічна церковнослов'янська вимова українців сприймалася в Росії як викривлення, а оригінальна українська обрядовість виглядала як «неправдиве християнство». В результаті жорсткого наступу на ці особливості в українській церкві зникли і старовинні церковні обряди, і церковна вимова. Відбулося ідеологічне поглинання української церкви, якій було нав'язано чужу обрядовість з неукраїнськими святими та малозрозумілу російську вимову церковнослов'янського тексту. Ще глибше ці культурні втрати виявилися у службових мелодіях кліросного хору, в яких, власне, й виявляється національне опертя релігійної відправи. Зміни почалися ще на початку XIX ст., коли в російській церкві під впливом реформ О. та Г. Львових відбулася заміна стародавнього ірмолоїного гласового співу на так званий «придворний наспів». Цей штучний спів, що був запозичений від *київського наспіву*, у практиці Петербурзької придворної капели, що була не церковним хором а придворним, перетворився на вихолощений варіант київського наспіву, без

мелодичних розспівів та зі зміненою метрикою. Цей наспів був зручним для церковної практики Придворної капели, а оскільки цей хор вважався еталонним, то його спів став прикладом для наслідування та увійшов до відомого «Обіходу» Львова-Бахметьєва, що став обов'язковою практичною книгою для усіх церков величезної імперії [34]. Цим було спричинено не тільки удар по мелодичній основі гласового співу українців але й росіяни також втратили власні службові мелодії, що базувалися на інтонаціях знаменного співу. Так Наддніпрянська Україна перестала співати в церкві свої мелодії та правильно вимовляти церковний текст. Глибокі зміни у духовній основі народу зачепили й професійну складову церковної музичної культури. Адже композитори, які писали для церкви впродовж усього XIX ст., не наважувалися використовувати інтонації народні, які б асоціювалися з українською культурою. І українська церква повністю позбавилася власного національного обличчя (принаймні в містах).

З іншого боку, починаючи з другої половини XIX ст., після 1848 р., коли Європою прокотилися революційні заворушення, події «весни народів» привели до сильного національного волевиявлення поневоленних народів. У «підросійській» Україні відбувся сильний зріст національних проявів, основним «мотором» якого стала діяльність Т. Шевченка. Якщо Тарас Григорович створив українську літературну мову на основі усної селянської, то в музиці таку ж роль відіграв Микола Віталійович — він створив українську професійну музику, спираючись на інтонації українського пісенного фольклору.

Народ поневоленої держави усе частіше починає ставити питання національної ідентичності, одним з основних елементів якого є релігійність. Освічена громадськість, спираючись на історичні факти, починає ставити питання незалежної української державності та незалежної від Москви церкви. Відбувається рух до повернення українських релігійних цінностей, вершинним проявом якого став переклад Біблії українською П. Куліша, І. Пулюя, І. Нечуй-Левицького.

Музиканти у підросійській Україні були в гіршому становищі, в порівнянні з Західноукраїнськими митцями, а особливо з літераторами, бо якщо біблійні тексти можливо було порівняти з оригінальними записами, то старовинні мелодії перших християнських громад, тобто оригінали, як і їх записи, було втрачено. Що ж стосувалося ірмолоїних мелодій, записи яких збереглися в українських архівах, то вже не стало фахівців, які могли б розшифрувати музичні записи. Особливо це стосувалося знаменних піснеспівів, які саме у XIX ст. вивозилися

до столиць Російської імперії та які стали основою для величезних фондів старовинної вокальної музики з часів Київської Русі, де вони перебувають і зараз. За таких обставин давні музичні тексти могли виконуватися лише російською вимовою та позиціонувалися як приналежні до російської церкви й російської культури. Така обставина сильно допомагало злету російської музики наприкінці XIX — на початку XX ст. Відбулося й посилення церковно-музичної творчості у галузі композиторської, наукової, виконавської. Нова церковна музика того часу базувалася на «відкритті» мелодичного багатства знаменної монодії, в якій митці та вчені віднайшли величезні можливості для її відтворення композиторськими засобами. Повернення до церковної практики знаменної монодії мало й політичний підтекст, адже воно популяризувало ідею спорідненості російської культури з культурою Київської Русі. Широко використовувалися обробки найуживаніших церковних наспівів (російською традицією — розспівів), серед яких перевага надавалася *київському наспіву*. Це була авторська концертна музика. Концертність розумілася широко, в тому числі й як творчий метод, тому переважаюча кількість співів, що звучала у великих храмах та міських церквах, була написана яскравою концертною мовою з перевагою рис російської пісенності. Така музика звучала й в українських міських церквах. Як зазначив Д. Степовик, «Головною причиною індиферентності творчих людей до справ релігійно-церковних стало те, що Церква на Україні стала чужою українському народові» [33, с. 156]. Це торкалося міських церков, бо у сільських храмах прихожани чули *інші гласові мелодії* [38].

Здається, ми знайшли відповідь на питання чому у М. Лисенка було створено таку малу кількість церковних творів: тому що його не приваблювала не українська музична атмосфера в міських храмах. Красномовно це підтверджують слова Олександра Кошиця, людини, що була своєю у сім'ї Лисенків. О. Кошиць писав, що Микола Віталійович «не любив Ірмолюя та не цікавився ним» [4]. З іншого боку, сімейні традиції Лисенків передбачали дотримання релігійних обрядів: пекли паски, ходили колядувати, тож, як і в усіх інтелегентних міських сім'ях, дотримувалися, принаймні, обрядової сторони церковної відправи. О. Засадна та О. Черсак, спираючись на спогади Старицького, зазначають, що «Лисенко належав до по-

¹ Авторів цієї статті ще у 90-х роках XX ст. вдалося спілкуватися зі старими українськими дяками, які пам'ятали свої дитячі співи у далеких 20-х роках того ж століття. Вони наспівували не такі мелодії, які звучали в зросійщених міських храмах.

божної родини, в якій шанували обрядову частину православного життя» [5, с. 196].

Отже українські музиканти того часу, за великого бажання відтворити питому українську національну церковну музику, намагалися віднайти інший чинник, на який могли б спиратися, бо в реальності старовинні ірмоложні мелодії співалися в храмах в обробці російських композиторів і не сприймалися як українські; в українському люду не стало знавців, здатних розшифрувати ірмоложні записи; обіходні мелодії базувалися на вихолощеному, маловиразному «придворному наспіві», штучність якого не містила ані художньої вартості, ані національного елементу.

Інша ситуація склалася в Західній Україні. На початку XIX ст. в українських греко-католицьких церквах церковний спів настільки занепав, що, за висловом Б. Кудрика, перебував «в образі твердого кам'яного сну» [17], так що його навіть не викладали у семінаріях. Але, починаючи з 1816 р. у Перемишлі розпочався рух по розвою церковного співу, який швидко перетворився на національний церковно-музичний підйом. Тоді у львівській спільноті процеси, що були пов'язані з розвитком співацької практики, викликали велике зацікавлення та полемічний запал. Протистояння між прихильниками «простого» співу в церкві та «концертного» призвело до сутичок між «єрусалимчиками» та «фігуралістами», щось на зразок «війни буффонів» у Франції. Концертний спів, що розвивався у Перемишлі, базувався на церковних творах Дмитра Бортнянського, вплив якого на церковний спів Галичини був визначальним та тримався впродовж усього XIX ст. «Перемиська школа» дала значний поштовх для розвитку професійного церковного співу, настільки вагомий, що явище отримало також назву «Галицьке відродження». І хоча масштаби цього руху не сягнули висоти загальноукраїнського поступу, проте, воно дало Україні першокласних композиторів: Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Анатолія Вахнянина, і діячі цього руху створили значні передумови для подальшого відродження українського церковного співу у національному вимірі. Йдеться про дві важливі особливості цього явища, які вплинули на подальший вектор, в якому розвивався загальноукраїнський церковний спів. 1. Церковний спів відбувався українською вимовою церковнослов'янського тексту. 2. Музична мова церковних творів була насичена українськими пісенними інтонаціями. Таким чином було наголошено на спадкоємності попередніх церковно-співацьких традицій, що

сягали коренями початку епохи багатоголосся. В подальшому церковну творчість продовжували видатні західноукраїнські композитори: І. Воробкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, Г. Топольницький, С. Людкевич. М. Лисенко знав про діяльність перемишльців та їх продовжувачів через активне листування з діячами західноукраїнської музичної культури.

На формування конкретних форм релігійних творів композитора також впливали й інші чинники. Насамперед, це висока традиційна хорова культура Києва. Серед київських хорів сильне враження на парафіян справляли *учбові хори*. Знаменитий хор Київської духовної академії не переривав зв'язок з бароковим церковним співом, від якого залишилися в репертуарі хорів цього славетного закладу канти та концерти. О. Кошиць згадував, що студентський хор співав «в університетській церкві, на клиросі деяких звичайних літургійних "канти" церковно-слов'янського складу» [24, с. 85]. Згадаємо видатну роль О. Кошиця у «відродженні» забороненого синодальною російською церквою А. Веделя, численні концерти з творів його учня П. Турчанінова, нашого класика Д. Бортнянського та багатьох відомих й малознаних композиторів. Показовим є свідчення О. Кошиця про семінарський хор КДА: «Кожний клас (а їх було тринадцять корінних, шість паралельних, один перший Єпархіяльний) являв собою оперний здоровенний хор» [24, с. 210–211]. Дякуючи глибоким хоровим традиціям, які виховували у співаків особливу хорову манеру співу, знання церковного репертуару, особливо питома українського вміння читати ноти, цей хор, вірніше «хоровий комплекс», продовжував традицію українського професійного хорового співу — якість, яку, по більшому, в інших галузях хорового виконавства було втрачено. Саме з семінарським хором О. Кошиць розучував «Херувимську пісню» М. Лисенка, що говорить про можливість керівникові навчального закладу обирати саму новітню, «модерну» музику, яка була, водночас, яскраво національною.

Ще одним видатним хоровим колективом, в якому відчувалась традиційна тяглість співу національного, був хор Київського університету св. Володимира, яким Микола Лисенко керував з 1861 по 1866 рр. Пізніше, коли цим хором керували інші видатні диригенти (Яків Калишевський, Яків Яциневич, Олександр Кошиць), хор продовжував тримати планку хорового колективу високо професійного та національного. Славився колектив і репертуаром, в якому були й церковні твори, зокрема, колядки М. Лисенка та його учнів: Стеценка, Кошиця та Леонтовича.

Говорячи про видатні хорові колективи кінця XIX — початку XX ст. В Києві, не можна не згадати великі хори соборів Софійського, Михайлівського, Володимирського, церков Десятинної, Макарівської, Преображенської, Хрестовоздвиженської та багатьох інших. Проте, хоровий спів означених церковних закладів можна розглядати лише під кутом зору виконавства. Що ж до репертуару, манери співу, вимови церковнослов'янського тексту, це були чергові «зросійщені» заклади. Інша справа — хор Києво-Печерської лаври. Про особливий, вражаючий своєрідною красою та питомим національним духом спів київських печерських монахів існує значна література. Є спогади про величезне враження, яке цей спів справляв на прихожан, серед яких було багато видатних музикантів. Немає сумніву, що спів хору КПЛ був не просто добре знаний М. Лисенком. Він настільки прийшовся до душі композитору, що той відтворив мелодію наспіву КПЛ у власній аранжировці Різдяного кондаку «Діва днес Пресущественного раждаєт» [40].

