

УДК 78.071.1(477):78.087.68:784.4
DOI 10.32461/2226-3209.1.2023.277681

Цитування:

Синкевич Н. Т. «Купальська справа» Миколи Лисенка: концертно-хорове втілення народного обряду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 1. С. 276–280.

Synkevych N. (2023). Mykola Lysenko's «Kupalo Case»: Concert and Choral Implementation of Folk Rite. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 276–280 [in Ukrainian].

Синкевич Наталія Тадеївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0002-9576-2387>
synkevych@ukr.net

«КУПАЛЬСЬКА СПРАВА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА: КОНЦЕРТНО-ХОРОВЕ ВТІЛЕННЯ НАРОДНОГО ОБРЯДУ

Метою роботи є виявлення особливостей концертно-хорового втілення циклу купальських пісень в опрацюванні М. Лисенка. **Методи дослідження** спираються на синтез фольклористичного та мистецтвознавчого підходів, що дало змогу довести плідність взаємодоповнення різних видів діяльності митця. Застосовано культурно-історичний, системно-аналітичний і дидактичний методи для вивчення способів концертного переосмислення народно-обрядового дійства через звучання мішаного хору із супроводом фортепіано та для узагальнення пізнавально-духовних вартостей репертуару такого роду. **Наукова новизна** дослідження полягає у вперше здійсненому аналізі відповідності задуму композитора та його реалізації через обраний комплекс виражальних засобів до змісту й сутності давнього виду календарно-обрядової автентики на прикладі конкретного хорового твору. **Висновки.** Обрядово-хоровому циклу «Купальська справа» притаманний синтез народної архаїки з новаторськими прийомами концертного збагачення музичної мови. Три народні пісні під спільним заголовком поєднані драматургічним задумом, що спирається на народну філософію літнього свята Купала, його символіку очищення вогнем, водою і парування молоді. Наскрізна циклічність композиції скріплена оптимістичною ідеєю прославлення життя. Важливу формотвірну функцію відіграє партія фортепіано, яка водночас деталізує словесний текст і доповнює хорову партитуру в образно-смысловому аспекті. Ладогармонічна мова твору сприяє збереженню архаїчності його колориту. Загальна гомофонно-гармонічна фактура виявляє подекуди ознаки поліфонії пластів, що диференціюються за жіночими й чоловічими голосами. Їхнє нашарування відбиває контрастність тембрів, регістрів і характеру мелодій. У результаті досягається своєрідна стилістика хорової театралізації, яка збігається зі синкретичністю первинного календарно-обрядового дійства.

Ключові слова: композитор, фольклор, календарна обрядовість, Купало, хорова фактура, фортепіанна партія.

Synkevych Nataliia, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Vokal, Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Mykola Lysenko's «Kupalo Case»: Concert and Choral Implementation of Folk Rite

The purpose of the article is to identify the peculiarities of concert and choral implementation of the cycle of Kupalo songs in the interpretation by Mykola Lysenko. **Research methodology** is based on the synthesis of the folkloristic and art-studying approaches, which enable us to prove the fruitfulness of complementarity of various types of the artist's creative activities. Cultural-historical, system-analytical and didactical methods are used in order to study the ways of concert reinterpretation of the folk-rite performance presented by a mixed choir with piano accompaniment, as well as to generalise the cognitive and spiritual values of that type of the repertoire. **The scientific novelty of the research** lies in the first analysis of the conformity of the composer's idea and its implementation through the selected set of the expressive means to the content and essence of the ancient ritual authenticity on the example of a specific choral work. **Conclusions.** The ritual-choral cycle «The Kupalo Case» is a synthesis of folk archaism and innovative ways of concert enrichment of music language. Three folk songs under the common title are united by a dramatic idea, based on folk philosophy of the summer fest of Kupalo, its symbolism of purification through fire, water, and pairing of youth. The general cyclicity of the composition is cemented by an optimistic idea of glorifying the life. The piano part plays an important formative role, makes the verbal text more detailed and enriches the choral score in figurative and meaningful aspects. The harmonious language of the work contributes to the preservation of the archaic coloration. The general homophonic and harmonic texture sometimes reveals the signs of polyphonic layers, differentiated by male and female voices. Their layering reflects the contrast of timbres, registers, and character of melodies. As a result a peculiar style of choral theatricalisation is achieved, which coincides with the syncretism of the primary calendar-ritual performance.

Key words: composer, folklore, calendar ritual, Kupalo, choral texture, piano part.

