

DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269645
УДК 783.28:78.071.1(477)

РІЗДВЯНИЙ КОНДАК «ДІВА ДНЕСЬ ПРЕСУЩЕСТВЕННОГО РАЖДАЄТ» М. ЛИСЕНКА: ТЕХНІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА, ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Мстислав Юрченко

кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва;
ORCID: 0000-0001-9412-8395; e-mail: mstyslavyu@i.ua
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – залучити до наукового обігу один із найзначніших духовно-музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт». **Методологія дослідження.** У дослідженні використано структурно-функціональний метод – для аналізу музичного матеріалу, а також порівняльно-історичний – для пояснення оригінальної трансформації біблійних текстів композитором, що вписується у загальну духовно орієнтовану методологічну систему. **Наукова новизна дослідження:** з музикознавчого й виконавського погляду проаналізовано один з найзначніших музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» з метою залучення його до наукового обігу. **Висновки.** Аналіз структури твору, музичних та виконавських засобів показав, що М. Лисенко в роботі над опрацюванням старовинної церковної мелодії Різдвяного кондака у версії наспіву Києво-Печерської лаври значно змінив мелодію оригіналу. Настільки, що повністю переосмислив змістову концепцію церковного піснеспіву. У версії композитора святковий піснеспів Різдва Христового набув значення світової Події, що своєю значущістю змінила світопорядок. Церковний піснеспів перетворився на хоровий концерт з яскравими контрастними епізодами, в яких різдвяні події передані як окремі картини, в яких підкреслено їх значення для людства та рельєфно й майже кінематографічно змальовано вертепні персонажі. Композитор використав широкий спектр музичних засобів: оригінальне трактування форми (елементи фуги), широке використання фактурних контрастів (сольні епізоди, хорові унісоми), сильний тональний рух (відхилення до третього ступеня спорідненості), виразну хорову аплікатуру.

Ключові слова: Микола Лисенко; духовна музика; Різдвяний кондак; «Діва днесь Пресущественного раждаєт»

Вступ

Уся духовно-музична спадщина М. Лисенка активно пропагувалася на початку ХХ ст., в часи утвердження української незалежної держави. Твори дру-

кувалися у рідкісних виданнях, без належного типографського обладнання, часто без зазначення року, або поширювалися в рукописах. Після десятиліть замовчування церковної музики, відродження духовного спадку композитора розпочалось з 90-х років ХХ ст., коли Україна повертала власну духовність та зверталася до свого культурного коріння.

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» включався у репертуарні збірники початку ХХ ст. Проте якісним виявилось львівське видання 1943 р. (Людкевич, 1943). Перевидання сталося лише у 1993 р. (Лисенко, 1993). Попри деякі згадки про духовну музику М. Лисенка у сучасних виданнях фіксуємо загалом надзвичайно малу кількість публікацій, що присвячені цій темі. Щодо «Різдвяного кондака», то допоки невідомі спеціальні розвідки, присвячені цьому визначному твору.

Мета

Мета дослідження – залучити до наукового обігу один із найзначніших духовно-музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт».

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Різдвяний кондак Миколи Лисенка «Діва днесь Пресущественного раждаєт», попри його видатні художні переваги, зовсім не досліджувався, як і вся духовно-музична творчість композитора. Хоча духовна складова творчості М. Лисенка була залучена до культурного простору незалежної України ще в 90-х роках ХХ ст., донині відсутні спеціальні наукові дослідження значення та місця духовних творів у творчості М. Лисенка. Це ж стосується і його різдвяного кондака. Працюючи над матеріалом статті, довелося спиратися на скупі інформацію з українських і діаспорних музикознавчих студій, радянських і сучасних наукових видань. На жаль, вони містять лише інформацію про наявність духовних творів М. Лисенка (1993, с. 162) або подають їх перелік (Осадця, 2001). Це ж стосується і публікацій української діаспори, в яких, хоча й дуже рідко, проте все ж можна віднайти відомості про конкретні твори, наприклад, у спогадах О. Кошиця ("Відгуки минулого", 1954, с. 52).

163

Виклад матеріалу дослідження

«Різдвяний кондак» М. Лисенка належить до богослужбових співів, до яких залучаємо також «Херувимську пісню» композитора. За сучасною класифікацією вони є *літургічними піснеспівами*, тобто такими, тексти яких присутні в «Тіпиконі», та які виконуються під час Літургії у певний час. Українська Вікіпедія надає дату написання твору – «не пізніше 1893 року» ("Список творів Миколи Лисенка", 2022).

Витоки мелодії «Різдвяного кондака» віднаходимо в «Обіході Києво-Печерської лаври», у томі, присвяченому Дванадцятим праздникам (святам) ("Нот-

ний обиход", 1913, с. 78–79). Там цей піснеспів виписаний для традиційного Києво-Печерського співу – чотириголосного чоловічого однорідного складу: два дисканти, альти, баси. Мелодія кондака проводиться двома верхніми головами, де ведучим є другий голос. М. Лисенко зробив вільну обробку старовинної української церковної мелодії, створивши оригінальну композицію. Він використав мелодію як тему для подальшого тематичного розвитку, унаслідок якого мелодія піддається суттєвим інтонаційним змінам, а ще сильніше змінюються обставини навколо теми – ладова змінність, тональні відхилення, фактурні зміни тощо. Чи це означає, що «Різдвяний кондак» є чимось на зразок обробки народної пісні? Для відповіді на це питання треба проаналізувати твір з погляду його музичної компоненти.

Мабуть, найбільша особливість цього твору – це багатожанровість. З одного боку, цей церковний піснеспів, за сучасною термінологічною класифікацією, є твором «літургічним» (Зосім, 2017, с. 30). З іншого – цей «Різдвяний кондак» у деяких виданнях та рукописних збірниках названий «Різдвяною псальмою». В такому разі він розглядається як обробка мелодії, що перебувала в репертуарі українських лірників і через це могла набути рис, що притаманні сольному «рапсодному» виконавству. Навіть більше, віднайдено цікаві рукописи того ж часу (кінець XIX – початок XX ст.), де цей твір існує в парі з колядкою «Ой сів Христос та вечеряти» під загальною назвою «Велик колядки»¹.