Слід наголосити на ще одному моменті, який стосується початку трансформації української духовної музики наприкінці XIX ст. — звернення композиторів до богослужбових співів українського села. Вище говорилося, що мелодії сільських церков дещо відрізнялися від інтонаційного кліше співів міських храмів. Молоді композитори, які щойно розпочинали свої творчі шукання, інтуїтивно відчували красу мелодій сільських храмів, в яких відчувалися як подих старовини, так і знайомі інтонації, що прийшли до церкви з фольклору. Ці мелодії записувалися і згодом оформлювалися у вигляді авторських літургійних циклів, передусім «Літургій». Так вчиняла більшість молодих музикантів того часу. Яскраві приклади знаходимо в творчості найкращих, які створювали власні Літургії на основі сільських дяківських наспівів: Кирило Стеценко — «Літургія св. Іоанна Золотоуста» (1907 р.), «Літургія св. Іоанна Золотоуста для хору та народного співу» (1921 р.); Микола Леонтович — «Літургія св. Іоанна Золотоуста» (оформлена 1919 р.); Олександр Кошиць — перша «Літургія св. Іоанна Золотоуста» (1922 р.), Порфирій Демущийкий — «Літургія для народного хору» (1922 р.), Григорій Давидовський — «Літургія св. Іоанна Золотоуста» (1920–21 рр.), Яків Яциневич — «Літургія св. Іоанна Золотоуста» (20-ті роки XX ст.).

О. Засадна в аналізі авторських літургій того часу зазначає, що: «літургійний цикл просякнутий церковно-побутовою інтонаційністю наддніпрянської України, пласти якої, на думку О. Кошиця, мають спільне генетичне коріння з давніми церковними розспі-

вами» [6, с. 45]. Окремі літургійні піснеспіви писали абсолютно всі композитори того часу, і процес їх творення — власне, богослужбових, тобто таких, які є канонічними та обов'язковими службовими — розпочався задовго до часу їх активного впровадження у богослужбову практику з початку української державності у ХХ ст. Чи можна тоді вважати Лисенка першовідкривачем у цій галузі? Мабуть таке твердження було б надто сміливим, особливо маючи на увазі його активне спілкування з музичними діячами Західної України, де процес творення й трансформації музичних форм української церковної музики не припинявся. Проте, діяльність композитора була на той час настільки знаною в обох частинах України, його творчість настільки шанувалася, що любий крок Лисенка в музичній справі миттєво ставав еталонним прикладом для наслідування. Широко відомо яким беззаперечним авторитетом він користувався у молодих композиторів, яскравим прикладом чого є ситуація зі знищенням М. Леонтовичем його «Першої збірки пісень з Поділля». Тож можна без ризику стверджувати, що використання Лисенком народнопісенного матеріалу для створення церковних або релігійних співів сприймалося як дороговказ для молодих митців.

Характеризуючи обставини, які сприяли розвиткові Лисенкової творчості, зокрема хорової та, як її відгалуження, церковно-музичної, не слід нехтувати фактичним переважанням в означений період хорового співу серед інших форм музичної діяльності в Європі. Відомо, що становлення романтичних принципів передбачало залучення більшої кількості виконавців для створення потужніших звукових ефектів. Згадаємо величезні оперні хори того часу, об'єднання хорів задля досягнення ефекту масовості. Як наслідок — створення значних хорових осередків, які залучали величезну кількість хорових виконавців. На думку приходять назви хорових об'єднань Європи — «Liedertafel», яке охоплювало любителів хорового співу німецькомовних країн, «Orpheon» у Франції, «Королівське хорове товариство» Англії, для якого, власне, було відкрито знаменитий «Albert-Holl», товариство «Духовні концерти» в Австрії, «Хорове товариство каталонської музики» в Барселоні, для якого було побудовано спеціальний палац — концертний зал, що став «символом Барселони, її народу і всієї Каталонії». Зазначимо, що усі без винятку значні хорові товариства виникали передусім як чоловічі хори, через що традиція співу чоловічими хорами затрималася в Європі й до сьогодні. В Україні цю традицію бачимо переважно у Західній

Україні, де вона продовжується й досі. Відчувається перевага чоловічих голосів й у церковних творах М. Лисенка (наприклад, у обробці псалми «Пречистая Діво, мати Руського краю» на шестиголосий хор з чотирма чоловічими голосами). Значне посилення хорового руху в Україні вилилося в оригінальні форми хорових об'єднань у вигляді товариств «Боян», «Торбан». Відомо, що Лисенко підтримував такий вид діяльності, зокрема, відкрив, разом з О. Кошицем, музичне товариство «Київський Боян» (1905 р.).

Лисенко жив у часи хорового піднесення. Фотографії хорів того часу фіксують величезну кількість учасників хорового співу. Причому, великі хорові колективи створювалися як у професійному середовищі, так і серед любителів співу. Хоровий спів, через глибокі хорові традиції, продовжував бути звичним явищем в Україні. Романтичні тенденції посилили роль хору в музичному житті, і хоровий спів розквітнув настільки, що став яскравою ознакою приналежності до української нації. Зазначимо ще й особливість хорового співу в церкві, який передбачав а каппельне виконавство, що значно сприяло розвитку внутрішнього слуху та ансамблевого чуття, орієнтації у гармонічному середовищі. Розвиток великих хорів призводив до розвою великих вокальних та вокально-симфонічних форм, передусім, кантати й опери з хорами як дійовими особами. У хоровій творчості Лисенка (також у його духовних творах) бачимо орієнтацію на виконання великими хоровими колективами. У його церковній музиці відчутний потяг до «укрупнення» музичної ідеї, розширення текстуальної рамки біблійного вірша або ж його переосмислення, що вимагало відтворення релігійного змісту засобами великого хору, що в свою чергу впливало на вибір форми в сторону її розширення (розлогість куплетів у лірницьких обробках та створення духовного концерту).

З іншого боку, хоровий спів охоплював і малі музичні форми — камерне музикування, що також було одним з проявів романтичних тенденцій як інструмент передачі тонких почуттєвих рухів. Камерне хорове виконавство викликало появу нових жанрів — хорова п'єса, обробка народної пісні для хору, церковні літургійні піснеспіви. В Україні бачимо досить потужний розвиток цих жанрів, серед яких у хоровій музиці переважав жанр обробки народної пісні. Цей жанр став провідним і у творчості Лисенка. Водночас, він віддавав шану і камерним жанрам у фортепіанній творчості («Елегія», «Сумний спів», «Хвилинка розпачу», «Хвилинка розчарування») а також у романсах та хорових мініатюрах, в основному на вірші Т. Шевченка. Серед

хорових п'єс композитора відзначимо знаменитий «Вічний революціонер» на вірші Івана Франка та один з кращих в жанрі хорової мініатюри — «Сон» на слова Йосипа Маковія. У цьому ж жанрі хорової мініатюри створено й майже всі церковні композиції М. Лисенка.

Лисенків талант в цих сприятливих з музичного боку обставинах прислужився якомога вдячніше — композитор на момент звернення до духовно-музичної творчості вже досяг визначних успіхів: серед його доробку і кантати, і опери з використанням великих хорів, і значна частина обробок народних пісень для різних складів (більшість обробок було зроблено на чоловічий хор). Серед обробок трапляються і а капелльні твори, тобто композитор був знайомий з технікою формування звукового масиву без підтримки інструментів. Тому процес створення духовних творів з технічного боку не становив труднощів, яка могла виникнути лише в адекватній передачі релігійного образу. І в цьому, як бачимо, Микола Лисенко досяг вершин композиторської майстерності, створивши твори видатні, як з боку втілення високої ідеї, так і зі сторони технічної.

Підсумуємо чинники, які впливали на створення духовних композицій Миколою Лисенком.

1. М. Лисенко творив у часи посиленого тиску на національні прояви українства в музиці, у майже повному зросійщенні української церкви, у витісненні української церковнослов'янської вимови та питомих українських церковних гласових мелодій. Звідси у композитора не виникало зацікавленості створення хорових творів для церкви.

2. Вплив творчості Західноукраїнських композиторів «Перемиської школи» та їх послідовників у створенні *національних церковних піснеспівів з українською вимовою церковнослов'янських текстів*.

3. Загальний підйом національного самосвідомлення українців, їх «пробудження» творчістю Т. Шевченка. Звернення до церковних текстів з намаганням утвердити українську мову в якості богослужбової. Перші переклади «Біблії» українською.

4. Глибокі традиції хорового співу у київських шкільних хорах — КДА, КУ св. Володимира, видатні церковні хори Києва.

5. Звернення молодих композиторів до старовинних дяківських церковних мелодій українського села.

6. Загальне хорове піднесення в Європі у XIX ст. Створення хорових товариств в Україні. Лисенко і Кошиць засновують «Київський Боян» 1905 р.

§ 2. Технічна характеристика церковних творів М. Лисенка

Коли Микола Лисенко відчув необхідність створення релігійних творів? Сучасна «Вікіпедія» надає таку хронологію [23]:

- 1885 р. — «Боже великий, єдиний». «Дитячий гімн», «Молитва» на текст О. Кониського для триголосного (з *divisi*) дитячого хору;
- 1893 р. (не пізніше) — «Діва днесь». Різдвяна псалма для мішаного хору;
- 1898 р. — «Херувимська пісня» для мішаного хору;
- 1909 р. (липень) — «Камо поїду от лица Твоего, Господи». Концерт для мішаного хору;
- 1909 р. — «Пречиста Діво, мати Руського краю». Молитва (псалма на мотив лірницької пісні). Для мішаного хору [24];
- (без дати) — «Хресним древом розп'ятого». Кант (псалма) Розп'яттю Христову для мішаного хору².

Як видно з хронології, композитор звернувся до духовної творчості наприкінці життя. Його перше звернення було у 1885 р. до яскравого релігійного гімнічного тексту Олександра Кониського, який надихнув його широко піднесеністю та палкою патріотичністю. На початку 90-х років XIX ст. він створює Різдвяну псалму «Діва днесь Пресущественного раждает» а наприкінці 90-х — єдиний допоки відомий літургічний твір «Херувимську пісню». Через десять років композитор знову звернувся до церковної творчості й написав єдиний церковний концерт «Камо поїду от лица Твоего» та обробку лірницької мелодії — «Пречистая Діво». Можливо саме тоді було створено й іншу обробку — Розп'яттю Христову «Хресним древом».

Не дивлячись на скупі відомості, бачимо певну еволюцію поглядів Лисенка на духовні твори: він розпочав з гімнічного «Боже великий», згодом створив яскраво концертний, хоча й службовий твір — Різдвяний кондак «Діва днесь», потім через канонічну «Херувимську» прийшов до форми духовного концерту «Камо поїду» та почав обробляти лірницькі мелодії: «Пречистая Діво» та «Хресним древом». Так у композитора вимальовується устремління до опрацювання старовинних українських тем, які він віднаходив в репертуарі селянських рапсодів. Не виключено, що інтерес до цього оригінального прошарку співацької культури справив видання Порфирія Демущього «Ліра і її мотиви» у 1903 р. [19].

² У виданні 20-х років XX ст. зазначено «конт», хоча правильніше буде визначити його як «псалма».

