UDC 78.087.68
DOI 10.33287/22196

Тарасова Наталія Юріївна,
*кандидат філософських наук,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 315-35-77
e-mail: tarasova116@ukr.net

Дубина Аліна Володимирівна,
*магістрант кафедри „Хорове диригування”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 104-43-72
e-mail: alinadubyna711@gmail.com

ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ НОВОГО НАПРЯМУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ В ЛІТУРГІЇ СВЯТОГО ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО П. ЧЕСНОКОВА

Мета статті виявлення способів індивідуалізації принципів Нового напрямку в хоровому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть на аналітичному матеріалі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова. Коло **методів** дослідження концептуально спирається на ідеї духовної сповідальності людини М. Бердяєва й П. Флоренського, ідеї духовної сповідальності людини в культурі Київської Русі та теорію поетики й антропо-вимірності духовної давньоруської літератури й музики Д. Ліхачьова та С. Аверинцева. Головним дослідницьким інструментарієм постали історичний, діалектичний, феноменологічний, системний, герменевтично-інтерпретаційний, порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи визначається 1) зверненням до маловивченої духовно-хорової музики одного із самотніх композиторів Нового напрямку П. Чеснокова, 2) аналітичним виявленням формотворчої ролі на різних рівнях музичної цілісності Літургії елементів народно-пісенного мислення та впливу синодального співочого стилю, 3) означенням індивідуальних засобів композиторського прочитання літургічного канону. **Висновки.** Літургія Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова є оригінальним зразком втілення естетичних орієнтирів

композиторів Нового напрямку. В Літургії Чеснокова пізньоромантичними засобами впроваджено принципи народно-пісенної мелодичної пластики, наспівної романсової інтонаційності, пісенної варіаційності й лінійно-поспівковий поліфонічний принцип розвитку ключового інтонаційного комплексу, плагальність ладотональної логіки побудови „купольно-центричної” структури циклу й горизонтально-вертикальних взаємодій, діатонічність як спосіб створення лірико-споглядальної образності, пісенність переосмислення візантійського розспівного мелосу як основи створення епіко-драматичної сфери, поспівково-мелодичний лейтмотивний спосіб об’єднання цілісності. Визначальними співочими рисами Літургії Чеснокова є „прозора” виразність, чистота і простота, принцип реєстрової контрастності фактури та колористичних тембрових співставлень, властивих синодальному стилю.

Ключові слова: Літургія, Новий напрям, церковні піснеспіви, пісенно-романсова інтонаційна виразність, синодальний стиль, антифонний спів, візантійський розспів.

Тарасова Наталья Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Дубина Алина Владимировна, магистрант кафедры „Хоровое дирижирование” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Индивидуальность воплощения принципов Нового направления хоровой музыки конца XIX – начала XX столетий в Литургии Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова

Цель статьи – выявление способов индивидуализации принципов Нового направления в хоровом искусстве конца XIX – начала XX столетий на аналитическом материале Литургии Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова. **Методы** исследования концептуально опираются на идеи духовной исповедальности человека Н. Бердяева и П. Флоренского, идеи духовной исповедальности человека в культуре Киевской Руси, а также теорию поэтики и антропологического измерения духовной древнерусской литературы и музыки Д. Лихачёва, С. Аверинцева. Главным исследовательским инструментарием являются исторический, диалектический, феноменологический, системный, герменевтико-интерпретационный, сравнительно-аналитический методы. **Научная**

новизна публикации определяется 1) обращением к малоизученной духовно-хоровой музыке одного из самобытных композиторов Нового направления П. Чеснокова, 2) аналитическим выявлением формообразующей роли на разных уровнях музыкальной целостности Литургии элементов народно-песенного мышления и влияния синодального певческого стиля; 3) раскрытием индивидуальных способов композиторского прочтения литургического канона.