Актуальність теми дослідження. У наш час помітне суттєве зростання потреб суспільства до національного самоусвідомлення, зокрема завдяки давнім фольклорно-музичним традиціям. Хорова творчість Миколи Лисенка володіє значним потенціалом щодо цього, адже вона була тісно пов'язана з культурно-громадським, фольклористичним аспектами його праці та, крім того, з діяльністю диригента численних хорів. Ця музика різножанрова, вона охоплює опрацювання народних пісень (12 збірок по десять композицій), хори з «Музики до “Кобзаря”» (кантати, ансамблі, окремі хорові твори), хори на слова інших поетів (Івана Франка, Олександра Олеса, Олександра Кониського, Сидора Воробкевича та ін.), сакральні композиції, збірки хорів для молоді. Усі ці твори були написані впродовж цілого життя композитора. Низка обрядових хорових циклів для концертного виконання, а саме: два вінки «Веснянок», «Колядки й щедрівки», «Купальська справа» й «Весілля», постали на переломі XIX–XX століть на основі раніше зроблених записів із зошита-автографа. Як відомо, Лисенко почав записувати народні пісні від студентських років, і першими творчими спробами стали власне хорові опрацювання фольклору. Оскільки хорові зразки обрядових пісень в інтерпретації Лисенка не привертали спеціальної уваги дослідників, цю тематику можна вважати актуальною. Самобутній концертний репертуар, що репрезентує найдавніші взірці національної пісенної скарбниці, містить у собі прикмети народного світогляду, заслуговує на поширення серед виконавських колективів і на донесення до широкої публіки не тільки в Україні, а й за кордоном.

Аналіз досліджень і публікацій. Жанрово-стильові, ідейно-естетичні та лексичні особливості хорової творчості М. Лисенка досліджували Л. Архімович і М. Гордійчук, І. Бермес, Т. Булат, М. Грінченко, М. Загайкевич, О. Козаренко, Т. Гусарчук, Н. Костюк, С. Людкевич, Л. Пархоменко, Д. Ревуцький, О. Фрайт й ін. Чимало розвідок присвячено різним чинникам хорового письма Лисенка, зокрема поліфонічним, гармонічним тощо (І. Пясковський, З. Штундер, О. Нівельт та ін.). Проте про обрядові цикли знаходимо лише побіжні згадки в контексті всієї хорової спадщини композитора або в працях з фольклористики (С. Грица та ін.). Мета статті полягає у виявленні особливостей концертно-хорового втілення циклу купальських пісень в опрацюванні М. Лисенка.

Метою роботи є виявити особливості

концертно-хорового втілення циклу купальських пісень в опрацюванні М. Лисенка.

Виклад основного матеріалу. Хорова творчість М. Лисенка була започаткована з опрацювань історичних, козацьких, чумацьких, парубоцьких, жартівливих і родинних пісень, переважно почерпнутих із народних надбань Наддніпрянщини, Слобожанщини та півдня України. Всього було видано 12 десятків, до яких обрядові пісні не ввійшли. Останні, дещо ширше регіонально представлені, становили основу видань для дітей і юнацтва («Молодощі» та «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних»). Окремі збірки веснянок, купальських пісень, колядок і щедрівок вийшли друком 1897 року в Києві, Весільні – 1903 року там само.

Лисенкове ставлення до фольклору частково впливало з романтичних засад його творчої естетики та індивідуальних етнографічних зацікавлень, а з іншого боку, з розуміння ним національно-ідентифікаційної місії народної музики. Різні хорові опрацювання входили до програми концертів, які влаштовував Лисенко, їх виконували під його орудою, як у Києві, так і під час хорових мандрівок. Знайомлячи хористів і публіку із цими надбаннями, митець прагнув довести право українців на власну культуру, традиції і звичаї, що всіляко пригнічувало російське самодержавство. Також він постійно закликав своїх молодших колег, які починали опановувати композиторський фах, до збирання та вивчення фольклору й створення на цьому фундаменті власного музичного стилю. У листах до галичан Лисенко дорікав їм, що в них «немає охоти до народної етнографії, нема захвату до безцінних перлин народної усної музи» [5, 36]. Сам щиро захоплювався народними шедеврами, з великою охотою переймав образно-тематичні ідеї, ладогармонічні прийоми, ритмоінтонаційні засоби, а також натхнення до власної творчості загалом. Тому його музика «давала переконливе й конкретне свідчення про ті багатющі творчі можливості, які привнесло в композиторську практику використання фольклорних джерел» [2, 124].