Це видання було дуже схвально сприйнято українським митецьким середовищем. Оригінальність мелодій, в яких вгадувалися одночасно й інтонації «штучної» напівавторської пісні, й інтонації народні, спонукало до їх митецького опрацювання. З'явилися численні обробки мелодій на різні склади хору, переважно на мішаний. Обробки робилися з великим інтересом як до нової, заново відкритої музики, і в них використовувалися новітні композиційні доробки. А через те, що мелодії пісенної культури сто — та двохсотлітньої давнини потребували інших підходів в опрацюванні, відмінних від обробок мелодій народнопісенних, то в результаті виник *новий хоровий жанр обробок українських релігійних кантів для хору*, оригінальний та художньо вартісний [41]. Принаймні, усі українські композитори Лівобережжя в період визвольних змагань віддали належну шану цьому жанру. М. Лисенко також був зачарований своєрідною красою цих пісень, їх безпосередністю, щирістю вислову, наївністю почуттів.

Огляд творів за хронологією.

«Боже великий, єдиний». Офіційна назва «Дитячий гімн».

Цей урочистий гімн на текст О. Кониського М. Лисенко створив 1885 р. [24]. Рукопис переходить у музеї Миколи Лисенка в Києві [21].

В поезії О. Кониського композитора привабила щира українська молитовність, відверта, безпосередня, з високими моральними й етичними ідеалами. Музика Миколи Лисенка виявилася настільки придатною для відтворення національних релігійних почуттів, у ній відчутні настільки явні українські мелодичні риси, що цей гімн у часи найбільш напружених подій виборювання української державності відразу став одним з символів духовної величі українського народу. Так було у 1917 р., коли багатотисячний хор співав цей гімн на київській площі Богдана Хмельницького (зараз Софіївська площа) під орудою К. Стеценка, на інших патріотичних мітингах, наприклад, 22 січня 1922 р. в час злуки УНР та ЗУНР. Разом з українським народом цей гімн пережив часи примусової заборони та майже 70 років перебував у забутті. Через 100 років від часу створення цей гімн знову виринув з небуття, коли його виконав хор української музики «Відродження» під керівництвом Мстислава Юрченка [30, с. 19], а з 1993 р., коли він був надрукований, став надзвичайно популярним, отримав статус офіційного гімну УПЦ КП (зараз ПЦУ) та сьогодні є духовним гімном всієї України, під час виконання якого присутні його співають стоячи.

Після створення «Дитячого гімну», його музика була підхоплена багатьма виконавськими колективами та отримала кілька перекладень. У друкованому виданні 1993 р. наведено три найбільш вдалих аранжувань для мішаного хору: В. Матюка (1907 р.), К. Стеценка та О. Кошиця (1910-ті рр.), з яких останнє набуло найбільшого поширення. Порівняємо ці перекладення з оригіналом.

Музика оригіналу некваплива, спокійна, впевнена, розвивається поволі, захоплюючи все вищу теситуру, поки не спалахне сильним емоційним сплеском на кульмінації: «Дай, Боже, народу многая, многая, многая літа!». Спокійну течію мелодії композитор збуджує на самому початку невеликим юбілейним оспівуванням дрібними шістнадцятими тривалостями, що надає додаткового акцентування першої долі. Це оспівування, вірніше, місце його виконання, не сприйняли композитори, які в подальшому обробляли мелодію твору для мішаних хорів. Вони перенесли оспівування на другу долю, чим посилили очікування наголосу на третю долю такту й розширили відчуття поважного руху. Другий момент, який також не потрапив до перекладень — перекреслений форшлаг на слові «просвіти». Мабуть композитор, що орієнтувався на виконання дитячим хором, хотів підкреслити грайливий, «дитячий» елемент, бо попередні слова оригінального тексту були: «нас, дітей, просвіти».

Серед відмінностей вкажемо на співставлення мажору й мінору на словах «Дай йому волю, дай йому долю» в аранжуванні В. Матюка, деякі заміни акордів, хоча в цілому відчувається намагання композиторів дотримуватися музичного тексту оригіналу.

На закінчення вкажемо на обробку О. Кошиця, яка за усіма параметрами справедливо вважається найвдалішою з усіх відомих. Ця обробка, з одного боку, стильово знаходиться між двома попередніми: автор зберігає мірну пульсацію оригіналу, як в обробці В. Матюка, що тяжіє до класичних гармонізацій, однак, композитор прагне досягти сильних емоційних ефектів, чому більше уваги приділяє К. Стеценко. О. Кошиць сильно розвинув фактуру супроводу: гармонічний акомпанемент ведучому сопрановому голосу, поліфонічні перегукування виразних мотивів, що вільно переходять в інші голоси, неначе підхоплюють вислів, чим сильно збуджують звукову матерію, сприяють фразовому диханню та загальній побудові кульмінації.

Яскравість кульмінації у цьому варіанті стала вираженням крайнього емоційного напруження, в якому на одному рівні постає

як екстатичне звернення до Бога, так і відчайдушний заклик до волі, як до віковічного, іманентного українському світогляду почуття.

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт»

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» було надруковано у рідкісних виданнях, переважно Західноукраїнських [30], та поширено в Україні на початку 90-х років ХХ ст. [21]. Цей твір був створений Лисенком (не пізніше 1893 р.) як обробка богослужбової мелодії. Водночас, він використовувався у рукописному диптиху поряд з «колядкою» «Ой сів Христос тай вечеряти» під назвою «Великі колядки»³. Тим самим підкреслюється не богослужбове спрямування твору а, швидше, його паралітургічне призначення. Лисенко створив богослужбовий спів на текст Різдвяного кондака. Джерело мелодії знаходимо у наспіві Києво-Печерської лаври [26, с. 78–79], звідки композитор запозичив музичну структуру: п'ять куплетів з службовим текстом. Проте, композитор розширив форму, додавши початковий «куплет» на текст «малого славослів'я» (в оригіналі текст «малого славослів'я» розспівується читком на одному акорді) та закінчення у вигляді повноцінної частини на розспіві голосного останнього слова «Бог». Таким чином загальна структура твору — 7 частин.

М. Лисенко створив яскраву концертну композицію з красивим мелодизмом, рельєфною фактурою, багатим тональним розвитком, з тонким відчуттям гармонічного колориту та майстерним використанням імітаційних поліфонічних прийомів. Основними прикметами, що виділяють цей твір серед подібних, є переінтонування основної теми, що викликало змістове переосмислення композиції, надало йому неочікуваної філософської глибини а також введення поліфонічної форми в структуру твору, що підняло значення основної мелодії до статусу теми, надало їй рельєфності та сприяло створенню яскравих театралізованих картин. Майстерне володіння різноманітними інтонаційними, тембральними, фактурними барвами дозволило авторові створити музичний твір подібний, одночасно, до романтичної поеми та до романтичного концерту. Намагаючись досягнути якомога яснішого унаочнення елементів біблійного сюжету, композитор вводить елементи фуги у куплетно-варіаційну форму, чим збагачує виразність та значно розширює

³ Назва «колядка» є умовною. Насправді «Ой сів Христос та вечеряти» є щедрівкою з приспівом «Щедрий вечір, добрий вечір». Хоча текст заспіву збігається зі старовинними колядочними текстами княжих часів. В рукописі з архіву автора статті зазначено: «Великі колядки М. Лисенка».

інтерпретаційні можливості⁴. Фуга — складна поліфонічна форма — вже була опрацьована композитором у великих формах, згадаємо фугу на 5/4 «Оживуть степи, озера» у фіналі кантати «Радуйся, ниво непоплита». Такий сплав варіаційної та поліфонічної форми, з одного боку, ускладнює її визначення, з іншого — збагачує використання засобів виразності та збільшує амплітуду виконавських можливостей, що залежить від варіантів формотворення, на які фокусує увагу диригент. Через таку багатозначність ми під час аналізу користуємось різними визначеннями структури: «частина», «варіація», «куплет» як синонімами.

Самою знаковою технічною характеристикою цього твору можна вважати переінтонування теми Різдвяного кондака у версії наспіву Києво-Печерської лаври. Композитор відмовився від партесного викладу теми, що надавало співу київських печерських монахів характеру бадьорого гімну, який дещо простокуватого змальовував урочистий характер Різдвяного свята. Композитор змінив мелодичний малюнок теми: замість акцентування акордів з визначеними функціями, у Лисенка мелодія набула хвилястого малюнку з оспівуванням основних тонічних тонів. Результат вражаючий! Замість бадьорого маршу — думний заспів, замість нехитрого скандування з танцювальними алюзіями — трубний заклик, що пророчим возгласом покриває землю, закликаючи людство до споглядання Події Різдва Христового (Приклади 1-2).

The image shows two musical staves. The first staff is for the vocal line, with lyrics in Ukrainian: "Сла-ва От-цу и Сыну и Святому Духу и ныне и присно и во веки веков. А - минь." The second staff is for the bass line. The second system shows a melodic line with lyrics: "Де - ва днесь". Both systems use a key signature of one flat and a common time signature.

Приклад 1. Наспів КПЛ

⁴ Докладніше про технічний аналіз твору та виконавські характеристики див. [39].

Музична партитура початку «Діва днесь» М. Лисенка. Вона складається з двох систем нот. Перша система позначена «Maestoso» та «f», друга — «mf». Під нотою вказано ліричні тексти українською мовою.

Приклад 2. М. Лисенко. «Діва днесь». Початок

Перший унісонний заспів (баси) настроює слухача на сприйняття дуже серйозної події, що принесло людству християнську віру. Саме так, зненацька композитор захоплює слухача й в інших творах, наприклад, фанфарними возгласами перших звуків увертюри до «Тараса Бульби». Нагадаймо, що під час написання Різдвяного кондака композитор вже був автором деяких важливих опер, в тому числі «Утоплена», «Зима і Весна», була створена кантата «Радуйся ниво неполітая», тож він опанував майстерністю створення театральних ефектів. Також він був ознайомлений з особливостями кобзарського мистецтва, зокрема, з технікою думних заспівів.

В подальшому М. Лисенко розгортає куплетно-варіаційну форму твору, в яку вводить елементи фуги: заспів стає *темою*, яка проводиться майже в усіх куплетах, спочатку почергово в чотирьох голосах у тоніко-домінантових відносинах. Потім тема з'являється у кожній варіації (куплеті). Сама тема кожен раз зазнає відчутних трансформацій, а у заключній, сьомій частині, залишає лише самий важливий елемент — спадний рух оспівувального характеру.

Після вступної частини розгортається ряд картин (частин), в яких змальовуються сюжети Різдвяної тематики: рух колядників, вертепний сюжет, поява Янголів, волхвів, людей, які прозрівають, усвідомлюючи, що стали свідками Події. Проте, самим вражаючим ефектом стає несподіваний фінал, в якому на спадній, «зникаючій» динаміці «зближують» останні тематичні інтонації. Вони слабшають та остаточно розчиняються в тиші. Фінал таким парадоксальним способом змальовує тихе але невідворотне розповсюдження Християнства, яке йде впевнено, просочуючись у місця людського розселення, несучи людям тверду Віру й спокій.

От такий Різдвяний кондак подарував людству великий Микола Лисенко. Він створив хоровий твір, який спрямований на високі духовні

ідеали. І зробив це настільки переконливо, що ця композиція, безперечно, залишиться у скарбниці української музики як зразковий твір, фаховий та одухотворений.