Выводы. Литургия Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова является оригинальным образцом воплощения эстетических ориентиров композиторов Нового направления. В Литургии Чеснокова позднеромантическими способами претворяются принципы народно-песенной мелодической пластики, напевной романсовой интонационности, песенной вариационности и линейно-попевочного полифонического принципов развития ключевого интонационного комплекса, плагальности ладотональной логики построения „купольно-центрической” структуры цикла и горизонтально-вертикальных взаимодействий, диатоничности как способа создания лирико-созерцательной образности, песенного переосмысления византийского распевного мелоса как основы создания эпико-драматической сферы, попевочно-мелодического лейтмотивного способа объединения целостности. Определяющими певческими чертами Литургии Чеснокова являются „прозрачная” выразительность, чистота и простота, принцип регистровой контрастности фактуры, а также колористических тембровых сопоставлений, присущих синодальному стилю.

Ключевые слова: Литургия, Новое направление, церковные песнопения, песенно-романсовая интонационная выразительность, синодальный стиль, антифонное пение, византийский распев.

Tarasova Nataliia, candidate of philosophy, associate professor of department „History and Theory of Music” of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Dubina Alina, graduate student of the chair „Choir conducting” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Individuality of the implementation concerning the principles of the New direction from the choral music in the late 19th – the early 20th centuries into the Liturgy of St. John Chrysostom by P. Chesnokov

The purpose of this article is composed by scientists into identifying the ways for individualizing the principles of the New direction in choral

art from the late 19th – the early 20th centuries on the analytical material of the Liturgy of Svyatnor John Chrysostom P. Chesnokov. **The methods** are conceptually based on the ideas of human spiritual confession of N. Berdyaev and P. Florensky, the ideas of human spiritual confession in the culture of Kievan Rus and the theory of poetics and anthropological measurement of the spiritual ancient Russian literature and music of D. Likhachev and S. Averintsev. The main research tools served historical, dialectical, phenomenological, systemic, hermeneutic-interpretative, comparative-analytical methods. **Scientific novelty** of the publication is determined by 1) referring to the little-studied spiritual choral music of one of the original composers of the New Direction P. Chesnokov, 2) by analytic revealing the formative role at different levels of musical integrity of the Liturgy of the elements of folk song thinking and influence of the synodal singing style; 3) by the appearance of individual means and methods of composer's reading of the literature of the canon. **Conclusions.** The liturgy of St. John of Zlatoust P. Chesnokov is an original example of the embodiment of the aesthetic orientations of the composers of the New Direction. In the Liturgy of Chesnokov late-romantic ways, the principles of folk song melodic plasticity, melodic romance intonation, are implemented song variance and linear-singing polyphonic principles for the development of a key intonation complex, palatal logic plug-in of building a „dome-centric” cycle structure and horizontal-vertical interactions, diatonicity as a way to create lyric-contemplative imagery, song rethinking of the Byzantine rosévian basis of the foundation of the founding body spheres, singing and melodic leitmotive way of combining integrity. The defining singing features of the Chesnokov Liturgy are the „transparent” expressiveness, purity and simplicity, the principle of register contrast of texture and coloristic timbre comparisons inherent in the synodal style.

The key words: Liturgy, New Direction, church chants, song-romance intonational expressiveness, synodal style, antiphonic singing, Byzantine chanting.

Постановка проблеми. Нові змістовні, стильові й стилістичні перетворення в українській духовно-хоровій музиці останніх десятиліть, що пов'язується з відновленням релігійного світобачення, висувають потребу осмислення характеру новітніх композиційних тенденцій через дослідження інваріантних моделей традиційних богослужбових жанрів, зокрема, Літургії, духовного концерту, та

індивідуальних методів сучасного тлумачення їх канонічних засад у професійній творчості, вивчення способів спадкоємності й сучасного виразу національної неповторності через дослідження вітчизняного композиторського досвіду попередніх епох.