Диптих побудовано так, що першою йде «колядка»² «Ой сів Христос та вечеряти», в якій, після низки варіаційних куплетів, каданс вибудовується на передкульмінаційній хвилі (кода на 2 такти) з кінцевою зупинкою на домінанті основної тональності «Різдвяного кондака» – B-dur (основна тональність «Ой сів Христос» – C-dur). Перехід у B-dur завершує низку попередніх модуляційних перетворень, а мелодичний рух зупиняється в кінці останнього куплету на фа-мажорному акорді (з ферматою), як на домінанті, після чого йде двотактова кода, в якій унісонно проводиться мелодичний хід з алюзією фрігійського звороту, з утвердженням й акцентуванням звуку «фа», як домінанти кінцевої тональності, спершу в нижніх голосах на піанісимо, другий (tutti) – на фортисімо. Відбувається зв'язок двох творів, різних за жанром і за музичними характеристиками (зв'язка готується фактурно – унісони та динамічно – форте), коли «Різдвяний кондак» усвідомлюється як продовження обробки колядної мелодії, а не як богослужбовий піснеспів.

Цей приклад показує жанрову неоднозначність «Різдвяного кондака», коли він може розглядатися і як богослужбовий піснеспів, і як «духовна пісня». Тоді можливо по-іншому інтерпретувати ті відмінності, які докорінно відрізняють цей твір від церковних творів та навіть від споріднених йому за жанром обробок.

Почнемо з форми. «Різдвяний кондак» М. Лисенка побудований з епізодів, в яких міститься тема. Усього епізодів сім. У Києво-Печерському збірнику та

¹ З архіву автора статті. В рукописі не озаглавлено твори, є лише загальна назва: «Великі колядки М. Лисенка».

² Беремо в лапки жанрову характеристику «колядка», бо насправді це типова щедрівка з постійним приспівом «Щедрий вечір, добрий вечір».

ких епізодів п'ять (будемо звертатися до нього як до *оригіналу*). Усі п'ять епізодів оригіналу повторюють музичний матеріал, кожен раз змінюючи текст, отже його форма куплетна або строфічна (за текстом).

У М. Лисенка сім куплетів. Текстові проведення в епізодах з другого по шостий. Тут текст повністю відтворює оригінал. У двох крайніх частинах – першій та сьомій – суттєві текстові відмінності. В оригіналі вступна частина, яка не входить до самого піснеспіву, має характер вступу – в ній проспівується-промовляється текст «малого славослів'я» читком на одному акорді. У М. Лисенка в першій частині ті ж слова розспівуються як тема, отже частина органічно входить до музичної структури піснеспіву як повноправна. Остання частина – вокаліз, що розспівується на голосний. В музиці також проходить тематичний матеріал, тобто вона теж виконує роль повноцінної частини форми. Отже, форму «Різдвяного кондака» М. Лисенка визначаємо як куплетну. В куплетах музична складова сильно варіюється, що дає змогу класифікувати структуру як *куплетно-варіаційну*. Згадаємо, що саме М. Лисенко запропонував таку форму, як найбільш придатну для обробки народнопісенного мелодичного матеріалу. Тому цілком слушно зауважити, що «Різдвяний кондак» з технічного погляду наслідують структурні принципи обробок народних пісень.

Але це не повне визначення приналежності структури до певного типу. У творі виявляється ще один структурний сюрприз, виявити який допомагає фактурний та тональний аналіз. Фактурна компонента є однією з найважливіших у творенні музичного образу. Її можна визначити як *концертну* – суміш поліфонічної та гомофонної (з перевагою гомофонно-гармонічних епізодів). Послідовність поліфонічних та гомофонних епізодів, контрасти фактури за ступенем загушення: сольні епізоди – туттійні, різні види багатоголосся, перегукування однорідних хорових груп – усе спрямоване на глибше виявлення протиставлень, що сприяє кращому змістовному освітленню релігійної ідеї. У творі тема проходить в кожному куплеті, чітко виділяючись фактурно – або у верхньому голосі солюючих голосах поліфонічної фактури, або в найрухливішому.

В тональному відношенні відбувається розвинений рух з відходом у далекі тональності (до третього ступеня спорідненості) та з перевагою субдомінантової тональної сфери. Окрім цього, тут присутня красномовна послідовність: проведення тем – послідовних вступів голосів – у тоніко-домінантовому відношенні: бас (Т) – тенор (D) – альт (Т) – сопрано (D). Наступні тематичні проведення – в інших тональностях, з поверненням у головну, що свідчить про наявність елементів фуги, навіть з рисами її структури.

Тема – відповідь у тональних відношеннях Т – D (1, 2, 3, 4 варіації) – *експозиція*. На останнє проведення у S «накладається» тенорове проведення теми на секунду вище, яке повертає основну тональність через низку відхилень (с, Es). «Накладання» теми в іншій тональності (g-moll) та часті модуляції дають підстави розглядати цей епізод (до «славословлять») як *розробковий*. Наступна варіація (5-та) – потужні унісоми проведення теми, фортисимо, скандування тексту – нагадують *репризу* (B-dur). Тоді наступна варіація зі зміненою темою (6-та) виглядає як *вставний епізод*, після якого йде *заклучна*, 7 варіація (без тексту, розспів на голосну), як *кода* з сильно зміненою темою, мотивними ар-

ками, розширеним тональним планом до 3 ступеня спорідненості, суцільною поліфонічною фактурою різного типу. В такому разі форма фуги набуває рис чотиричастинності. Якщо ж розглянути п'яту частину не як епізод, а як *інтермедію* на зміненому тематичному матеріалі, тоді *реприза* переноситься на останню, сьому частину і форма фуги зберігає тричастинність.