«Херувимська пісня»

«Херувимська пісня» Миколи Лисенка віднайдена відносно недавно — на початку 90-х років ХХ ст. Допоки це єдиний літургічний твір композитора, хоча існують припущення, що він таки створив повну «Літургію», яку його сину Остапу довелося спалити в часи жорстоких репресій на церковну музику. Цей піснеспів був відомим. Про нього згадує О. Кошиць, розповідаючи про часи його роботи з хором Київської духовної академії: «Тоді ж я хотів розучити "Херувимську" Лисенка, якої оригінал він мені подарував (вона й досі є в мене). Але в хорі ця композиція прозвучала незадовольняюче, і я мусив її залишити» [24, с. 474]. Кошиць працював з академічним хором з 1898 по 1901 рр., тож твір мав з'явитися у цей період (сучасна Вікіпедія відносить його написання до 1898 р.). Мабуть Кошиць вивіз ноти «Херувимської» до Америки, бо про неї згадує Павло Маценко у передмові до видання «Служби Божої» І. Заяця [7]. Проте, в архіві Кошиця «Херувимської» не виявилось. Вона була віднайдена 1992 р. автором цієї статті серед поголосників нот Київської духовної академії [35]. Тоді ж була надрукована стаття про цю «Херувимську» в журналі «Музика» [39]. В наступному, 1993 р., були надруковані ноти разом з іншими релігійними творами композитора [18] та здійснено запис до фондів українського радіо хором «Відродження» під керівництвом Мстислава Юрченка.

Цей піснеспів має оригінальну авторську мелодію, так само як і хоровий концерт «Камо поїду» та гімн «Боже великий, єдиний».

«Херувимська пісня» Миколи Лисенка має службове призначення. А за музикою — це типова романтична мініатюра. Вона більше тяжіє до романсової лірики аніж до строгих службових піснеспівів. Лисенко підійшов до створення «Херувимської» як творець ліричних мініатюр: елегій, ноктюрнів, баркарол. Музика «Херувимської» занурює у середовище мрій, що насичене світлими барвами, несе характер піднесення й споглядання. Її можна співати без слів, як наприклад, «Прелюдію» Миколи Леонтовича. Водночас, в цьому піснеспіві є й танцювальний характер з інструментальною музичною лексикою та гострим ритмічним малюнком. Мабуть так Лисенко сприймав ангельські образи «Херувимської», як душевний стан, який можна відтворити мелодіями знайомими, такими, що

вливаються зі співочої української душі. Тому у нього вийшов один з найбільш, так би мовити, романтизованих творів, що став окрасою його лірики.

Не зважаючи на канонічне призначення піснеспіву, композитор запропонував не традиційну на той час форму «Херувимської», що можна розцінювати або як намагання театралізувати хорову мініатюру, тобто внести світський елемент до богослужбового співу, або як спробу поновити старий, забутий на той час спосіб музичного викладу оригінального тексту. Для пояснення — кілька слів про «Херувимську» як богослужбовий жанр.

Текст «Херувимської пісні» складається з двох частин: перша заснована на видіннях пророків Ісаїї та Езекіїля, що бачили служіння ангелів коло Престола, і співається до Великого Входу; друга — побажання прийняти Царя Світу, кого несуть невидимо ангельські чини, співається після Великого Входу. Це один з самих важливих моментів Літургії. Характер першої частини — споглядання невидимого служіння ангелів, що оповите серпанком таємничості, стриманості. Вона виконується повільно, поважно, що має, окрім сакрального, ще й цілком практичне значення: під час співу священник творить кадіння храму і регент має розрахувати виконання таким чином, щоб завершити його одночасно з кадінням храму.

Характер другої частини відтворює впевненість, радісне усвідомлення того, що люди мають можливість прийняти Царя Світу, тобто рухливий, можливо й з танцювальними елементами. Тому другу частину радять виконувати у пришвидшеному темпі. У старих монодичних «Херувимських» відмінності в характері розспівування майже не помітно, бо воно відбувалось у строфічній формі з постійною зміною мелодичного матеріалу або з трикратним повторенням мелодії (включаючи «Яко до царя»). В часи багатоголосся на виконання «Херувимської пісні» вплинула кантова культура співу: короткі куплети з мелодією, що легко запам'ятовується. Текст першої частини має дві строфи, причому перша вдвічі довша за другу: 1. *Иже херувими тайно образующе і животворящей Тройці трисвятую пісьнь припівующе*, 2. *Всякое нині житейськое отложим попеченіє*. Кантові мелодії в куплетній структурі (повтор) були не придатними для пристосування до різних за довжиною строф. Тоді, заради зручності, першу строфу розділили на дві та розспівали на ту саму мелодію (повтор), на яку розспівували й третю строфу. В результаті перша частина «Херувимської» набула форми трьох однакових (мелодично) куплетів.

Друга частина (після Великого Входу) або повторювала мелодію куплетів першої частини але в швидшому темпі, або розспівувалася на зовсім іншу мелодію, переважно танцювального характеру. Форма «Херувимської» стала такою: А — А¹ — А² — (Великий Вхід) — В. Така форма «Херувимських» швидко стала переважаючою й остаточно закріпилася як основна у XVIII та XIX ст. Але Микола Віталійович відмовився від шаблону й запропонував свій, оригінальний варіант. Форма «Херувимської» М. Лисенка має такий вигляд: А — А¹ — В — (Великий Вхід) — С. Від цього змінився сакральний образ.

Перші дві строфи, які відтворюють образ таємничого ангельського служіння, будуються за звичаєвими правилами: повільний рух, стриманість, споглядальність, красива мелодика, що має відтворити характер споглядання. Малорухлива мелодика Лисенкового твору з раповими аріозними сплесками, неквапливий рух із постійним «завмиранням» на сильній долі, м'які септакорди, широка фразова динаміка (ширше — по реченнях) — все створює ситуацію обережного «підглядання» за чимось забороненим, тихого, навшпиньки посування догори, щоб краще бачити таємне дійство. На фоні суцільного гармонічного плетива, через мікрополіфонічне затримання голосів, звичайні тризвуки перетворюються на благозвучні септакорди. Музика перебуває у повільному русі, нібито прислухаючись до мірної тридольної пульсації з акцентом на сильній долі. Вона наче перетікає з такту в такт, або розширюючись в поступі до місцевої кульмінації, або навпаки, знесилоючись «стискається», набираючи сил для наступного руху.

В такому неявному поступі зі скупю мелодикою ведучу роль набуває ладотональний рух, несподівано розвинений. У 18-тактовій першій строфі (період) тональності міняються шість разів. Така ж ситуація повторюється у другому періоді. Композитор оперує мінімальними засобами, переводячи основний рух всередину — терпка гармонія, змінний ладотональний план, чим досягає внутрішнього напруження. Нагадаємо, що саме так створював ситуації контрастні, доводячи їх до конфліктності, Максим Березовський.

У третьому періоді (друга строфа) міняється все: пришвидшується рух, з'являються акценти (*Marcato*), голоси вступають імітаційно з широкими октавними стрибками, повертається однойменний мінор основної тональності (*g-moll*). Зазвичай, текст цієї строфи у «херувимських» звучить стримано, підкреслюючи характер смирення, жертвовності («всякое нині житейское отложим попечение»).

Лисенко не просто поміняв характер — він переосмислив біблійний текст, надав йому нового, *викривного* значення і наситив цю частину форми характером гнівним, з нагадуванням людству, що задля високої мети пізнання Бога треба відмовитися від благ комфорту, від виснажливого бігу за збагаченням. І то негайно!

Виходить, що композитор театралізував богослужбовий піснеспів, надав йому рис світської музики й таким чином змінив форму. Таке тлумачення має право на існування. Хоча так само воно може відноситися й до іншого композитора, геніального попередника Лисенка, Артемія Веделя, який, як відомо, переступив грань класичних обмежень та в ораторському передромантичному пориві гівно спалахував могутніми унісонами на надмірних високих нотах. А щодо змінення усталеної форми, то пояснення може повернути звинувачення у зворотний бік — в сторону традиційності.

Вище говорилося, що музична форма першої частини «Херувимських» з часом відійшла від двочастинності та стала тричастинною. Чи порушив цю вимогу Лисенко? Ні, структура першої частини піснеспіву залишається тричастинною (три періоди). Але аналіз музики показує, що композитор прискіпливо придивляється до церковного тексту і *буквально відтворює його зміст*. Якщо у перших двох строфах йдеться про споглядання херувимів, про їх таємне служіння, то й музичний виклад відповідає зосередженому й «втаємниченому» характерові. Але слова «всяке нині житейське отложим попеченіє» відносяться не до ангельського служіння а до діянь людських. Вони мають спонукати повернутися до Бога, згадати про Його присутність та відмовитися від користолюбства. І Лисенко, міняючи характер останнього епізоду першої частини, відтворює його первісний зміст. Так він відроджує старовинну музичну двоепізодну форму «Херувимських». А це означає, що М. Лисенко виступає тут і як реформатор, і як традиціоналіст. І в цій багатозначності бачимо велич нашого композитора.

Повернімось до музичного тексту. Друга частина піснеспіву коротка, у тричастинній контрастній формі (А — В — С), з активними, рухливими крайніми епізодами. За характером це урочиста, радісна п'єса з токатним рухом, ямбічною ритмікою, тріольною пульсацією (дводольність розміру 6/8), жвавим темпом (*Allegretto*), рухливою динамікою та сміливими тональними зіставленнями.

Композитор створив яскравий романтичний хоровий твір, центральний за характером та композиторськими прийомами. Дотриму-

ючи власних критеріїв, М. Лисенко присіплює слідкує за текстом, намагаючи якомога виразніше відтворити зміст. При цьому він сміливо втручається у традиційні структурні канони, міняючи форму та виявляючи ті змістові константи, які відгукуються резонансом в його чутливій душі. Тоді з'являються твори, глибокі за змістом і революційні за формою, прикладом чому є «Херувимська пісня».

Духовний концерт «Камо поїду от лица Твого, Господи»

Це єдиний датований твір серед усіх церковних творів (липень 1909 р.). Композитор написав його в Китаєві, передмісті Києва, де він, за свідченням Олени Пчілки, відпочивав від занять у власній музичній школі та створював духовні пісні. Зберігся рукопис композитора в Музеї видатних діячів української культури [21]. Відомо, що О. Кошиць виконував цей концерт під час урочистої панахиди над труною Миколи Лисенка з хором Київського університету. В подальшому цей твір входив до репертуару Українського національного хору, друкувався у рідкісних на сьогодні виданнях періоду визвольних змагань, наприклад, у збірці «Канти й концерти українських композиторів» у 20-х роках ХХ ст. [11].

В українській музиці жанр романтичного концерту представлений досить слабо, особливо у Наддніпрянській частині. Якщо у Західній Україні цей хоровий жанр відродився у 20-ті рр. ХІХ ст., дякуючи ознайомленню з хоровими концертами Д. Бортнянського, та продовжував потрохи розвиватися у творчості західноукраїнських композиторів, то у Наддніпрянській Україні він практично не використовувався до кінця ХІХ ст. Лише на початку наступного, ХХ ст., особливо у часи визвольних змагань, хоровий духовний концерт розквітає вибухово, його форму набувають споріднені жанри: колядки, канти і так впливають на вироблення *концертного виконавського стилю*. Мабуть цей хоровий твір М. Лисенка, дякуючи видатним художнім достоїнствам, став певним чином дороговказним для молодших композиторів.

Романтичний хоровий духовний концерт розвинувся наприкінці ХІХ ст. у творчості російських композиторів. Відповідно до романтичного світогляду, було відкинуто класицистичну схоластику, статику споріднених частин в структурі, дещо відсторонений і місцями надуманий образний розвиток та штучний пафосний характер придворного мистецтва. Митці романтичного напрямку намагалися розвивати чуттєвий елемент в музиці, завдяки чому новий хоровий концерт наситився рухом, збагатився новою барвистою гармонією

з її прикрашальним характером. Хоровий концерт того часу потроху втрачає зв'язок з церковним ритуалом, наближаючись до концертної рампи. В нього все більше проникають елементи барокові, які на новому рівні передають багатозначність смислів, плинність думки, лапідарність висловлювання. На відміну від концерту класичного романтичний хоровий концерт стає одночастинною структурою з контрастними епізодами, несамостійними але пов'язаними з сусідніми й з різноманітними зв'язками, арками, моноритмікою та іншими засобами, що призвані пов'язати в єдине смислове ціле велику композицію. Музика твору повинна захопити, стати зрозумілою через почуттєві рухи а не через логіку форм.