Актуальність дослідження. В часи світоглядних змін, пов'язаних із соціальними потрясіннями, руйнацією духовних і моральних ідеалів, зростанням відчуття дисгармонійності існування духовна хорова музика набуває високого рівня зацікавленості у сучасних композиторів та, безумовно, виконавців. Виконуючи духовно-компенсаторну – морально-релігійну, просвітницьку, виховну, повчальну, естетичну – роль, вона дає відповідь на критичні питання людського буття, засобами музичного мистецтва. Такою високо запитаною, що зберігає актуальність для виконавців, композиторів, дослідників і сьогодні, яскраво й плідною у прагненні знайти індивідуальні способи збереження спадкоємності з національними духовно-хоровими традиціями та водночас їх осучасненням у жанрах Літургії та духовного концерту виявилась, за визначенням Б. Асаф'єва, Ю. Келдиша, Н. Гуляницької, В. Протопопова, В. Холопової, А. Ковальова, творчість композиторів Нового напрямку музичного мистецтва кінця 1880-х – 1917-х років.

Названі добою „срібного віку”, ці часи постали епохою нового розквіту духовно-хорових жанрів у творчості Кастальського, Смоленського, Чеснокова, Рахманінова, які, відповідно до власних жанрово-композиційних уподобань, стильових орієнтирів, особливостей музичної мови оновили їх богослужбові функції, ствердили в якості неперевершених зразків сучасного розвитку традицій православної духовно-хорової музики.

Огляд літератури. Дослідження духовно-хорової сфери музики ХХ століття стали сферою підвищеного інтересу музикознавства лише в останню чверть століття. Тому в роботах, що з'явилися із даної проблематики до 90-х років та після 2000 року, переважають богословські та музикознавчі праці із загальних питань духовно-музичної творчості та музично-теоретичних проблем жанру й форми. Серед них цінні своїми висновками щодо питань формотворення, звуковисотності, жанрової і тембрової організації духовної музики роботи Б. Асаф'єва, А. Альшванга, В. Цуккермана, А. Сохора, Л. Мазеля, О. Холопова та В. Холопової, В. Медушевського, Є. Назайкінського, І. Гарднера, О. Кандинського, Н. Герасимової-

Персицької, А. Тевосяна, Ю. Паїсова, Ю. Євдокимової, Г. Пожидаєвої та ін.

У дослідженнях науковців останніх років, зокрема О. Ковальова [4], М. Рахманової [8], Н. Гуляницької [2], О. Зосім [3], В. Реді [9], впроваджується вивчення Літургійного циклу не лише в ракурсі жанрової специфіки та композиції, але і питань творчої взаємодії позаособистого, сакрального й індивідуально-творчого початків композиторського мислення. Та, на жаль, чимало пов'язаних із цим індивідуально-стильових питань залишаються недостатньо повно системно й змістовно розкритими.

Метою статті є виявлення способів індивідуалізації принципів Нового напрямку в хоровому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть на аналітичному матеріалі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова.

Об'єктом дослідження виступають індивідуально-стильові риси втілення музично-естетичних принципів Нового напрямку в духовно-хоровій музиці П. Чеснокова, а **предметом** – романсово-пісенний початок та синодальний стиль в духовно-хоровому письмі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова.

Виклад основного матеріалу. Виссю процесу трансформацій духовно-хорової музики початку ХХ століття слугувало прагнення повернути церковний спів до „першоджерел”, що активізувало вивчення синодальних видань співочих книг, звернення до одноголосних знаменних розспівів як носія духовно-національної своєрідності та віднайдення відповідних форм їх багатоголосних перекладів.

Виразником вказаних тенденцій став ініційований П.І. Чайковським Новий напрям, до якого увійшли композитори С.В. Рахманінов, О.Д. Кастальський, К.Н. Шведов, С.В. Панченко, В.І. Ребіков, М. Іпполітов-Іванов, В. Калінніков, П. Чесноков, О. Гречанінов та ін. Зберігаючи органічний зв'язок з традиціями духовної музики попередньої епохи, вони бачили за необхідне повернути у власних духовних хорових творах дух давніх церковних піснеспівів, сприяючи водночас широкому розвитку вільної композиції у галузі церковної музики й новому національному стилю хорового письма.