Отже, з погляду структури у творі сполучаються риси куплетно-варіаційної та поліфонічної форми, зокрема фуги (з елементами). У творі чітко визначено сім епізодів, в яких з різним ступенем достовірності проводиться основна тема, яка зберігає впізнаваність з оригіналом. Усі епізоди мають форму вільних варіацій, в яких навіть тема досить сильно варіюється.

Тематизм «Різдвяного кондака» з огляду на те, як він зафіксований у «Обіході Києво-Печерської лаври», несе риси барокових релігійних пісень. Це типовий партесний пісенспів, в якому мелодизм спирається на гармонію, а настрої вимальовується ритмікою. Так, перший акорд, основний, що показує тональність, означений в мелодичному положенні терції, що демонструє принципове ведення голосів паралельними терціями (тобто мелодія, ймовірно, перебуває в другому дисканті). Далі акцентованими низхідними ходами мелодичний рух приходить до домінанти нової паралельної тональності. Водночас кожна доля такту виразно спирається на відповідну гармонічну функцію. Підкреслення функціональності надає початковому мотиву ознаку бадьорої маршової ходи. Характер не змінюється й при зворотному, висхідному русі, коли мелодична лінія виходить на верхню точку й повертається основна тональність. Тема «Різдвяного кондака» викладена багатоголосо: два верхні дисканти в терцію з темою в другому голосі; басовий голос спирається на гармонічні функції, а альт, самий несамотійний голос, виконує гармонічне заповнення. Музичний виклад повністю відповідає радісному настрою великого свята Різдва Христового (рис. 1).

Рис. 1. Кондак Різду наспіву Києво-Печерської лаври

Такі теми, типові для барокових кантових мелодій, досить часто бачимо в духовній музиці початку епохи багатоголосся, а саме цей пісенспів набув досить широкої популярності у церковній музичній практиці, мабуть, через відому

обробку Дмитра Бортнянського, який майже повністю залишив первісний музичний текст, виклавши його у варіанті чотириголосного мішаного хору та дещо акцентувавши прикінцевий каданс, надавши йому неочікуваної яскравості через подвійну доміанту.

М. Лисенко, зберігши основну мелодичну канву «Різдвяного кондака», повністю змінив образну сферу піснеспіву, звернувшись, найімовірніше, до іншої традиції релігійних співів, що найяскравіше виявилась у музикуванні українських кобзарів та лірників.

Тема лисенківського Різдвяного співу є розспівного типу й задля посилення виразності композитор доручає проведення теми одному голосу (або унісону кількох голосів). Надалі другий голос веде явно підпорядковану мелодію, що має організувати гармонічний ряд (рис. 2).



Рис. 2. Різдвяний кондак М. Лисенка

М. Лисенко повністю змінив характер теми. Її виклад розпочинається потужним унісоном двох басів. Тонічний тон на форте, наче трубний глас, поступово набирає сили й простеляється над землею, охоплюючи її пророчим возгласом, віщаючи, що сталася подія космічного масштабу. Тема, урочисто й з присмаком тужливості, поступово, «з поклоном», спадає до терцієвого устою, але потім, випроставшись, набирає сили й сходить на первісну висоту. Такий пророчий виклад теми налаштовує на дуже серйозний характер оповіді, на Подію, яка несе новий світопорядок. Подібний початок більш пасує до великої форми, опери, кантати. Згадаймо, наприклад, фанфарний початок увертюри до опери «Тарас Бульба». З іншого боку, саме так розпочинаються й українські думи: епічно, готуючи до викладу серйозних подій. Композитор зберіг мелодичний контур оригіналу «Різдвяного кондака», але наскільки змінилася уявна картина біблійної оповіді, наскільки рельєфним став образ Різдва, наскільки усвідомився його зміст. Одним розчерком пера, кількома початковими тактами композитор перетворює бадьорий бароковий Різдвяний гімн на глибоко змістовну романтичну драму із самостійними яскравими драматичними картинками, які надалі рельєфно вимальовують епізоди Різдвяного дійства.

Композитор надає виняткового значення початковому такту, в якому викладено основне мелодичне зерно піснеспіву, що формує тему, яка проходить в усіх куплетах. Тема складається з трьох частин: перший такт, в якому два крайні опорні тони наче два стовпи огороджують трепетну спадну мелодію. Хвилястий мелодичний спад сприймається не як підкреслення гармонічних функцій акордів, як в розспіві КПЛ, а як спадна мелодія оспівуваного типу, що витікає з вершини-джерела й «впирається» в інші устої, залишаючись оспівуванням основного акорду тональності. Саме характер цього спаду у М. Лисенка

приймає абсолютно інший характер, аніж в оригіналі: це, імовірно, емоційне заповнення великого секстового діапазону, що змалює широкий простір, окреслений двома устоями.

Розлога мелодія, що викладена спочатку потужним чоловічим унісоном, враз розділяється на два голоси, які поважно, ходую, розспівують мелодичний малюнок. Це заставка, «інтродукція», яка задає тон усій композиції. Водночас такий виклад теми викликає в уяві й звичну на той час картину ходи сільського гурту колядників, що наближається.

Не даючи завершити виклад, на мелодію басів накладається вступ двох тенорів, у яких мелодія звучить квінтою вище, явно вимальовуючи домінантову тональність. Розпочинається друга варіація (куплет). Звучать початкові слова урочистого різдвяного гімну: «Діва днесь Пресущественного раждаєт». Теноровий тембр, світлий і блискучий, що накладається на суворий й оксамитовий (більш земний) тембр басів, доповнює звучання світлими обертонами, змалюючи «небесний» світ. Текст повторюється тенорами, потім підхоплюється басами, а останні слова («Пресущественного раждаєт») скандуються усім чоловічим чотириголоссям, підкреслюючи їх значущість. Картина змінилася: ватага колядників збільшилася й вони прямують разом ширшою вулицею. Тенори звучать разом з басами у стрункому гармонічному викладі, зберігаючи поважний поступ та розмальовуючи мелодію модуляційними переходами (c-moll – Es-dur).