Концерт М. Лисенка «Камо поїду» написано на вірші 138-го псалма (7–10). Композитор обирає лише ті вірші, в яких втілене захоплення перед всюдисущим Богом, перед його всевіданням. Дуже емоційно біблійний текст передає різні душевні стани, такі як страх перед абсолютною присутністю Бога, захват від його безмежної волі, спокій від того, що для людини в усьому є Божа підтримка. Створено композицію яскраво емоційну з картинно зображальними сюжетами, рельєфними образами. Якщо порівняти з живописом, то це картина, що написана соковитими олійними фарбами — буяння кольорів, контрастні світлові ефекти — блискуча романтична фреска.

Твір складається з п'яти епізодів, кожен з яких розробляє власний характер спеціальними засобами, що ретельно підібрані композитором для кожного епізоду. Яскрава аріозна мелодика твору, часто з інструментальними рухами по тонах тризвуків, з захоплюючими стрибками, з посиленою ввіднотоновістю створює вокально насичений колорит, багатий за фарбами та захоплюючий за виразними інтонаціями. Проте, не мелодія підкорює слухача а комплекс засобів, серед яких виділяється складна ладо-гармонічна мова. Соковита акордика з частими терпкими септакордовими співзвуччями (нонакорди, великі мажорні септакорди, збільшений тризвук) створює багатий звуковий фон, в якому губиться логіка тональних перетворень й «розчиняється» функціональність.

Перший епізод твору — питальний («Камо поїду от лица Твоего, Господи?»), збуджений. Хвиляста мелодика у тоніко-домінантових побудовах, підкреслена рухливими імпульсами, створює образ не стільки зосереджений, скільки екзальтований («і от Духа Твоего камо біжу?»). Лише повільний темп (*Moderato*) націлює на характер глибокого роздуму, коли людина розмірковує над всуди-

суттєвістю Бога. Цікаво передано спрямування до головного слова фрази «Твого, Господи» — тріоль на першому слові, що у неквапному чотиридольному розмірі створює ефект пришвидшення до ключового слова «Господи».

Другий епізод зображальний: герой, дивуючись всюдисущості Бога, поринає в самі віддалені місця, то злітаючи в небо, то занурюючись «во ад». І там віднаходячи Бога. Цей епізод насичений стрімкими змінами — фактурними, темповими, метричними, ритмічними. Але головний засіб вираження — контрастна ладо-гармонія. Подив від того, що Бог присутній у самих віддалених місцях («ти тамо єси») змальований «дивним» акордом низької шостої ступені. У фразі: «аще зниду во ад» (Pesante) пекло зображене «страшним» мі-бемоль мажорним тризвуком, чужим ре-мажору, а перехід до нього — ще «страшнішим» збільшеним тризвуком.

Третій епізод світлий і радісний: повертається жвавий рух, танцювальна тридольність, мажорна тональність. Посилюється зображальність: «Аще возьму крили» — широкі за амплітудою «помахи», «і вселюся в послідних моря» — широкі інтонаційні хвилі, що накочуються й відкочуються, занурюючись у саму глибину «послідних моря». Задля посилення враження стримання руху композитор вводить дуоль у тридольність. Самий ефектний момент епізоду: потрійне занурення звучання в морську глибину, спочатку опускаючи тональність: a-moll — e-moll, зрештою, залишаючи лише низькі голоси (альт і бас), які, заповільнюючись, опускаються унісоном на саму глибину.

Наступний, четвертий епізод, крихітний, на три такти, виконує роль прелюдії в класичних концертах перед стрімким поліфонічним фіналом. Він стриманий, проте з сильним почуттям захвату від відчуття Його волі. Терпка акордика туттійного звучання створює враження поступового душевного злету маси людей, які хвилями прямують до вершини і на самому кульмінаційному піку дзвонить насичений, акцентований зменшений акорд з *crescendo*. Один з самих виразних моментів твору.

Останній, п'ятий епізод, на відміну від класичних фіналів витриманий у стриманих тонах. Слова «І наставить мя десница Твоя» Лисенко намагається відтворити в різних нюансах: прохання, сумнів, впевненість, надія, нарешті, розчинення в Ньому. Ці стани передані з великою силою релігійного почуття та з визначною композиторською майстерністю. Засоби виразності створюють стан непевності, душевного тремтіння, намагання «намацати» опору. На фоні одноманітної

ритміки відбуваються мажоро-мінорні коливання, нетривкі відхилення створюють непевність. Водночас виразність переноситься у сферу гостродисонансної гармонії (великі мажорні акорди, нонакорди). Нарешті, в кадансі несподівано світло й консонансно звучить великий мажорний септакорд, який освітлює плагальний каданс.

Це справді концерт, яскравий, виразний, нагадує мініатюрну хорову сцену, де образи рельєфно виписані а релігійна ідея передана з посиленими особистими переживаннями. Єдиний зразок жанру у М. Лисенка, він за часом випередив появу такої форми у сучасників. Цей твір міг бути етапним в творчості композитора, принаймні він став окрасою репертуару підготовлених хорів.

Псальма «Пречистая Діво, мати руського краю»

Цей твір є обробкою мелодії, яка міститься у «Богогласнику» 1900 р. (№ 58) як духовна пісня храмової чудотворної ікони Холмської Богоматері. Вікіпедія подає дату написання піснеспіву — 1909 р., тобто він був створений одночасно з духовним концертом «Камо поїду от лица Твоего, Господи». Наступного, 1910 р., він був надрукований [28].

Мелодія цієї псалми була викладена П. Демуцьким у його виданні «Ліра і її мотиви» [18, с. 16]. Автор зазначив, що мелодія записана від лірника Никифора в с. Глинці, Таращанського повіту. У передмові до видання Порфирій Демуцький навів деякі розвідки стосовно виконання лірниками побожних пісень. «В репертуарі лірницькому переважно існує релігійно — моральний елемент, котрий облекається то в музикальні форми, близько нагадуючи церковні і костельні молитви, то в оригінальні, прямо таки народні пісні... Релігійні мотиви складаються то в хвалебні канти, то в задушевні пальми, то в епічні декламації, то в скорбні історії... Цікаво то, що канти, построєні переважно «на весело», дуже близькі до церковної музики; а псалми — більше «на жалоб», і переходять в народні пісні» [19, с. 6]. Як видно, П. Демуцький сприймав канти переважно як музику розважальну, світську, і тому відніс їх (!) до музики церковної, тоді як псалми, що відтворюють мотиви покаєнні, страдницькі, на його думку мають відноситись до народних пісень. Якщо думка стосовно псалм заперечень не викликає, то твердження щодо кантів вимагає пояснень. Яку саме церковну музику мав на меті автор, говорячи про подібність жартівливих кантів та церковних співів? Зрозуміло, що не сучасну йому музику, яка звучала в міських церквах. Скоріше він мав на увазі спів у сільських церквах тих місцевостей, де мандрували сліпці-лірники. А там ще зберегалася традиція співів партесних, що саме відзначалася радісним

бароковим настроєм, яскравим прикладом чого є оригінальні співи Києво-Печерської лаври. Таке безпосереднє звертання до барокового стилю, оминаючи цілу епоху «Просвітництва» (класичного стилю) та не сприйняття стилю романтичного з сильним москвофільським забарвленням взагалі є характерним для української народної та «духовнопісенної» традиції. Як зазначає О. Зосім: «Романтичні риси української духовної пісенності XIX ст. проявлялися не в новому репертуарі, а у рецепції барокового. Давні пісні з часом набували романтичних рис завдяки оновленню мелодики пісень, що було особливо характерно для лірницької традиції, а також через взаємодію з народнопісенними джерелами» [8, с. 237]. Це ж підтверджує і О. Богданова, яка говорить, що в репертуарі лірників особливе місце «посідає полістилістичне жанрове утворення — *псальма*, котра асимілює в собі різноманітні витоки церковної, світської, професійної й народнопісенної культури та як окреме фольклорне явище постає в процесі постійних еволюційно-трансформаційних перетворень» [1, с. 10]. Вона ж наголошує на винятковому значенні цього жанру: «Найяскравіше явище лірницької музичної практики експонують *псальми*, що у фольклористичних виданнях здебільшого ідентифікуються з поняттям "набожні пісні". Саме так називалися твори "Богогласника", більшість із яких збереглася в лірницькому репертуарі». Серед переліку найбільш популярних співів «Богогласника» автор згадує і псальму «Пречистая Дева, мати Руського краю» [2, с. 237]. О. Шевчук та Г. Коропніченко, розмірковуючи над термінологією духовної пісенності, зазначають, що «українська псальма етномузичної традиції XIX–XX століть, як довели дослідники, вельми часто є сольним твором покаянної чи моралізаторської тематики, який не збігається ані за змістом, ані за характером зі святковими кантами» [36, с. 65].

Отже, «Пречистая Діво, мати Руського краю» за жанром є *псальмою*, а це означає, що її мелодика тяжіє не до книжної кантової а до народнопісенної традиції. З цією характеристикою мелодії можна погодитися. Але форма твору, а особливо фактура, не нагадують традиційну обробку народної пісні. Це велика композиція, розвинена за формою, багата за фактурними утвореннями, з великим за обсягом текстом з 10 куплетів. Тобто, навіть з першого погляду видно, що цей твір належить до великої хорової форми та що він має очевидний концертний музичний виклад.

Музика псальми охоплює п'ять куплетів та наступні п'ять повтворюються з незмінним музичним матеріалом. Урочистий характер

досягається в основному фактурними засобами: реальне шестиголосся (2 басы, 2 тенори, альт, сопрано) з розширенням до восьмиголосся (солюючі 2 сопрано та 2 альти). Форма куплетно-варіаційна, з п'яти куплетів. Твір написано широкими мазками, коли кожен куплет витриманий у своєму характері та тональності. Куплети становлять окрему одиницю з характерним початком та обов'язковим заповільнюючим кадансом з ферматою, що окреслює межі куплету. Контраст, що в даному випадку є обов'язковою вимогою через необхідність повторювати незмінну мелодію, вибудовується або тональним співставленням, або зміною темпу, або фактурно (зміна складу голосів, перекидання теми в інший голос, раптова зміна динаміки). Гармонія, поліфонічні прийоми скромніші, ніж вони використовуються в інших творах. Тобто, з точки зору композиторських прийомів цей твір виглядає простішим і традиційнішим. Проте, основна задача автора — створити вражаючий «повнометражний» твір, захопити слухача щирим висловлюванням страдницьких поривань, колосальним напором релігійної енергії — ця задача виконана вповні.

Композитор оперує великими хоровими масами, що здатні в рази посилити емоцію, створити контраст «громогласності» та лагідності, ораторської промовистості та ніжного прохання. Це глибокі звукові комплекси, що здатні приголомшити слухача або «пригорнути» до себе й сентиментально пожуритися разом. Тут не до гармонічних тонкощів чи мінливих тональних перетворень — усе зроблене просто але вражаюче. Так, як співає оперний хор — ораторськи промовисто, з сильними контрастами.