Головними творчими принципами представників „Нового напрямку” в роботі над духовними творами були 1) впровадження прийомів народного музичного мислення; 2) тлумачення

старовинного розспіву як інтонаційно-тематичної основи індивідуально-композиторської композиції, а не матеріалу для обробки; 3) пошук адекватних формам старовинного церковного співу засобів мелодичного, гармонічного, ритмічного, фактурного й тембрового їх втілення; 4) використання оригінальних традиційно православних хорових прийомів (антифонний спів, спів з канонархом, з головщиком ін.).

Тонким виразником принципів Нового напрямку в духовно-хоровій музиці став П. Чесноков. Хорова спадщина композитора налічує близько п'ятисот хорових творів, у число яких входять: духовні твори та переклади традиційних розспівів („Литургия Преждеосвященных Даров” ор. 24, „Литургия Святого Иоанна Златоуста” ор. 42, „Литургия обычного напева”, три Всенічні, дві заупокійні служби (Паніхіди), цикли „Во дни брани”, „Ко Пресвятей Владычице”, „Ко Господу Богу”), а також велика кількість окремих піснеспівів Літургії та Всенічної, обробки народних пісень та хори на вірші російських письменників.

Особливими рисами духовно-хорових творів П. Чеснокова є пісенно-романсова інтонаційна виразність та синодальний стиль темброво-фактурного забарвлення. Адже після закінчення Синодального училища він регентує у багатьох храмах Москви, викладає хоровий спів, виступає як диригент духовних концертів, бере активну участь у роботі регентських з'їздів, а також дає уроки на регентських та регентсько-викладацьких курсах. Нерідко П. Чесноков писав свої твори цілеспрямовано для хору Синодального училища, але слід зауважити, що про невеликі прихідські хори, композитор також піклувався та приділяв їм немало уваги, зробивши неймовірні переклади зі змішаного складу на однорідний, як власних творів, так й музики інших композиторів.

Означені принципи Нового напрямку по-особливому втілює Літургія ор. 42 П. Чеснокова, написана для малого мішаного складу хору. Індивідуальність тлумачення жанру Літургії у творі Чеснокова, що відноситься до пізньої творчості композитора (1914 р.), очевидна. З одного боку, вокальність як визначальна компонента хорового стилю Літургії, обумовлена специфікою хорового досвіду композитора, знанням природи хорового звучання кожної партії окремо та хору в цілому, глибоким розумінням вокально-хорової виразності, усвідомленням ролі та характеру хору в чині

богослужіння. З іншого боку, вокальність тут – фактор, що сприяє технічній простоті й виконавській доступності Літургії.

Літургія П. Чеснокова досить вирізняється з кола подібного жанру творів композиторів Нового напрямку, й ця відмінність очевидна. Як писав на підтвердження цієї думки сам композитор, „...опростившись технічески, но не в ущерб внутреннему содержанию, мне хотелось дать малым хорам цельную по настроению, ценную по содержанию и доступную по исполнению Литургию. Насколько я достиг этой цели – покажет будущее” [10, 233].

І справді, з досвіду церковних хорів, завжди є проблема репертуару для невеликого складу, що змушує звертатись до спрощеного обіходного варіанту. „Справедливые упреки регентов, что я пишу все для первоклассного Синодального хора, забывая о нуждах многочисленных небольших хоров, заставили меня обратить внимание на эту нужду. Я издал ряд упрощенных переложений некоторых излюбленных монастырских напевов (старо-симоновский, ипатьевский и другие) и с тех пор многие свои сочинения и переложения издаю с дубликатами, помещая рядом с оригиналом и его упрощенное переложение для сметанного, и что удобно, для однородного хора” [10, 233]. П. Чесноков у силу свого таланту вирішує цю проблему, надавши оригінальний варіант цілісного рішення літургійного циклу.

Чому ж є потреба саме в цільному літургійному циклі? Тому, що молитва прихожан завжди супроводжується голосом священика, а саме – його возгласами та молитвами, читанням молитв чтецями, канонаршими, та одне з головних – співом хору. На пряму молитвенний стан прихожан залежить від характеру звуку всіх супроводжуючих груп. „Не в этом ли корень церковности музыки: религиозный подъём в душе священнослужителя невольно передается и богомольцам”, пише композитор [10, 233].