На останньому акорді теми, так само не дочекавшись закінчення співу, вступають альти (два). Мабуть, композитор не випадково обрав соковитий альтовий тембр, щоб намалювати картину, що пов'язана з землею: «земля і вертеп Неприступному приносять». Після унісонного викладу початкової тематичної інтонації альти спускаються ще нижче – на нижню тонуку, звідки розпочинають поступове сходження нагору. Тема третьої варіації (куплету) знову звучить в основній тональності, що настроює на начебто продовження попереднього викладу. Проте композитор різко міняє ситуацію. Початковий тематичний мотив, що так само, як і найперший вступ басів, співається унісонно й завершується кадансом (фермата). Щось сталося! Ситуація змінилася. Спів альтів продовжується не з теми, а з її варіанту: мелодія розпочинається з тонічного устою, але октавою нижче, й прямує догори. Різким контрастом змінюється тональність (однойменний мінор b-moll, третій ступінь спорідненості), що надає звучанню характер настороженості, таємничості. Міняється й мелодія, хоча незмінною залишається ритміка, і ритмічний канон зв'язує дві частини, не даючи їм розпастися, а навпаки – підкреслюючи їх спорідненість. Звучить вертепний мотив: «Земля і вертеп Неприступному приносять». Два альти співають соло і так само соло під'єднуються басы. Змінилася вся картина. Зникли колядники, на їх місце вийшли три царі (співають три сольні голоси). Тихо й втаємничено звучать слова про священні дари, що їх «Неприступному приносять», які підкреслені трикратним проведенням. Епізод завершується поверненням основної тональності – фермата (lunga).

Наступний, четвертий епізод, продовжує сольний виклад. Вступають два сопрано (солісти) з тематичною відповіддю на домінантовій тональності. Ніжні й сріблясті сопранові голоси змалюють небесних янголів, які разом з пасти-

рями славословлять Непроступного. Не порушуючи світлої «небесної» звукової фарби, у другому такті вступає солюючий тенор з темою, що імітаційно підвищує теситуру на секунду й приносить нову паралельну тональність. Фактура набуває прозорості й переноситься у вищу теситуру. Яскраво звучить соль мажорний акорд, що переводить звучання у до-мінор і, чіпляючи мі бемоль-мажорну тональність, повертає основний B-dur (каданс на домінанті). Все говорить про те, що знову змінилася картина. Зараз, після принесення дарів трьома царями, з'явилися ангели, що долучилися до загального славослів'я: «Ангели з пастирми славословлять». Останнє слово підкреслюється двічі, фактура розростається до чотирьох голосів (солістів), а останній акорд звучить у п'ятиголосі.

Повтор слова «славословлять», підкреслене скандування його складів, зупинка на домінанті посилює напруження, що виливається у наступній частині в динамічну кульмінацію.

Потужні унісоми наступного, п'ятого епізоду, повертають могутнє загальнохорове звучання повного чотириголосся – два форте. Повертається характер урочистої ходи, що підкреслений сталою долевою ритмікою. Тема проводиться унісонно в нижніх голосах, спочатку дуже урочисто, але надалі, поступово, з кожним тактом втрачає напруження й тональності спокійно коливаються в межах паралельного мажоро-мінору. Картина знову змінилася: «Волхви зо зірками путешествують», тобто бачимо волхвів, які впевнено прямують світом, розносячи народам Благую Вість.

Наступний, шостий епізод, що завершує весь текстовий виклад, звучить м'якою ліричною кульмінацією. Теплий текст різдвяної стихирі повертає характер замилювання таємного народження, що з такою любов'ю передається у сюжетах розписів сільських українських храмів та ікон. «Нам бо родивсь, родивсь отроча, з нами Бог, Предвічний Бог». Тиха сімейна картина народження Христа змальовується композитором різними засобами: міняється характер звучання (*mezzo voce*, *Sostenuto*), тиха динаміка (*piano*). Композитор змінив мелодію, зробивши інший, не схожий на основний мелодичний варіант, який настільки органічно вплітається у загальну музичну тканину, що не сприймається як інакший. Окрім зміненої теми, усі інші засоби викладу подібні до тих, що вже звучали: ритміка, характер оспівування устоїв, рух голосів ходом, спокійне, впевнене скандування тексту, плагальні коливання модуляційних переходів. В кінці картина потроху динамізується. Міняється тихе, напоєне світлом звучання початкових тактів: поступове крещендо призводить до першої хвилі кульмінації: «з нами Бог» – фермата. Епізод має закінчитися. Проте ні, слова повторюються на крещендо, що призводить до скандування: «Предвічний Бог». Картина змальовує людей, які спочатку милуються картиною народження Немовляти й потроху починають усвідомлювати, що вони є свідками акту світового значення, Події, яка змінить світовий устрій. Приходить усвідомлення, що на їх очах з'явився «Предвічний Бог». Тому після яскравого, як спалах, осяяння величі моменту (*piu crescendo*, акцентування слів) настає заспокоєння й звучання згасає, зупиняючись на останньому тонічному акорді.

Тут починається найцікавіше. З цього начебто фінального тонального акорду виливається наступний епізод, за обсягом такий, як і попередні (6 тактів) – во-

каліз на останньому текстовому складі «Бог». Композитор розгортає композицію, в якій тема проходить останні, найглибші перетворення, й від якої залишається найвиразніший елемент: спадне коливання вісімками. Мотив проходить у різних голосах, зберігаючи основний ритмічний контур – в дуетах, унісонно, в терцію. Його спадні інтонації ніби затягують усю звукову матерію вниз до найглибшої теситурної зони, максимально стишуючись та заходячи у найвіддаленіші тональні «закутки» (до третього ступеня спорідненості). Музика, втративши силу звучання, зрештою, зникає, начебто розчиняючись у Всесвіті (рис. 3).