Кожен куплет будується за однаковою формулою: заставка, настрій на характер, що експонуватиметься — кульмінація — смисловий каданс з моралізаторськими словами, змінним мелодизмом та заповільненням руху. В першому куплеті бачимо контраст між прозорим початком, де супровід асоціюється зі звучанням ліри, та потужною кульмінацією: «Ти грішників з тяжкої муки через свої звабляеш руки». І в кінці прохання: «не дай пропасти» — заповільнення, фермата — замикання куплету. Кінцева побудова досить сильно вирізняється від основного викладу матеріалу, особливо у плані змістовному, що дозволяє відзначити цей змістовний матеріал (в усіх куплетах) як другу змістовну кульмінацію. Отже, динамічна кульмінація відбувається наприкінці середнього епізоду а змістовна у заключному. В цих кульмінаційних моментах зосереджено більшість виразових засобів. Наприклад, кульмінація третього куплету «темних, хорих і уломних»

змальовується спочатку туттійним зойком з суцільними акцентами (як крик знедолених), згодом напруга спадає: «очищаєш непристотних», динаміка трохи стишується, бо виникає надія на порятунок від страждань. Але в кінці «рятуй і мене!» знову крута емоційна хвиля на форте (*espressivo*) і застигання (*Приклад 3*).

tem - ных, хо - рых і у - лом - ных о - чи - ща - єш не - при - стот - ных, ра - туй і ме - не!
тем - ных, хо - рых і у - лом - ных о - чи - ща - єш не - при - стот - ных, ра - туй і ме - не!

Приклад 3. «Пречистая мати». 3-й куплет

В цьому творі бачимо нову якість створення звукового образу. Якщо в попередніх літургічних та паралітургічних творах композитор використовує широку палітру виразових засобів для вимальовування нюансів, звертає увагу на деталі, ретельно обробляє матеріал, то в цій композиції на перший план виходить емоційний стан, коли образ відтворено широкими мазками а окремі куплети сприймаються як виразний рельєф. І весь твір представлений як велика звукова фреска. Цю думку поділяють й інші дослідники: «В обробці "Пречистая Діво, мати Руського краю", присвяченій Богородиці, урочисте, величне, світле, радісне звучання, з піднесеною мелодикою, великими стрибками на нону, септиму, що дає можливість зарахувати його до фрагмента ораторіального жанру, до нового музично-естетичного простору» [13, с. 83].

Кант «Хрестним деревом»

Цей твір є допоки єдиним церковним твором Миколи Лисенка, який не датований. Проте він був знаний, і у 1919 р. його було надруковано у збірнику «Канти і псалми (Концерти "Української республіканської капели»)» [10]. З іншого видання, що його здійснила Вища православна церковна рада, та яке містило партитуру твору [11], було здійснено передрук у 1993 р.

Джерело мелодії віднаходимо у першому виданні «Богогласника» 1790 р. [3, с. 140]. Також мелодія й слова цього канту міститься у виданні П. Демуцького [19, с. 3]. Видавець надав цінні вказівки. По перше, П. Демуцький визначає жанр цього співу як псалму: «Псалма

записана від дячка Бораковського у Кишинцях Уманського повіту», і також дає посилання на інший «Богогласник» 1902 р., в якому міститься той же музичний текст, за висловом видавця «похожий».

Порівняння двох джерел показує, що Лисенко орієнтувався на мелодію з видання Демуцького, де бачимо збіги як в мелодичному малюнку, так і майже в усьому тексті (Приклад 4).

Псалма записана від дячка
Бораковського – Кишинци, Уманс. пов.

Andante.

Дре - вомъ крестнымъ рас - пя - то - го отъ не вир - ныхъ
и ев - рей, тер - новъ вбичеть во - зло - жи - ша, пре - да - ша
трехъ гвоздей; Кот - ри - и руцѣ та - же и но - зѣ Тво - и святі - и
Про - бо - до - ша скво - зѣ; плач - мо - ся, вси Хрысты - я - не.

Приклад 4. а) Псалма «Распятому Христу» у записі П. Демуцького

Adagio

Хрес - тним дре - вом роз - п'я - то - го од не - вир - них і - ю - дей,

б) М. Лисенко «Хрестним деревом». Початкова тема

Відразу обговоримося, що, зважаючи на визначення жанру співу «Хрестним деревом» П. Демуцьким як «псалми», і сучасної термінологічної дискусії на підтвердження цього, то в подальшому користуватимемось терміном «псалма», не зважаючи на визначення «канти» у перших виданнях цього лірницького співу.

М. Лисенко будує свою обробку лірницької мелодії як тричастинну композицію, на відміну від запису Демуцького, де ця псалма має два куплети. Лисенко додає третій, з емоційно виразними словами від першої особи – наново наведеного Логина: «Ужалися кожная душа позору смутного, бо і сонце омрачися од жалю такого. На землі

смуток, в небі тривога, янголи смутні зряще мертва Бога». В результаті виходить струнка композиція з компактною структурою. З музичної точки зору ця композиція видається найбільш вдалою за майстерністю та ефективністю використання виразових засобів. На відміну від, скажімо, «Пречистая Діво», тут немає надмірного фактурного багатоголосся (переважне чотириголосся), різких тональних зсувів як у «Діва днесь», картинних зіставлень характерів як у «Камо поїду» чи революційних переосмислень як у «Херувимській». Усе компактно, витримано, засоби виразності «працюють» наддивовижно узгоджено. Тому за художньою цінністю її можна віднести до найкращих творів композитора.

У творі витримується один скорботний характер, але композитор чутливо відгукується на нюанси тексту, відтворює ті емоційні стани, що викликані особливостями вірша. Так на початку мірний ритм, поступове підвищення інтонацій у жіночих голосах, наступне приєднання імітаційних вступів чоловіків викликає в уяві скорботну ходу до Голгофи. Жах людей, що бачать Святе тіло пробите залізом, передано зойком туттійного акорду на половинній тривалості, після чого йде дрібне скандування трагічних слів. Такий ритмічний малюнок витримується в усіх куплетах. Особливо яскраво на загальній кульмінації перед заключним кадансом звучить скандування на щемному зменшеному септакорді: «янголи смутні зря-ще мер-тва Бо-га».

Окрім ритму у творі вдало використовується прийом повторів певних засобів, які у важливі моменти різко змінюються й таким чином фокусують увагу на головних змістових перетвореннях. Це й малорухливий тональний розвиток з постійним «миготінням» мажоро-мінору (a-moll — C-dur), що порушується лише раз на словах «бо і сонце омрачися од жалю такого», (відхилення у G-dur та падіння динаміки до двох піано). Це і сталі динамічні малюнки, коли у других строках кожного куплету відбуваються хорові акценти з наступним скандуванням на гучній динаміці, тоді як в останньому куплеті такий до-мажорний епізод проводиться на піано («на землі смуток»).

Загалом композитор намагається урізноманітнити засоби виразності, насичує твір внутрішнім рухом, плинністю музичного матеріалу, що порушує структурну статику, продиктовану сталим текстом, і створює враження наскрізного розвитку, з алюзією до барокових форм.

Як бачимо, псалма «Хрестним деревом» є досконалим твором, майстерно зробленим, в якому виразно передається трагічний зміст страсного тексту. Створити такий твір спроможний лише композитор

з великим досвідом. Тож не особливо ризикуючи, припускаємо, що й цей твір може бути створений наприкінці життя Миколи Лисенка, одночасно з його концертом «Камо поїду».

§ 3. Виконавські характеристики

Композитор писав свої твори для великих хорових колективів, які володіють широким ланцюговим диханням, яким доступні й значна динамічна амплітуда, й крайні теситурні зони без тембральних втрат. В малих колективах є небезпека «вихолощеного» звучання та темпового пришвидшення у разі довгої звучності. Це зауваження особливо стосується останньої частини «Діва днесь», яка не потребує поспіху та в якій тематичні «зблиски» мають виконуватися легким звуком на фоні тихого звучання хору в повільному темпі та у низькій теситурі. Це зауваження стосується й повільних частин, наприклад, у «Херувимській».

Також можна відмітити деяку загальну фрагментарність форми творів, подрібненість структури до вичленовування кожної фрази, наприклад, ритмічне замикання в кінці кожного такту, що провокує на щотактове дихання («Діва днесь»), замикання по два такти («Камо поїду»), по чотири («Хрестним древом»). Це може призвести до роздрібнення форми, до втрати місцевих кульмінацій та, в результаті, до спотворення загальної ідеї. Для уникнення цього можна поради дотягувати до кінця заключні половинні тривалості з незначним *crescendo* до наступного такту, об'єднуючи таким чином кілька структурних одиниць.

Слід також звернути увагу на іноді перебільшену кількість фермат («Діва днесь»), серед яких диригент повинен обрати найважливіші, щоб не втратити загальні кульмінаційні точки. Проте, фермати у творах, по більшому, мають формотворчу функцію і нехтувати ними не можна.

Великого значення у творах має релігійний текст, який композитор підкреслює різноманітними засобами. Тому текстова робота вимагає пильної уваги, щоб не втратити важливі слова, які впливають на сюжетний розвиток твору. Наприклад, слова «дай, Боже, народу» в кульмінації «Боже великий» (О. Кошиця) не гріх буде виділити суцільними акцентами, як, наприклад, пропонує Лисенко у «Пречистая Діво». До речі, в цьому творі акценти, що стоять майже в усіх куплетах, можуть дещо затьмарити виразовість, розбиваючи увагу між виділеними словами. Пропонуємо виявляти лише ті, які керівник вважає найбільш

виразними, в чому проявлятиметься інтерпретаційне бачення диригента. В цьому ж творі композитор потурбувався про гранично точне відтворення свого бачення смислових домінант у завершенні кожного куплету: *diminuendo* на словах «не дай пропасти», *risoluto* на «Мати чистая», *espressivo* на «ратуй і мене», *moderato* на «Пані ласкава», на решті, в кінці *sostenuto maestoso* на «мене грішного». Запрошуємо виконавців до власного осмислення цих виділених епізодів.

Бажано звернути увагу на виявлення загальної кульмінації твору. При цьому треба зауважити на різновиди загальних кульмінацій — ліричної, динамічної, змістової. Виявлення специфіки кожної кульмінації допоможе сфокусувати увагу виконавців на посиленні певних виразових засобів. Так, у Різдвяному кондаку, якщо диригент прагне створити динамічну кульмінацію у п'ятій частині а ліричну у шостій, тоді він працюватиме над досягненням м'якого тембру у шостій частині а у п'ятій працюватиме над динамікою. Якщо ж він обирає ліричну кульмінацію на початку шостої частини і динамічну в кінці її, тоді він має швидко переключитися від зосередження на м'якому тембрально насиченому співі до швидкого досягнення загальнохорового гармонічного звучання задля посилення великого динамічного розвитку.

Промовистий інтерпретаційний епізод бачимо в кінці другого куплету «Хрестним древом» в момент, коли на Логина сходить осяяння і він «плачучи всім провозгласив». Якщо виконавець захопить ся скорботним почуттям слова «плачучи» й почне виділяти його, скажімо, акцентом та динамічними хвилями, тоді він досягне ще однієї кульмінації, подібної до кількох попередніх зі схожими ситуаціями. І кульмінація буде лише місцевою. Проте, якщо виконавець зверне увагу на слово «провозгласив», тоді далі має йти пряма мова Логина, де він жахається власного вчинку і бачить невідворотні катастрофічні події, коли навіть «сонце омрачилося», «на замлі смуток, в небі тривога». Виділяючи слово «провозгласив» акцентами та креснєндуючи останню ноту виконавець входить в останню частину як у відкриті двері й тоді загальною кульмінацією усього твору стає *вся частина*, одночасно і драматичною, і смисловою.