Тому від самого початку й до кінця служби, піснеспіви мають нести у собі логічний ланцюг характеру молитов, почуття, з метою не завадити загальній молитві, „спільній справі” – такий переклад з грецької має „Літургія”. Зміна репертуару відволікає кожен раз тих хто молиться, своєю оригінальністю, особливим характером, індивідуальною стилістикою композитора, тому не дає плавного переходу. В Літургії П. Чеснокова, піснеспіви мають злагоджений тональний зв'язок. Кожен наступний номер підготовлений

попереднім, за рахунок тональності домінантової групи або ж першого ступеню спорідненості. Тематизм також приймає участь у формоутворенні циклу. Тематизм Літургії плавно демонструє варіації з початкового номеру та плавного розростання нового музичного матеріалу із попереднього. У такий спосіб створюється цей логічний ланцюг.

Літургія ор. 42 має стандартну двочастинну структуру, яка складається із „Литургии оглашенных” та „Литургии верных”. Але канонічна структура Літургії має тричастинну будову. У нашому випадку не була вказана перша частина Богослужіння через те, що вона не відноситься до хорового циклу, тобто не включає в себе жодного піснеспіву. Перша частина Літургії має назву – „Проскомидия”, що означає „принесення”. У цій частині священик готує на жертovníку хліб та вино (символ плоті та крові Христа) для Літургії, а також поминає живих та покійних, вичитує для того особливі молитви.

П. Чесноков дотримується каноніки циклу, це бачимо у структурі основного складу піснеспівів богослужіння. Будучи регентом церковного хору та глибоко віруючою людиною, інакше композитор і не міг вчинити, адже він знав головне призначення кожного з номерів циклу, тому кожен з них постає невід’ємним.

Означена Літургія відноситься не до концертного виконання, а саме до храмового, канонічного. У ній витримано всі вимоги щодо складу піснеспівів, навіть до найменших елементів Богослужіння, якими являються ектенії (велика, мала, сугуба, благальна). У пріоритеті композитора немає виділення окремих головних, знакових номерів із циклу, а є тільки суть та цілісне значення загальної молитви.

Сам П. Чесноков ділить Літургію на десять номерів. Розглянувши Літургії таких композиторів як С.В. Рахманінов, П.І. Чайковський, К.Г. Стеценко, стає очевидною різниця у кількості номерів піснеспівів у порівнянні з П.Г. Чесноковим. Літургія С.В. Рахманінова має 20 номерів, П.І. Чайковського 24 номери, К.Г. Стеценка 15 номерів. Літургійні цикли С. Рахманінова та П. Чайковського відносяться до концертного типу та мають фортепіанний супровід, цикл К. Стеценка відноситься до церковного типу. Навіть ця особливість вказує на те, що Літургія П. Чеснокова відрізняється від стандартів епохи.

Абсолютно індивідуальний і підхід до організації циклу, індивідуальне осмислення головної ідеї. Композитор об'єднує піснеспіви у змістовні блоки. Все це йде від глибокого осмислення, підходу та особистого ставлення митця.

Наприклад, перший номер Літургії, який включає в себе такі піснеспіви як: „Великая ектенія”, „Благослови душе моя Господа” та „Малая ектенія”. Композитор об'єднує їх єдиною тональністю (Ре-мажор), однією лейтінтонацією, робить цей блок як прелюдію до першого смислового центру – „Слава...Единородный Сыне...”. Це, у свою чергу, взаємопов'язано із призначенням та змістом піснеспівів у Богослужінні. Піснеспів з першого номеру циклу „Благослови, душе моя, Господа”, має текст псалмів: „Этими псалмами молящиеся готовятся к слышанию возвышенного церковного учения о Воплощении Бога Слова, которое изложено в тропаре «Единородный Сыне и Слове Божий»” [6]. У наступному номері введено такі піснеспіви: „Слава...Единородный Сыне...”, „Малая ектенія. Во царствии Твоемъ” та „Приидите, поклонимся”. Цей блок номерів має взаємозв'язок не тільки між собою, але ще й з попереднім. Адже піснеспів „Во царствии Твоемъ” постає третім антифоном, перший антифон – це „Благослови Душе моя Господа”, другий – „Хвали душе моя Господа”, який до речі відсутній у циклі. Відсутній з тієї причини, що він є ідентичним з точки зору музичного матеріалу, але має інший словесний склад.