Рис. 3. Різдвяний кондак М. Лисенка. Фінал

В цьому епізоді музика узагальнює інтонацію теми, створюючи дуже глибокий інтонаційний підсумок всієї композиції: яскравий, національний та водночас всеосяжний. Рухливий елемент теми – спадне оспівування двох устоїв – відокремлюється від самих тональних «стовпів». Від нього залишається лише одне – рух, що стає самостійним елементом і від якого залишається упізнаваний елемент – рух вниз, вглиб, до самого ества. Так композитор уявляє Істину, яку вже понесли її носії, Істину, яка без поспіху проникає в усі країни, регіони, просочується крізь шпарини перепон, розповсюджуючись тихо, але непереможливо. Цей рух неможливо спинити. Він невідворотний. М. Лисенко, занурюючись у найнижчу теситуру звукового масиву, ідейно підіймається до найвищих щаблів філософського осмислення Різдвяної Події як акту світового значення.

«Різдвяний кондак» Миколи Лисенка є зразком романтичної хорової композиції. Через яскраву емоційність музики найперше, що вимагається від виконавця, – наявність досить великого хору з барвистими тембрами та солістів з яскравими голосами. Великий хор зможе виконати значну динамічну амплітуду, особливо спів на піанісімо. Водночас хор повинен бути досить рухливим та «слухняним» (діалог: диригент – хор), щоб виконувати гнучкі агогічні, динамічні зсуви та створювати артикуляційні ефекти.

Придивимося до партитури пильніше. Перший звук – початок теми, який має відтворювати трубний глас, що покриває всю землю, найкраще почати не форте, а мецо форте, поступово наповнюючи звучання до форте на половинній тривалості сі бемолю. Так виразніше відчуватиметься динамічний рух, коли перший звук, розширюючись, наче «обіймає» наступний вісімковий хвилястий спад, що супроводжується спадом динамічним. У партитурі зазначено нижній октавний дубль теми, що, за наявності красивих «оксамитових» центральних басів, надасть темі додаткової виразності. Наступний висхідний рух та його продовження, що має відтворити людську ходу, має динамічні «вилочки», які

є обов'язковими для виконання, бо виписані композитором. Однак тут криється небезпека втрати загального внутрішнього фразового руху. Проблема в тому, що у мелодіях кантового типу (також і в оригінальних мелодіях композитора) присутня деяка дріб'язковість форми – замикання руху наприкінці такту, що провокується укрупненням тривалостей. Зважаючи на те, що досить часто хорові диригенти (на відміну від диригентів симфонічних) «грішать» надмірною фразовою виразністю, перебільшеною заглибленістю у мотивні інтонації, та буквально відтворюючи динамічні коливання всередині кожного такту, виконавець може втратити відчуття загального руху до місцевої кульмінації. В такому разі пропонується зв'язати перший такт з другим, другий з третім диханням та динамічним наповненням прикінцевих половинок – ефект «обіймання» наступної першої долі такту. В такому разі виконавець може вибудувати місцеву кульмінацію, логічно заокругливши все речення. Фермати, що виставлені композитором, ймовірно, мають насторожити слухача, викликати у нього відчуття важливої неочікуваної зміни, яка має промовистий характер. Яскравий приклад цього – фермата після вступу альтів з темою («земля») (рис. 4).



Рис. 4. Різдвяний кондак М. Лисенка. Початок

Тема прозвучала частково і раптом зупинка – фермата, загальне завмирання. Якщо не досягти загального прислуховування й повного завмирання звучання, тоді наступний вступ альтів у нижній теситурі може загубитися та ефект «Землі», з якої починають проростати висхідні інтонації у «чужій» мінорній тональності (b-moll), може пропасти. З іншого боку, буквально відтворення фермат може знову перервати загальний рух, загрузнути в дріб'язковості.

Ще один загальний момент стосується поліфонічних проведень: хорові виконавці мають слідкувати за появою тематичних інтонацій в інших голосах та поступатися їм дорогою. Зауважимо, що в партитурі тематичні вступи переважно «накладаються» на звучання інших голосів.

Частини партитури, що зазначені як сольні, бажано так і виконати, щоб поглибити тембральні контрасти. Проте без наявності солістів з відповідними тембрами краще виконати ці частини tutti. Солісти мають бути підібрані саме для цього твору: соковиті нижні голоси і «небесні» верхні, адже сольні альти відтворюють звучання, що асоціюється з «землею», а вступи сольних сопрано і тенорів мають створити асоціацію з ангельським співом. Недаремно композитор у вступі і сопрано (такт 19), і тенорів (такт 20) поставив динаміку «піано-форте», маючи на увазі атаку легку з поступовим динамічним насиченням довгих половинок з наступним «обійманням» спадних вісімкових ходів обох діалогуючих голосів (так само, як і в першому проведенні теми). Це зауваження стосується усіх вступів, особливо тематичних, а надто п'ятого епізоду, коли після сольної (четвертої) частини вступає весь хор в унісон, ще й на динаміці два форте. Тут

є спокуса зробити сильний акцент на першій ноті, «вдарити» звук з усієї сили, чого ні в якому разі не можна робити через те, що частина не має ані героїчного, ані маршового характеру. Тут змальовується лише хода волхвів, які несуть «звізду Христову», мандруючи світом. Тому дуже важливо, незважаючи на виставлений акцент поряд зі знаком надсильної динаміки, не передати зайвої їй так само, як в усіх вступях теми, створити м'яку атаку на мецо форте з поступовим динамічним насиченням, що повинно відтворити вже знайоме повернення теми.