Одним із таких свідчень є циклічна композиція «Купальська справа», що базується на гілці календарної, а саме літньої, обрядовості, яку вважають найдавнішою за своїм історичним походженням. Про архаїчність народних пісень «літнього повороту сонця» писав, наприклад, О. Кошиць:

«Їх сувора, скупа мелодія монофонічного характеру, темний для зрозуміння зміст, загадковість вислову й таємнича символіка говорять про їх старинну давність» [4, 13]. Уся ця пісенна магія, разом з усталеними діями (перескакування молоді через багаття, пускання палаючого колеса та вінків на воду тощо), виявляє чіткі ознаки язичницьких вірувань. «Християнська Церква, що так старанно поборювала всі прояви поганства, нічого не могла вдіяти з цими піснями й звичаями і на них “потерпів” навіть сам Іван Хреститель, пам'ять якого була пристосована до цих свят, бо в народі він став Іваном Купайлом. Пісні ж із їх обрядом дійшли аж до наших часів» [4, 14]. Розвідка Кошиця про українські пісні була виголошена як доповідь 1941 року на заході, який влаштував Департамент східноєвропейських мов Колумбійського університету (США). Вона була видана 1970 року в Нью-Йорку, тому варто додати, що обрядові пісні дійшли до ХХІ століття, і з ними будуть знайомитися наші нащадки завдяки Лисенкові та деяким його сучасникам і послідовникам.

Видатний фольклорист світового рівня Ф. Колесса зауважив ще й таку важливу ознаку етнічної обрядової пісенності, як єдність колективної національної ментальності, не залежну від регіональної приналежності того чи іншого автохтонного зразка: «чим глибше сягаємо в пісенні поклади, переконуємося, що величава будівля, яку уявляє з себе українська народна поезія, на всіх просторах української етнографічної території спирається на однакові підвалини, має здебільшого однаковий зруб, а різниці й розходження з'являються щойно в пізніших надбудовах, починаючи приблизно з ХVІ в.» [3, 35]. Тож подібні фольклорні опрацювання завжди виконували й продовжують виконувати етноконсолідаційну функцію гуртування українців: де б вони не перебували, внаслідок звучання такого хорового співу, в них озиваються приховані гени «колективного несвідомого» (термін К. Г. Юнга).

Як же пристосував Лисенко старовинний літній обряд до концертного виконання, до його артистичної функції – сценічного виконання? Насамперед завдяки поєднанню в наскрізну послідовність номерів без пісенних назв, із загальним заголовком «Купальська справа». Твір для мішаного хору не є великим, циклічно-сюїтний принцип відображено в чергуванні пісень різного характеру, а також у наявності короткого фортепіанного вступу та ще коротших двох інтерлюдій усередині циклу.

Необхідно зазначити, що наявність фортепіанного супроводу вже є показником модернізації обряду, дійство якого, паралельно зі співом, відбувалося на лоні природи. Якщо у весільному обряді народні інструменти зазвичай брали участь, то в календарно-обрядових дійствах їх не було. У «Купальській справі» Лисенка фортепіано лише допомагає хорові, підпорядковується йому, водночас надаючи додаткових образних штрихів. Цим супроводом композитор привніс елементи театральної атмосфери, які компенсують автентичні рухи й міміку, що звершувалися під час обряду.

У вступі (Andante) закладено риси інструментальної увертюри, де стикаються контрастні відтінки й регістри, тут також наявні фанфароподібні октавні унісопи. З боку форми вступ має вигляд куплету з повтореним приспівом. Обриси інтонаційно-ритмічних мотивів передбачають появу теми пісні – першого номера Andante giusto.

Голосну мелодію із чіткою квадратною структурою виконують у перших двох куплетах жіночими голосами. У пісні йдеться про палаюче колесо: «Через наше село / та летіло помело, / стовпом дим, / стовпом дим!» У першому куплеті початкові унісопи розгалужені до гетерофонного двоголосся, у другому запроваджено незначні зміни цього самого викладу. Третій куплет має чотириголосий гармонічний виклад, з п'ятого такту відбувається розділення жіночих партій і накладання контрапунктуючого аугментованого мотиву з довгих тривалостей у чоловічих голосах (із самостійним текстом «Вогню наш, вогню наш!»). Цей нашарований виклад продовжується від самого початку наступного четвертого куплету. Тепер це вже повноцінна контрастно-поліфонічна тема чоловічих партій з подовженим додатковим текстом («Світи ясно, гори красно, вогню наш, вогню наш!») у суворому октавно-унісонному викладі, подекуди підкресленому акцентуванням. Жіночим голосам притаманна постійна мелодико-ритмічна варіантність. Із цього (четвертого) куплету суттєво активізується фортепіанний супровід, зокрема, появою гострого стакато басів, що ведуть власну, вже самостійнішу лінію. Правій руці доручено дублювати партію сопрано.