Таким чином, цей антифон завершує чисельність антифонів, яких всього три – на честь Пресвятої Трійці. З урахуванням цього, виникає питання: чому після цього номеру композитор не зробив межу блоку? А саме через те, що під час співу третього антифону здійснюється Малий вхід. „Символика Малого входа, когда из северных врат алтаря выходят священосец со свечей, диакон с Евангелием и священник, раскрывается в тайной молитве, которую священник произносит в это время: Владыка Господи, Боже наш...” [6]. Перші два піснеспіви мають між собою інтонаційний зв'язок, у вигляді початкового лейтінтонаційного зерна. Третій піснеспів звучить по-новому. Саме у цьому номері композитор використовує стародавній розспів (візантійський), який надає аскетичного, в якійсь мірі призивного та величного характеру. Такий прийом направлений на те, щоб привернути особливу увагу парафіян до слів, які хоче донести хор та священник. Цей піснеспів і є призивом для всіх віруючих. Після цього піснеспіву хор співає тропарі, які несуть в собі

зміст конкретного православного дня. Саме з цієї причини було так важливо відтінити даний піснеспів на всіх рівнях засобів музичної виразності.

За таким принципом побудована вся Літургія, що утворює досить незвичайну структуру. З метою цілісності циклу, тональний план теж має свій об'єднуючий, закономірний ланцюг: D-dur – G-dur – C-dur. Це тональний план трьох перших номерів, з якого бачимо наступне: кожна попередня тональність ніби постає домінантою для наступної, таким чином підтримуючи безперервний зв'язок та утверджуючи єдине ціле. Спостерігаємо у цій тональній взаємодії народні витоки і традиції „Нового напрямку”, про що свідчить квартова інтерваліка тональностей, використання стародавнього розспіву, а саме візантійського.

П. Чесноков підтримує ідею та традиції „Нового напрямку”, але його трактування є індивідуальним не схожим на інших. Чиста діатоніка номерів теж постає ознакою народності, хоча зустрічається гармонічний та мелодичний мінор у відхиленнях. У наступному розвитку циклу тональний план має той же принцип, але зустрічається й медіантовий хід розвитку. Помітний і той момент, що навіть тональний план втілює в собі символічне спрямування. Із самого початку й включно до піснеспіву „Милость мира”...и „Тебе поемь” шостого номеру, відбувається тональний підйом. Центром цього підйому є саме піснеспів „Милость мира”...и „Тебе поемь”. Зовсім не випадковий вибір даного центру, адже цей номер є найголовнішим смисловим центром усього православного богослужіння – „евхаристический канон” (Анафора), що у перекладі з грецької – „возношение”. Анафора – центральна, стародавня частина християнської Літургії, під час якої відбувається перетворення хліба та вина у Тіло та Кров Христа.

Літургія П. Чеснокова побудована лише на дієзних та беззнакових тональностях, тим самим композитор прагне досягти піднесеного звучання наповненого світлом, взявши до уваги вокально-хорову природу, а саме – закономірність інтонування дієзів та бемолів. Відомо, що дієзи інтонуються високо, а бемолі низько. Цей момент був врахований композитором, адже він і сам є автором книги „Хор и управление им”. Майстер прекрасно розумів та відчував вокально-хорову природу церковного хору.