Наступний музичний матеріал частини відтворює цю урочисту ходу волхвів, тобто людей, які мають впевнено, але обережно нести «звізду Христову» як надлюдську цінність. Тому тут бажано точно витримувати тривалості чвертями, трохи «присідаючи» на кожній, але ні в якому разі не акцентуючи. В цьому місці слід наголосити на ще одній загальній якості – вимовляння тексту одночасно усім хором. Як бачимо, фразові вступи зазвичай починаються поліфонічно, що потребує прислуховування до вступів інших голосів, і лише у разі потреби, тобто коли композитор намагається виділити певні слова, вони віддаються загальнохоровому промовлянню (іноді скандуванню). Бажано заздалегідь потренуватися вимовляти такі текстові масиви усім хором, щоб досягти ясної артикуляції.

Знак два форте на початку п'ятої варіації може ще й провокувати на створення тут загальної кульмінації твору, що, імовірно, буде помилкою. Тут можлива лише динамічна кульмінація. А загальна (змістовна) кульмінація робиться на смислово важливішому матеріалі. Імовірно, що загальна кульмінація має відбуватися у шостій варіації (такт 31) на словах «предвічний Бог», у її другому промовлянні (такт 36). Як зазначалося вище, образ, що змальовується у цій варіації, відтворює біблійну сцену, коли люди бачать щойно народженого Немовля і *поступово* починають усвідомлювати усю значущість події. Внутрішній характер людей змінюється від ніжного замилювання (*mezzo voce*) до Прозріння (форте), до усвідомлення Події. Тому вся напруга частини має сфокусуватися у другому скандуванні найважливіших слів піснеспіву: «Предвічний Бог». Це проведення може сприйматися як загальна кульмінація, як підкреслена увага композитора до цих слів, що виділені акцентами, що відтворює стан людей, які щойно усвідомили те, що маленьке Немовля є справжнім Богом, таким, хто є Предвічним, тобто таким, що існує вічно та який належить іншому світу – небесному. Але водночас він прийшов до людства у подібі людини, щоб стати ближчим до них та перенести з людьми випробовування життєвого циклу. Це усвідомлення стає осяянням і люди наповнюються неймовірною радістю, яка й виплескується у скандуванні слова «Предвічний». Звичайно, такий стан природно висловлювати гучним співом, підкресленим дзвінкими акцентами. Але чи саме цей момент становить кульмінаційну точку усього твору за наміром композитора? Для відповіді на це питання треба зосередитися на останньому епізоді твору.

Остання частина піснеспіву проводиться без слів, на голосній (останнє слово – «Бог»). Це унікальний випадок, коли урочистий твір, присвячений надважливій події, закінчується на стихаючій динаміці, доводячи її до повного завмирання. Такий ефект переважно використовується у надважливих моментах, які виділяються «парадоксальними» засобами, що фокусують усю увагу на себе.

Зазвичай така кульмінація сприймається значно гостріше, ніж яскрава, динамічна. Недаремно О. Кошиць характеризував цю останню частину твору М. Лисенка, що він його назвав «Божественною стихирою», як епізод, в якому хор «неначе провалюється у безодню» ("Відгуки минулого", 1954). Справді, у цих останніх шести тактах М. Лисенко сягає вершин композиторської майстерності, створюючи світ напівтіней, де виринає й зникає відгомін теми, її мотивів, де відбуваються неочікувані ладотональні повороти у далекі тональності, де звучання переводиться в саму низьку теситуру, де, зрештою, звучання зникає, розчиняючись у тиші. Що хотів сказати композитор таким виразним звуковим рельєфом, який підбиває підсумок усьому «музичному оповіданню»? Мабуть, так: після усвідомлення того, що перед людьми відбулося таїнство народження Бога, після того, як сталося усвідомлення Події, у людей виникла впевненість у тому, що вони торкнулися Істини й одне те, що їм пощастило стати свідками народження нової релігії, сповнило їх стійкістю, відчуттям захищеності, бо з'явилася Віра, яка єдина створює внутрішній спокій. Звичайно, що відтворювати спокій недоречно гучними викриками. Тому й з'являється тиша, в якій посланці нової Віри спокійно, впевнено крокуючи, розносять Благую Вість іншим народам.

Таке усвідомлення значення останньої частини змінює первісний сюжетний план твору, кульмінація переноситься на цю останню частину твору й виконується з прискіпливою увагою до усіх тематичних сплесків, що створюють тематичну арку. Отже, попередній епізод зі скандуванням слова «Предвічний» втрачає значення головної, змістової кульмінації, але зберігає часткову кульмінаційну якість, стаючи кульмінацією динамічною.

Лише досить великий хор буде спроможний відтворити глибокий динамічний контраст останньої частини, і лише підготовлений хор може провести тематичні «виринання» й «занурення» так, щоб не порушити динамічний баланс, щоб проартикулювати рухливі мотиви в низькій теситурі, зберігаючи благородство тембру.

Закінчити виконавський огляд хочеться показом значущості для виконавця здійснити правильний (зокрема, за особистим баченням виконавця) вибір форми твору. Як мовилося вище, «Різдвяний кондак» можна розглядати як: 1. Варіаційну форму, в такому разі назвемо її «куплетно-варіаційною» і основна одиниця форми є куплетом (рівноцінні 7 куплетів). 2. Через те, що у структурі відчувається відчутний вплив форми фуги, можна розглядати її як фугато (перші 4 частини), до якого долучаються наступні три частини з варіаційними проведеннями тематичного матеріалу. 3. Також можна розглянути форму як повноцінну романтичну фугу з усіма необхідними складовими, до яких додаються епізод та кода (п'ятичастинність). 4. Також як фуга, в якій лише три необхідні частини.