М. Лисенко користується в основному мішаною гомофонно-поліфонічною фактурою, відтворюючи концертність як смисловий стан, що загалом притаманне романтичним творам. Зустрічаються і виключно гармонічні або поліфонічні епізоди, що виділяють нюанси характеру або посилюють контрастність. Така мінлива мішана

фактура досить важко відтворюється в хорі, бо задля виділення рухливих підголосків на фоні стоячих акордів («Херувимська», «Діва днесь», «Пречистая Діво» — початок) потрібно досягати прозорості звучання, в той час коли загалом композитор використовує фактуру щільну, тембрально насичену. Можна порадити виконавцям більше уваги приділяти динамічній роботі та артикуляції, бо тихе чи помірне звучання дозволить виявити ведучі мотиви, які в такому разі буде не важко проартикулювати різноманітними засобами.

В суцільно гармонічних епізодах, коли мелодія відтворюється верхнім голосом (переважно сопрано) чи дублюється у консонансній вторі, бажано не втрачати характерний голосовий тембр. При цьому не слід забувати, що романтичні хорові композиції приваблюють благородним академічним вокалом, що не терпить сухих безтембрених звуків верхніх сопрано. Тобто, звучання усіх важливих мелодичних ліній у сопрановій партії має виконуватися прикритим звуком. Така ж ситуація виникає у суцільних поліфонічних епізодах, де тема проходить у різних голосах. Єдиний шлях, що дозволить зберегти звукову колористику голосів та, водночас, надасть можливість слідкувати за мелодичними рухами в голосах, це тонка робота над збереженням *тембральної характеристики* ведучих голосів. Відповідно до стильових вимог, кожен голос, що тримає тему, має зберігати притаманне йому тембральне забарвлення. Особливо це стосується фугатних проведень у «Діва днесь», де тема має основний виразовий та зображальний характер.

Концертність церковних творів виявляється за рахунок виявлення контрастності. Лисенко користується широкою амплітудою динамічних нюансів, використовує рухливу ритміку, барвісту, соковиту акордику, різкі темпові зміни з рухливою агогікою, посилену артикуляцію та сміливі тональні зіставлення задля створення контрастних образів. Контраст виявляється як в середині епізодів, так і ширше — на рівні формотворення. Особливо яскраво контрастність використана, звичайно, у концерті «Камо поїду», де кожна частина відтворює інший, не звичний характер, задача якого вималювати конкретну ситуацію, зробити її зовсім яскравою. Тому виконавець може не боятися при переході до сусідньої частини «передати характер». Навпаки, чим ясніше будуть відтворені певні виразові засоби, тим зрозуміліше буде намальована звукова «картина». Так, друга частина концерту має створити враження раптового звукового спалаху: форте замість меццо піано, Allegro замість Moderato, акцентовані наголоси за-

мість кантилени, короткі, «круті» динамічні хвилі замість повільних фразових дихань. Виконавці мають за доли секунди перевтілитися в інший образ. І так в кожній частині концерту.

Контрастність не завжди виявляється на граничному використанні виразових засобів. Часто важливо вміти відтворювати контрастні характери в повільних темпах, на спокійній динаміці, у мірному неквапливому русі. В перших двох епізодах «Херувимської пісні» треба виявити рухливі мелодичні мотиви у різних голосах та виконувати їх тактовно, тобто, виділяючи але й не затуляючи інші голоси. Тут можна застосувати прийом «звукового офсайту», коли ведучий голос не напружується динамічно чи тембрально а навпаки, оточуючі голоси стишують динаміку, відходячи у *diminuendo* таким чином, щоб ведучий голос проявився сам, без напруження. При цьому, рухливий мотив з двох вісімок, що є елементом виразності, часто виконується з пришвидшенням першої вісімки. В такому разі друга має затриматись і в результаті мотив більше нагадає ритмічний пунктир, що створює відтінок нервовості, чого не можна допустити, аби не втратити кантиленність. Виконавці повинні прослідкувати за тим, щоб перша вісімка витримувалася точно, без пришвидшення. Тоді характер неквапливості виявиться сам собою, без зайвих зусиль.

Композитор використовує різні артикуляційні прийоми, серед яких переважають акценти. Велику кількість акцентованих епізодів бачимо у «Пречистая Діво». Безумовно, що деякі з них потребують не стільки гострих динамічних «ударів», а, швидше, мають нагадувати натиски, щоб лише виділити важливі слова. Так, скажімо, можна вчинити на початку другого куплету («Родице Бога»), коли достатньо обмежитись «натиском» на перші два склади й зовсім не необхідно робити це форте (в даному випадку форте має значення, скоріше, виразове аніж динамічне).

Обережно слід використовувати акцентну артикуляцію у «Херувимській», де другий епізод рясніє акцентами. Щоб не захопитися бажанням відтворити їх з однаковою силою й тим самим знівелювати природний наголос, слід з самого початку звернути увагу виконавців на найбільш акцентований звук у групі наголошених складів. Наприклад, у акцентованому слові «вся-ко-є» самий сильний наголос треба зробити на першому складі, тоді надалі у імітаційних вступах інші голоси повторюватимуть таку ж акцентну фігуру й мета імітації буде досягнута. У слові «по-пе-це-ні-є» в нотах проставлено

акценти лише на перших двох складах. Диригент має пояснити виконавцям, що найголовніший акцент має припасти на третій склад, що логічно підкреслений сильною долею такту.

У заключному епізоді «Херувимської», що є самим складним з точки зору виконавства, весь рухливий звуковий матеріал має відтворюватися легким звуком. Досягти цього можна різними засобами. Зазначимо простіший: використання системи легких акцентів, щось на зразок «щипків», коли акцентований звук береться ніби з «уколом», відстрибуючи від наголошеного у напрямку до наступного наголосу. Тоді всі інші звуки будуть начебто «пролітати» між акцентованими й залишаться враження легкості й політності. Також, у цій частині важливо диференціювати різницю між хореїчним та ямбічним початком у виконанні слів «алилуя» в заключному епізоді, що створить характер гри.

На останок скажемо, що деякі церковні твори композитора є інтонаційно складними й потребують ретельної інтонаційної роботи як в партіях, так і, особливо, у вибудовуванні вертикалі. Передусім це стосується концерту «Камо поїду» та «Діва днесь». У концерті слід також звернути увагу на точне виконання ритмічних відхилень. Маються на увазі тріолі у загальному дводольному русі (перший епізод: «Твого»), що повинно створити враження пришвидшення, та дуолі у тріольному русі, що сприймається як заповільнення (третій епізод: «в послідних моря»).

Бачимо, що виконавські засоби у церковних творах є напрочуд різноманітними, багатими за можливостями якнайповніше відтворити образ. Композитор мислить широко, намагається намалювати яскраві звукові картини, вразити великою амплітудою переживань. Це благодатне поле для виконавця, де, не зважаючи на конкретизацію вимог автора, існують досить широкі можливості для інтерпретаційних варіантів, що дозволить зробити твори виразно концертними та такими, що прикрасять репертуар любого підготовленого хорового колективу.

Висновки

Можна виділити два аспекти, дякуючи яким хорові твори М. Лисенка стали «дороговказними» для найвидатніших композиторів, виконавців, науковців того часу. По перше, усі без винятку духовні твори композитора є *національними* українськими, по друге, вони є *багатожанровими*, тобто такими, які охоплюють

по суті найважливіші жанрові різновиди, які використовуються в церковній музиці. Розглянемо ці аспекти докладніше.

Сама важлива задача, яку ставив перед собою М. Лисенко, — створення української професійної музики в усіх жанрах. Людина, яка вчилася у важливих музичних осередках Європи, яку запрошували на посаду диригента оперного театру, добре орієнтувалася у тенденціях, які проходили в той час у європейській музиці. І серед нових якостей, які відрізняли новітні прагнення від попередньої епохи, було насичення музичної тканини національним елементом. Лисенко був свідком того, як на його очах формувалися національні школи, зокрема й слов'янські [38]. Відчуваючи власну спроможність та тонко вгадуючи напрям, яким має йти українська музика, Лисенко не тільки власними силами намагався створити «прецеденти» у кожній жанровій галузі, він також старанно підтримував й заохочував тих творчих особистостей, в яких відчував потенціал. Саме тому Лисенко виділявся серед когорти його колег, і саме тому його завжди оточувала талановита молодь, що відчувала його підтримку. Звідси бачимо феномени Олександра Кошиця, Кирила Стеценка, зрештою й Миколи Леонтовича та цілої плеяди митців, що дякуючи їхнім зусиллям ми отримали феномен української професійної музики, як розкішної квітки в букеті європейської музичної культури. Те ж можна сказати й про церковну музику. Якщо церковні твори Миколи Лисенка не можна порівняти за кількістю з музичними релігійними потоками, що виливалися від його послідовників: К. Стеценка (окрім усього іншого, мав на меті утворити «Український Обіход»), О. Кошиця (5 літургій), інших велетнів, проте ці твори «прорили русло» для тих річок й струмочків, які живили життедайну ріку й, зрештою, утворили море української музики, глибоке за традицією, насичене за національною спрямованістю, безмежне в сенсі спадкоприємності. Так Микола Лисенко і в жанрах церковної музики став тим національним ідеалом, яким він був в усіх інших музичних жанрах, великих і малих, різноманітних за функціонуванням та призначенням. Як зазначила Л. Пархоменко, «... Лисенко — представник націоналізму в музиці (термін С. Людкевича) — справив на межі 19–20 ст. видатний вплив на його вихованців і послідовників у справі творення національної музичної культури» [27, с. 111].

Церковні твори композитора є стильово подібними, типово романтичними, з яскравим мелодизмом, багатою «прикрашальною» гармонією, розвиненим тональним планом, різноманітною

фактурою, сильною «амплітудною» динамікою, тощо. Лисенко майстерно вправляється з хоровими звуковими потоками у процесі створення *контрастних композицій*. Контрастність вибудовується не в сенсі сонорики (бароко) й не в манері замкненості конструкцій, «суб'єктності частин» (класицизм). Для нього важливіше відтворення варіаційності та «потоковості» («недоказаності», незавершеності). У чому також вбачаємо глибоку спадкоємність з українською усною пісенною традицією.

В іншій музичній категоріальній іпостасі — жанровості — композитор виступив справжнім новатором, так би мовити, «творцем зразків», які стали взірцевими для наступників. І як показує аналіз, майже кожен з творів у цій галузі є певним чином еталонним, що окреслює певний жанровий напрямок або його важливе відгалуження. Перерахуємо за порядком.

Знаменитий «Боже великий, єдиний», що став знаковим як урочистий *гімн* («Дитячий гімн»), водночас у виконавську практику він увійшов як «Молитва за Україну». Як гімн став молитвою? Чи таким його зробив О. Кошиць? Мабуть Кошиць відчув у мелодиці хору для дітей такі якості, які просилися для розвитку, зокрема, для *переінтонування* (як це робив Лисенко у знакових композиціях), щоб створити твір, який виростає з молитовного стану й перетворюється на емоційний сплеск, що відгукується у генетичному субстраті українця як поклик до волі. В результаті вийшов досить оригінальний жанр в якості жанрового різновиду не статичного а процесуального, що здатний об'єднувати елементи різних жанрів.