У п'ятому куплеті до його тематичного варіанта (ритмічного дроблення порівняно з попереднім четвертим куплетом) додано підголосок альтів. До фортепіанної партії долучається контрапунктуюча до голосів чотиритактова мелодія на стакато, побудована

на основній пісенній темі. Тлом мелодії є коливальний супровід шістнадцяток, причому згодом вона й сама вливається до нього. Кінцівка чоловічої партії на закличних словах «Грій землю, грій нашу матір, вогню наш, вогню наш!» лунає довше від жіночої, настійний характер закличності підсилюється акцентованим октавним зворотом у фортепіано.

В останньому шостому куплеті пісенна тема звучить прозоро, майже як у першому. Фортепіанний супровід, навпаки, набуває фінальної стрімкості руху в гамоподібних пасажах, що переходять із руки в руку й потім ведуться паралельно, а завершуються повнозвучними акордами, які вторують жіночим голосам; у кінці фортепіано урочисто стверджує тоніку тріольними та четвертними октавними повторами, сповільнюючи темп. Чоловічі партії «розтягують» довгими тривалостями рядок «Купала на Йвана» із плагальним ангемионним кадансом. На закінчення всі хорові партії унісонно сходяться з інструментом.

Короткий фортепіанний перехід *Andante sostenuto* до наступного номера в тому самому темпі має акордову фактуру та виконує підготовчу функцію зіставлення однойменного мінору з мажором в енергійно-бадьорому акордовому кадансовому звороті, рясно акцентованому. Друга пісня пов'язана тематично з першою однаковим хорейчним початком з інтервалу кварта. Крім того, згаданим останнім рядком «Купала на Йвана» чоловічих партій першої пісні розпочинається текст другої, що виконує весь хор, і надалі слугує обрамленням кожного куплету (2+2+2), як майже незмінні мажорний початок і закінчення в мінорній домініанті.

Із цитати, яку навів Олексій Дей, випливає, що подібні структурні риси мала не одна купальська пісня: «Чудовий знавець народної пісенності О. Маркович писав: “Да так же жалібно виводять того – в кінці кожного вірша – Івана, що мовби справді якогось Івана-Івашенька, оце вчора чи страченого, чи стеряного, не одній любого-милого, приплакали-величали, хоч того Івашенька і пам'ять вже забулась між людьми, ... зо всією неписаною історією старовічною”» [1, 38]. Мажорний рефрен «Купала на Йвана» переважно всюди виконують гучно, крім заключного. Він має пунктирний зворот, вирізняється широким діапазоном, хвацьким танцювальним відтінком. Мінорний є чотирихордовим, містить синкопу та характерний форшлаг, варіюється за динамікою, що залежить від словесного змісту.

Весь голосний перший куплет про купання Івана змінюється двома тотожними куплетами на *mezza voce*, де йдеться про збирання ягід дівчатами й молодицями. Фортепіано в супроводі «жіночого» куплету отримує тріольну фактуру, що утворює з хором поліритмію. Четвертий куплет, де йдеться про перехід річки («Прийшлося річку брести, уплав пливти»), вирізняється застосуванням у супроводі ілюстративних гострих пічкато в партіях обох рук. П'ятий і шостий куплети починаються піднесено-гучними мажорними рефренами. Та середина п'ятого («Всі дівочки пребрели») вносить динамічний контраст піано, а в шостому («Дівка Маринка утонула») відбувається таємниче приглушення звучності до піанісимо, що посилюється похмурістю фортепіанного акомпанементу: партія лівої руки – суцільне тремоло на органному пункті домінантового щабля мінорної домініанти, а права веде на легато висхідну акордову послідовність. На дисонуючому секундовому співзвуччі хору й фортепіано закінчується другий номер «Купальської справи».

Та Лисенкова драматургія композиції спрямована на оптимістичне завершення. Адже це пора парубання молоді на подальше спільне життя, тому її авторське сценічне втілення мусить бути життєствердним. Недаремно «головним, найбільш бурхливим і мальовничим струменем купальських пісень є пісні про кохання, сватання, подружнє життя та жартівливі пісні» [1, 38]. На щасливий фінал натякає своїм різким контрастом поважний, а разом із тим просвітлений, діатонічно-мажорний фортепіанний перехід *Molto sostenuto* (з трьох тактів з октавною фактурою) до останнього короткого номера *Andante poco moderato*.