1. Якщо виконавець розглядає форму твору як куплетно-варіаційну, в такому разі він повинен чітко усвідомити роль та значення кожного з куплетів, виділити в ньому моменти, які більше відповідають поглибленню конкретного характеру, та визначити як цей характер відповідає загальному сюжетному розвитку. В такому разі сильно зростає роль засобів виразності в кожному куплеті, поглиблюється значення деталей та зростає роль загальної кульмінації.

2. Якщо обирається варіант фугато, в такому разі форма стає двочастинною. Тоді в першій частині велика увага приділяється виявленню теми, звер-

тається увага на тембральну сторону ведучих голосів, відбувається звуковий розподіл на тему і супровід. Виявляються дві кульмінації та зростає роль фермати в кінці четвертої частини (24 такт), що розділяє форму навпіл. Зростає роль початку наступної, п'ятої частини, з гучним унісоном tutti (такт 25). В другій частині виконавець отримує більшу свободу для власних уподобань стосовно нюансування та артикуляції.

3. Якщо обирається варіант фуги з епізодом та кодою, тоді форма набуває рис п'ятичастинності: експозиція (1-3 частини), розробка (4 частина), реприза (5 частина), епізод (6 частина), кода (7 частина). Зростає роль 5-ї частини, яка починає виконувати роль репризи, а отже, загальної кульмінації форми, та виділяється епізод, де можлива зміна темпу та тембральної характеристики для виявлення його окремішності.

4. Варіант фуги без епізоду, але з інтермедією. В такому разі форма стає тричастинною і основна задача полягає у створенні тематичного контрасту – показ зміни мелодії залежно від розвитку сюжету. В обох останніх варіантах провідним завданням для виконавця залишається виявлення тематичного матеріалу та ті якості, що й у варіанті 2. Але у 3-му варіанті виконавець має приділити основну увагу останній, 7-й частині, через те, що вона, як реприза, увінчує усю форму твору.

В усіх варіантах, де обирається поліфонічний варіант форми (фуга, фугато), виконавця має турбувати не стільки окремішність кожної частини (куплету), скільки можливість з'єднання, зближення частин всередині важливих елементів фуги (експозиція, розробка, реприза). Тоді контрасти стають важливими лише на гранях форми фуги, де зростає роль фермат, темпових відхилень (уповільнення, затягування або пришвидшення тривалостей), артикуляції (акцентуація слів, складів).

Твори Миколи Лисенка є яскравими зразками романтичного стилю. Композитора насамперед цікавить сильна емоція, що відтворює чуттєве світовідчуття людини. Через це у нього обов'язково присутнє авторське почуття, індивідуальне сприйняття світу. Емоційність виявляється по-різному, але обов'язково залучається комплекс виражальних засобів: тематизм, тембр, фактура, динаміка, агогіка, тональний рух, гармонічні/поліфонічні зіставлення і, звичайно, структура, тобто форма в широкому значенні, де конструкція вибудовується залежно від змістового наповнення. Усі компоненти працюють з деяким перебільшенням, вибудовуючи образ яскравий, що захоплює слухача глибиною контрастів та цікавими сюжетними перетвореннями. Цей арсенал засобів однаково виразно «працює» в усіх інших духовних творах композитора.

Висновки

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждает» Миколи Лисенка створений наприкінці XIX ст., коли композитор опанував усю палітру композиторських засобів та пробував застосувати свою майстерність до нових для нього жанрів. Ця композиція є оригінальним твором, який, зберігаючи подібність з тими його духовними композиціями, в яких автор орієнтується на оброб-

ку оригінальних мелодій, водночас є особливим, таким, що виділяється серед його не тільки духовних, але й взагалі хороших творів.

Подібність «Різдвяного кондака» в тому, що він є обробкою старовинної української церковної мелодії, так само як і кант «Хрестним дровом» та псалма³ «Пречистая Діво, мати руського краю». Як і в цих творах, у «Різдвяному кондаку» існує структурний поділ на частини, що відповідає строфам церковного тексту («куплети») та відбувається варіаційна обробка оригінальної мелодії, що робить їх структуру подібною до куплетно-варіаційної форми. Зазначимо й вільне та майстерне користування засобами виразності, зокрема, вмиле використання фактурних змін, що робить фактуру важливим структуротворчим засобом, розширення динамічної амплітуди та сміливий тональний рух із залученням досить далеких тональностей, що визначаємо й в інших духовних творах.

Відмінності свідчать про оригінальність твору, що аналізується. Це неоднозначне визначення структури, в якій вбачаємо ознаки форми фуґи, що дає змогу кваліфікувати твір як такий, в якому присутні риси як варіаційної, так і поліфонічної форми. Така неоднозначність трактування структури, зокрема, значно розширює інтерпретаційні варіанти у виконавській сфері, що розширює коло власне виконавських можливостей, а також надає твору більшої «живучості», тобто проектує його творче життя на довший строк.

Важливіша риса, що, напевно, вирізняє твір серед подібних, робить його значно оригінальнішим та підіймає його художню вартість, є корінне пересмислення мелодичного матеріалу, надання первісній мелодії іншого смислу, що на порядок поглиблює змістовну цінність твору й ставить його поряд із найзначнішими зразками не тільки творчості композитора, але й в усій українській музиці. Аналізуючи зміни, що їх здійснив М. Лисенко, порівнюючи з оригіналом, було зроблено висновок, що композитор повністю змінив концепцію твору від урочистого гімну Різдву Христову до глибокого філософського осмислення значущості Різдвяного акту як світоносною Події. Починаючи від першого звуку, що неначе трубний глас покриває усю землю, й далі, через виразні біблійні картини, які змальовані з великою майстерністю, до кінцевого тематичного проведення, що несподівано переводить звучання у найнижчу теситурну зону, де поступово розчиняється у цілковитій тиші. Такий неординарний прийом дозволив композитору дуже точно вималювати картину невідворотного розповсюдження християнства та його тихого проникнення у найвіддаленіші кутки землі.