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» також сполучає різні за походженням жанри. З одного боку це богослужбовий піснеспів — кондак на Різдво Христове. З іншого — обробка мелодії лірницької псалми з «Богогласника». З аналізу випливає, що композитор переробив (*переінтонував*) мелодію Києво-Печерського наспіву таким чином, що повністю змінив характер піснеспіву. Від святкового маршу до глибоко філософського концептуального твору. Цей твір став одним з кращих, де Лисенко використовує багатий арсенал виразових засобів, серед яких виділяємо залучення фугатних елементів до варіаційної форми. А за жанровим різновидом він відкриває ще один напрямок: обробка псалмової мелодії з опорою на богослужбовий текст.

«Херувимська пісня» — єдиний допоки віднайдений богослужбовий піснеспів. У цьому літургічному співі композитор оригінально

вирішив проблему відтворення тексту першої частини: замість звичного поділу на три частини з буквальним повтором музики, Лисенко запропонував *двочастинну* побудову з формою: А –А¹ – Б. Так він виділив текст, що відноситься не до ангельського богослужіння а до людської релігійності, в окремий епізод. Композитор *переосмислив* богослужбовий вірш, надав йому логічності й нового емоційного виразу. Так само, як і у Різдваному кондаку, Лисенко створив концертну композицію у канонічному піснеспіві, виразно емоційну й майстерно розроблену за засобами. І навіть у богослужбовому творі композитор наважується запропонувати свій структурний варіант, відмінний від поширеного і, до речі, ближчий до стародавнього.

Церковний концерт «Камо пойду от лица Твоего, Господи» є типовим романтичним концертом з контрастними, розробленими епізодами, багатою гармонічною мовою, виразною мелодикою, різноманітною фактурою, з елементами поліритміки. Композитор намагається відтворити сюжет біблійного псалму якомога предметніше, аж до звукозображальності. Такі засоби побачимо й у концертній музиці нащадків композитора. Але це буде опісля, в іншу епоху, а поки ця Лисенкова музика ще не має аналогів у творах сучасників. Отже концерт як музична форма постає тут у готовому, викристалізованому вигляді, як зразок для наслідування.

Дві останні обробки лірницьких псалм: «Пречистая Діво» та «Хрестним деревом» представляють два різних способи опрацювання готовою мелодією, тобто два жанрові різновиди. «Пречистая Діво» представлена композитором у вигляді об'ємної концертної композиції, в якій скорботний характер «плачу до Діви Марії» відтворено масштабними звуковими комплексами у суцільному шестиголосці (з *divisi*) з величезною динамічною амплітудою, посиленою артикуляцією, дуже виразними закінченнями, в яких начебто промовляється «мораль» після кожного тезису. З іншого боку, засоби виразності у творі використано набагато простіше, навіть примітивніше ніж в інших композиціях. Мабуть композитор орієнтувався на потужний самодіяльний колектив, не технічно просунутий. Зважаючи на переважання в означений період саме великих хорів, цей твір міг отримати популярність як своєрідний жанровий різновид, *посиленого емоційного розвитку*.

Зовсім іншу обробку лірницької мелодії представляє пісня на Воздвиження «Хрестним деревом». Це дуже вдала з художнього боку композиція з мінімальними засобами виразності. Концертність виявляється у різноманітності характерів куплетів тексту, у досягненні враження

плинності музики, що важливо при віршовій статистиці. Композиція вражає глибоко продуманою кульмінацією в останній частині через осмислення тексту як прямої мови Логина. Нагадаємо, що цього куплету немає у П. Демуцького. Лисенко драматизує композицію, залучаючи усі засоби виразності, включаючи складну дисонантну гармонію, посилену артикуляцію, хвилясту динаміку. Так композитор створює інший підвид жанру обробки: *драматична обробка лірницьких мелодій*.

Як бачимо, Лисенко підходить до створення церковних творів індивідуально, коли кожен твір представляє свій жанровий різновид. Це і релігійний (або позалітургічний) «Боже великий, єдиний» — *гімн* і, водночас, *молитва*, і канонічний (богослужбовий, літургічний) «Херувимська пісня», і церковний концерт «Камо поїду від лиця Твого, Господи» (паралітургічний), і обробки лірницьких кантів, що представлені у трьох різновидах: а) міжжанровий «Діва днесь» — кондак і, водночас, псалма, не обробка а, скоріше, вільна композиція на тему; б) фактурний підтип «Пречистая Діво» — розвинутий емоційний план зі спрощеною технікою; в) композиційний підтип «Хрестним древом» — осмислення біблійної тематики через продуману композицію твору. Така широка жанрова строкатість дозволила виявити, з одного боку, багатство тематики як канонічної, так і неканонічної церковної музики, з іншого, принципову можливість залучати до прийому обробки ширше коло музичних типів.

Музика Миколи Лисенка була відомою, особливо в колі української інтелігенції, а її автор керувався заслуженим великим авторитетом. Мабуть дякуючи яскравості й художній переконливості обробок лірницьких псалм Лисенка виникло зацікавлення лірницькими мелодіями композиторами, що призвело до виникнення нового жанру — *хорова обробка лірницьких кантів та псалм* у 20-х роках ХХ ст. А канонічні церковні твори Лисенка показали можливість створення нової церковної музики на основі народної пісенності. Усе разом зрештою призвело до *нової української церковної музики* як важливої складової *української професійної музичної школи*.

Література

1. Богданова О. В. Духовна пісня в лірницькому репертуарі. *Історія української музики* : у 7 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2016. Т. 1, кн. 1 : Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. С. 325–340.

2. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 20 с. URL: http://www.library.lviv.ua/fondy/ICZ/PDF_AREF/PDF_AREF_MYST/aref52682.pdf (дата звернення: 09.09.2022).

3. Богогласник [з нотами] : пісні благоговійня праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к сим же нікоторым чудотворным иконам служащя, таже различныя покаянныя и умилителныя содержащ. Почаїв : Друк. Успенського монастиря, 1790. 292 арк.

4. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег : Культура й освіта. 1954. 80 с.

5. Засадна О. В., Черсак О. М. Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття). *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2021. Р. 192–219. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-9> (дата звернення: 22.08.2022).

6. Засадна О. Літургія Порфирія Демущького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. № 3–4. С. 44–50. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/44.pdf> (дата звернення: 22.08.2022).

7. Заяць І. Служба Божа св. Івана Золотоустого на мішаний хор. Саскатун–Роблін : Муз. Накладня Укр. Книгарні в Саскатуні, 1963. 59 с.

8. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 327 с.

9. Калущька Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (Канти і псалми О. Кошиця). *Українське музикознавство*. 2000. Вип. 30. С. 129–137.

10. Канти і псалми [ноти] : [для мішан. хору без супр.]. голоси : С., А., Т., Б. Київ : Підручне вид. Муз. Від. М-ва мистецтв, 1919. (Концерти «Української республіканської капели» ; серія І)

11. Канти й концерти. 50 №№ (б.м., б.р.). 172 с.

12. Кіреева О. Духовна музика М. В. Лисенка. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2004. Вип. 16. С. 52–63

13. Кіреева Т. І., Кіреева О. Г. Духовний простір нового часу. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2010. № 2. С. 81–86. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/33754/110-Kireeva.pdf?sequence=1> (дата звернення: 28.08.2022).

14. Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ — перших десятиліть ХХ ст. *Музикознавчі студії*

Институту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 3. С. 107–121.

15. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада. 1995. 384 с.

16. Крайнянська В. М. Романтизм в українській хоровій музиці 20-х рр. ХХ сторіччя (сутність, особливості періоду). *Культура України*. 2003. Вип. 12 : Філософія культури. Мистецтвознавство. С. 141–152.

17. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. *Праці української богословської академії*. Львів, 1995. 128 с.

18. Лисенко М. Релігійні твори : для мішаного хору / упоряд. М. Юрченко. Київ ; Дрогобич : Укр. Фонд Духов. Музики, 1993. 37 с.

19. Ліра і її мотиви / зібрав в Київщині П. Демущкий. Київ : Нотопечатня і друкарня І. І. Чоколова, 1903. 58 с. URL: <https://etnoua.info/novyny/zbirnyk-lira-i-jiji-motyvy-porfyrij-demuckyj/> (дата звернення: 04.04.2022).

20. МВДУК [Музей видатних діячів української культури]. Архів М. В. Лисенка. Нла-82.

21. МВДУК. Архів М. В. Лисенка. Нла-94.

22. Медведик Ю. «Богогласник» — перша друкована антологія духовних пісень в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 12. С. 89–96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2015_12_11 (дата звернення: 11.09.2022).

23. Микола Лисенко. Духовні хорові твори — хронологія. URL: <http://surl.li/eompt>

24. Микола Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1968. 822 с.

25. Молитва за Україну. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Молитва_за_Україну (дата звернення: 17.08.2022).

26. Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры [Ноти] : для смешан. хора а capella. Київ : Типография Киево-Печерской Успенской Лавры, 1913. Ч. 3 : Дванадцятые праздники : партитура. 308 с.

27. Пархоменко Л. О. Лисенко Микола Віталійович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України, 2016. Т. 17. URL: <https://esu.com.ua/article-54864> (дата звернення: 17.08.2022).

28. Пречистая Діво, мати Руського краю / на хор мішаний розіслав М. Лисенко. Київ : Печатня ОО. Василян у Жовкві, 1910. 7 с.

29. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних

дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2006. 36 с.

30. Скорульська Р. Молитва. *Музика*. 1998. № 2. С. 19–20.

31. Слава во вишних Богу! : збірка коляд і щедрівок для мішан. хору / склав С. Людкевич. Львів, 1943. 48 с.

32. Список творів Миколи Лисенка. *Вікіпедія*. URL: <https://bit.ly/3X0Uled> (дата звернення: 17.08.2022).

33. Степовик Д. Церква і українська культура 20-х років: спільні ознаки духовного відродження. *Український церковно-визвольний рух і утворення Української Автокефальної Православної Церкви* : матеріали наук. конф., Київ, 12 жовт. 1996 р. Київ : Логос, 1997. С. 156–158.

34. Терещенко-Кайдан Л. Ірмолой Гаврила Головні — унікальний пам'ятник української культури XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : НАККіМ, 2012. 227 с.

35. ЦНБ, фонд КДА. Ее 1548, п. 21, № 59 (Д, А, Т, Б).

36. Шевчук О., Коропніченко Г. Різдвяний кант: термінологія на означення жанру. *Етномузика*. 2021. № 17. С. 42–73.

37. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. *Лисенко М. Релігійні твори для мішаного хору*. Дрогобич : Відродження, 1993. С. 3–5.

38. Юрченко М. Микола Лисенко та Стефан Мокраньяц — творчі паралелі. *Музика*. 2013. № 1. С. 12–15.

39. Юрченко М. Повернена з небуття. *Музика*. 1992. № 5. С. 14–18.

40. Юрченко М. С. Різдвяний кондак «Діва днесь пресущественного раждаєт» М. Лисенка: технічна характеристика, виконавські особливості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Т. 5, № 2. С. 162–177.

41. Юрченко М. С. Хорові обробки українських релігійних кантів на початку ХХ ст. *Українська музика*. 2017. № 2. С. 45–51.

42. Юрченко М. Становлення української національної церковно-співацької школи 20-х років ХХ століття. *Всеукраїнська міжнародна християнська Асамблея «Заповідь нову даю вам: любіть один одного» (Іоан, 13,34)* : наук.-практ. конф., Київ, 17–18 лют. 1998 р. : доп., повідомл. Київ : [б.в.], 1998. С. 192–195.