Гармонічна палітра Літургії П. Чеснокова схильна до плагальності та простоти звучання хорової фактури. У кожному з

розглянутих засобів виразності червоною лінією проходить народність, традиції народного співу. Тим самим композитор робить всіх парафіян ближчими до молитви, розуміння настрою та релігійного почуття. Ніяк інакше не донести це як через ментальне відчуття, те, що пульсує в жилах від серця. П. Чесноков часто використовує такі гармонії як II (7) та його обернення, VI та III ст. тризвуки та їх обернення, субдомінанту та її обернення.

Композитор дотримується золотой середини у структурному дробленні верховенства номерів. З цього прослідковується драматургічна лінія, де виділяється початок, головний центр усього богослужіння та його закінчення. Через це присутній природний темп богослужбової процесії без перенасиченості та помилкових центрів, адже Літургія має багато відтінків, характерів, а відтак, є важливим момент дотримання градацій ходу богослужіння у композиторському рішенні.

Літургійний цикл П. Чеснокова має інтонаційну формулу, яка пронизує ряд піснеспівів циклу з метою створення музично-тематичної цілісності, що є характерним для Литургії Іоанна Златоуста оп. 41 П.І. Чайковського. Інтонаційне зерно, яке звучить від самого початку у „Великій ектенії” розростається у наступних піснеспівах у варіаційній формі. Дивовижні обрамлення має початкове зерно у різних номерах циклу. Для прикладу візьмемо до уваги піснеспів „Благослови Душе моя Господа” з першого номеру. Інтонаційне зерно має той же інтервальний об’єм мотиву, але змінюється його рух. Тепер мотив складається із квартового стрибка вгору в цій же тональності D-dur (ля1 - ре2) та оспівувань квінтового тону подібних плетінню мережива. Якщо графічно подивитись, то мотив нагадує хвилю. Вода, хвилі, все це приносить спокій, а все негативне та „всякое ныне житейское отложим попечение (Ис. 6. 1-3)” (слова з Херувимської пісні) відносить далеко разом з течією.

Усі ці характеристики надають піснеспіву спокійного та умиротвореного характеру, що є досить характерно та доречно для початку Літургії. Інтонаційна формула лейтмотиву постає носієм у першу чергу слова, тим самим звільняючи головне місце саме йому. Про це свідчать затактова структура мотиву й низхідний рух вісімками на різні склади, який прямує до змістовно-словесного центру. Можемо припустити, що цей мотив має і символічне наповнення. Спадний поступовий рух мелодії, за тим йде повернення до початкової вершини, шляхом висхідного поступового руху.

Тональність D-dur у даній ектенії звучить як світловий розлив, що символізує промінь, який падає на землю з небес. Висхідний рух – як відбиття цього світла, Божої любові з віруючих сердець.

Висновки. Літургія Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова є оригінальним пізньоромантичним зразком втілення естетичних орієнтирів композиторів „Нового напрямку” на повернення духовності давніх церковних піснеспівів, впровадження вільної композиції у церковні твори, створення нового національного стилю хорового письма. На мелодійному, ладово-тональному й гармонічному, поліфонічному й структурно-формотворчому рівнях Літургії П. Чеснокова впроваджено принципи народно-пісенної мелодичної пластики, наспівної романсової інтонаційності, пісенної варіаційності й лінійно-поспівкового поліфонічного принципів розвитку ключового інтонаційного комплексу, плагальності ладотональної логіки побудови „купольно-центричної” структури циклу й горизонтально-вертикальних взаємодій, діатонічності як способу створення лірико-споглядальної образності, пісенного переосмислення візантійського розспівного мелосу як основи створення епіко-драматичної сфери, поспівково-мелодичного лейтмотивного способу об’єднання цілісності.

Літургія П. Чеснокова засвідчує метод пізньоромантичного пісенного переосмислення старовинного розспіву як інтонаційно-тематичної основи композиції. Визначальними співочими рисами Літургії П. Чеснокова є „прозора” виразність, чистота і простота, принцип реєстрової контрастності фактури та колористичних тембрових співставлень, властивих синодальному стилю. Композиторське прочитання літургійного канону відзначено синтезом настанов на відновлення традиційного із виявленням індивідуально-стильової унікальності стилістичних засобів тлумачення тексту й ритуального символізму.