Ремарка *Pomposo* надає гімнічного характеру хоральній партитурі, що нагадує весільне величання молодих: Іван і Марина звертаються один до одного із запевненнями в любові та вірності. У тематичному контурі пісні, її гомофонно-акордовому викладі, доповненому акордовим акомпанементом фортепіано, вловлюються мотиви попередніх пісень, але вони тут істотно трансформовані. Саме в цій пісні-гимні, з її мерехтливим мажоро-мінором і декоративною мелізматикою, найбільше відчувається архаїчність купальських наспівів, підсумування їхньої символічної суті.

Домінуючий гомофонно-гармонічний виклад «Купальської справи» відрізняється багатоманітним інтонаційно-ритмічною варіантністю, що долає монотонність, властиву

пісенним купальським першоджерелам. Поліфонічні фактурні елементи впливають із притаманних Лисенкові, за спостереженням І. Пяковського, ідей «вертикально-рухомих і горизонтально-рухомих контрапунктів» [6, 46]. Гармонічне оформлення спирається на синтез народної ладовості та загальноєвропейської мажоро-мінорної системи. Поруч із ладовою змінністю (однойменні мажор і мінор) вжито перемінність натуральної і гармонічної домінанти, зіставлення акордики суміжних щаблів, нові функційні співвідношення, плагальні каданси. Загалом, як зауважила З. Штундер, «сама ладо-гармонія, більше, ніж будь-яка інша сторона стилю Лисенка, дозволяє говорити про нього як про творця національного напрямку в українській музиці» [7, 97]. А в його вокальних опрацюваннях обрядових пісень національні особливості ладогармонічної сфери виявляються якнайповніше.

Висновки. Звернення М. Лисенка до хороших опрацювань обрядового фольклору показує, з одного боку, високе цінування ним давньої народнопісенної спадщини, а з іншого – нероздільне пов'язання різних напрямів творчої діяльності митця. Обрядово-хоровому циклу «Купальська справа» притаманний синтез народної архаїки з новаторськими засобами та прийомами концертного збагачення музичної мови. Три народні пісні під спільним заголовком спаяні драматургічним задумом, що спирається на народну філософію свята Купала, його символіку очищення вогнем, водою і парування молоді. Наскрізна циклічність композиції пронизана оптимістичною ідеєю прославлення життя. Важливу формотвірну функцію відіграє партія фортепіано, яка водночас інколи деталізує словесний текст і доповнює хорову партитуру в образно-символічному аспекті. Ладогармонічна мова твору сприяє збереженню архаїчності його колориту. Загальна гомофонно-гармонічна фактура виявляє ознаки поліфонії пластів, відповідно диференційованих за жіночими й чоловічими голосами. Їхнє нашарування відбиває контрастність тембрів, регістрів і характеру мелодій, що впливають зі змісту пісень.

У результаті досягається своєрідна стилістика хорової театралізації, яка збігається із семантикою та синкретичністю первинного обрядового дійства.

Література

1. Дей О. Народно-пісенні жанри. Київ : Музична Україна, 1983. Вип. 2. 112 с.
2. Загайкевич М. М. В. Лисенко і прогресивна музична культура Західної України. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 118–133.
3. Колесса Ф. М. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. *Фольклористичні праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 34–59.
4. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репринтне видання. Київ : Музична Україна, 1993. 48 с.
5. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1955. 89 с.
6. Пяковський І. Поліфонія в обробках українських народних пісень Миколи Лисенка. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: наук. журнал*. 2012. № 2 (15). С. 45–53.
7. Штундер З. Народнопісенна ладовість як основа гармонії М.В. Лисенка. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 53–97.

References

1. Dei, O. (1983). Folk song genres. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2 [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M. M. (1965). V. Lysenko and progressive musical culture of Western Ukraine. Mykola Lysenko is a fighter for nationality and realism in the art. Kyiv: Naukova dumka, 118–133. [in Ukrainian].
3. Kolessa, F. M. (1970). Ukrainian folk song in the newest phase of its development. Folkloristic works. Kyiv: Naukova dumka, 34–59 [in Ukrainian].
4. Koshyts, O. (1993). About Ukrainian song and music. Reprint edition. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Lysenko, M. (1955). About folk song and nationality in music. M. Hordiichuk (Ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Piaskovskiy, I. (2012). Polyphony in arrangements of Ukrainian folk songs by Mykola Lysenko. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2 (15), 45–53 [in Ukrainian].
7. Shtunder, Z. (1965). Folk song rhythm as the basis of harmony by M.V. Lysenko. *Mykola Lysenko is a fighter for nationality and realism in the art*, Kyiv: Naukova dumka, 53–97 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2023
Отримано після доопрацювання 14.02.2023
Прийнято до друку 21.02.2023