Для такого трактування Різдвяного сюжету М. Лисенко повинен був змінити урочисту й крокуючу мелодію оригіналу. Навіть більше, композитор включив стандартний текст «малого славослів'я», що зазвичай передуює висловленню основного тексту безлічі молитов та інших богослужбових текстів, до *мелодичної структури піснеспіву*. Скорочений вислів «малої доксологічної формули» – «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу» став першим проведенням теми, оригіналом, по якому повіряються усі інші тематичні проведення, та який створює глибоко змістовну заставку, що визначає весь подальший розвиток сюжету.

³ Терміни «кант» і «псалма» подаються за назвами перших видань початку ХХ ст.

Мелодичне перетворення сталося настільки разючим, що виникає питання справжнього джерела. Навряд чи партесний мелодичний тип «Різдяного кондака» в трактуванні наспіву Києво-Печерської лаври міг зазнати такого перетворення, коли утвердився варіант спадного розспіву між двома тонічними «стовпами». Це інший мелодичний тип. І він більш схожий на мелодії українських мандрівних співців, передусім лірників. Схожість з мелодіями старовинних псалм та навіть дум є більшою, аніж з мелодичним типом нашого «оригіналу». Тож, імовірно, ми ще не віднайшли справжнє джерело мелодії «Різдяного кондака», на яке спирався М. Лисенко.

Композитору вдалося створити непересічний хоровий твір – по суті *хоровий концерт*, в якому завдяки залученню широкого кола музичних засобів була створена композиція, в якій біблійна оповідь набуває ясних рис кінематографічності. Глибина та яскравість змальованих сюжетів, що вибудовується в ясну оповідь про біблійну подію, робить цей твір одним з найбільш вдалих за композиторськими характеристиками та таким, що є репертуарним подарунком для хорових диригентів.

Список бібліографічних посилань

- Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. (1954). Культура й освіта.
- Зосім, О. (2017). *Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір* [Монографія]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лисенко, М. (1993). *Релігійні твори для мішаного хору* (М. Юрченко, упоряд.). Відродження.
- Людкевич, С. (Уклад.). (1943). *Збірка коляд і щедрівок для мішаного хору*. Бібліотека Інституту народної творчості.
- Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. (1913). (Ч. 3: Дванадцятьє праздники [Партитура]). Типографія Києво-Печерської лаври.
- Осадця, О. П. (Уклад.). (2001). *Нотографічний покажчик видань музичних творів М. В. Лисенка* (С. П. Костюк, ред.). Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника.
- Список творів Миколи Лисенка. (2022, 30 березня). В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/3gYEXj3>

References

- Liudkevych, S. (Comp.). (1943). *Zbirka koliad i shchedrivok dlia mishanoho khoru* [A collection of carols and hymns for a mixed choir]. Biblioteka Instytutu narodnoi tvorchoosti [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1993). *Relihiini tvory dlia mishanoho khoru* [Religious works for mixed choir] (M. Yurchenko, comp.). Vidrodzhennia [in Ukrainian].
- Notnyi Obikhod Kievo-Pecherskoi Uspenskoii Lavry [Notny Obyhod of the Kyiv-Pechersk Assumption Lavra]. (1913). (Pt. 3: Dvanadesyatye prazdniki [Twelve holidays] [Musical score]). Tipografiya Kievo-Pecherskoi lavry [in Russian].
- Osadtsia, O. P. (Comp.). (2001). *Notohrafichnyi pokazhchik vydan muzychnykh tvoriv M. V. Lysenka* [Notographic index of editions of musical works by M. V. Lysenko] (S. P. Kostyuk, ed.). Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv [in Ukrainian].

- Spysok tvoriv Mykoly Lysenka [List of works of Mykola Lysenko]. (2022, March 30). In *Wikipedia*. <https://bit.ly/3gYEXj3> [in Ukrainian].
- Vidhuky mynuloho: O. Koshyts v lystakh do P. Matsenka* [Reviews of the past: O. Koshyts in letters to P. Matsenko]. (1954). *Kultura y osvita* [in Ukrainian].
- Zosim, O. (2017). *Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir* [Eastern Slavic spiritual song: sacred dimension] [Monograph]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

M. LYSENKO'S CHRISTMAS KONTAKION "TODAY THE VIRGIN GIVES BIRTH TO THE TRANSCENDENT ONE": TECHNICAL CHARACTERISTICS, PERFORMANCE FEATURES

Mstyslav Yurchenko

PhD in Art Studies, Professor Department of Music;
ORCID: 0000-0001-9412-8395; e-mail: mstyslavyu@i.ua
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to introduce into scientific circulation one of the most significant spiritual and musical works of Mykola Lysenko, the Christmas kontakion "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One". **The research methodology.** The author of the research uses a structural-functional method to analyse the musical material, as well as a comparative-historical method to explain the original transformation of biblical texts by the composer, which fits into the general spiritually oriented methodological system. **The scientific novelty of the research.** The article offers a musicological and performing analysis of one of the composer's brightest spiritual works, the Christmas kontakion "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One", with the aim of introducing it into scientific circulation. **Conclusions.** The analysis of the structure of the work, musical and performing means has shown that M. Lysenko, in his work on the ancient church melody of the Christmas kontakion in the chant version of the Kyiv Pechersk Lavra, significantly changed the melody of the original. So much so that he completely rethought the content concept of church chanting. In the composer's version, the festive chant of the Nativity of Christ took on the meaning of a world event that changed the world order due to its significance. The church singing turned into a choral concert with vivid contrasting episodes in which the events of Christmas are conveyed as separate pictures, emphasising their significance for humanity and depicting the nativity characters in a pronounced and almost cinematic way. The composer used a wide range of musical means: original interpretation of the form (fugue elements), extensive use of textural contrasts (solo episodes, choral unisons), strong tonal movement (deviation to the third degree of kinship), expressive choral fingering.

Keywords: Mykola Lysenko; spiritual music; Christmas kontakion; "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One"



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.