Перспективи дослідження. Літургія ор. 42 П. Чеснокова – оригінальний зразок композиторського лірико-драматичного переосмислення літургійного літературно-пісенного канону, що залишає багато питань відносно співвідношення молитовно-містичного, інтонаційно-символічного та музично-сценічного тлумачення релігійних ідей в музичному тексті, що й актуалізує новий напрям подальших досліджень.

Список використаних джерел і література:

1. Артёмова Е.Г. Жанр и форма богослужебных песнопений в авторском творчестве композиторов нового направления. <http://www.factory.com> (дата звернення 15.09.2018).
2. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 258 с.
3. Зосім О.Л. Восточнославянская духовная песенность: литургический аспект // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. Минск: Беларуская государственная академия музыки, 2011. В. 5. С. 424–432.
4. Ковалёв А.Б. Литургия в творчестве русских композиторов XVIII – XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Москва: Музыка, 2004. 243 с.
5. Левашёв Е.М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова (1825 – 1917). Москва: „ТехноИнфо”, 1994. 105 с.
6. Православная литература. <http://www.bogoslovy.ru/books.htm> (дата звернення 12.09.2018).
7. Протопопов С. О художественном элементе в церковном пении (мысли и наблюдения) // Богословский вестник. Москва, 1901. Т. 1. № 2. С. 252–292.
8. Рахманова М.П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки. Москва: Музыка, 2004. Т. 10. С. 392–456.
9. Редя В.Я. Музыка в культурной композиции „серебряного века”: монографія. Киев: ДАККИМ, 2006. 276 с.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Москва: Знак, 2007. Т. V. 1032 с.
11. Чесноков П. Литургия Св. Иоанна Златоуста. Москва: П. Юргенсон, 1914. 45 с.

References:

1. Artjomova, E.G. (2018). The genre and form of liturgical chants in the author's work of composers of the new direction [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.factory.com> [in Russian].
2. Guljanickaja, N. (2002). Poetics of musical composition. Theoretical aspects of the Russian spiritual music of the 20th century. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury [in Russian].
3. Zosim, O.L. (2011). East Slavic spiritual song: liturgical aspect. Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo, 5, 424–432 [in Russian].
4. Koval'ov, A.B. (2004). Liturgy in the works of Russian composers of the XVIII - XX centuries. The specifics of the genre and the organization of the cycle. Moskva: Muzyka [in Russian].

5. Levashjov, E.M. (1994). Traditional genres of Orthodox singing in the works of Russian composers from Glinka to Rachmaninov (1825–1917). Moskva: „TehnoInfo” [in Russian].
6. Orthodox literature, (2018). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.bogoslovy.ru/books.htm> [in Russian].
7. Protopopov, S. (1901). On the artistic element in church singing (thoughts and observations). Bogoslovskij vestnik, 1 (2), 252–292 [in Russian].
8. Rahmanova, M.P. (2004). The new direction in spiritual music: historical trends and artistic processes. Istorija russkoj muzyki, 10, 392–456 [in Russian].
9. Redja, V.Ja. (2006). Music in the cultural composition „Silver Age”. Kiev: DAKKKIM [in Russian].
10. Russian sacred music in documents and materials, (2007). Moskva: Znak [in Russian].
11. Chesnokov, P. (1914). Liturgy of St. John Chrysostom. Moskva: P. Jurgenson [in Russian].

UDC 78.22.2

DOI 10.33287/22197

П’ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
 докторант Національної музичної академії України
 ім. П.І. Чайковського
 тел: (063) 935 - 47 - 27
 e-mail: musik_prof@ukr.net*

МУЗИЧНО-МОВЛЕННЄВА ПРОБЛЕМАТИКА У РЕТРОСПЕКЦІЇ

Мета статті – висвітлити музично-мовленнєву проблематику, що порушувалась у наукових працях провідних діячів музичної культури XIX століття доасаф’євського періоду. Зокрема, наголошується на тому, що у наукових розвідках, статтях, лекціях Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших, що вміщені на сторінках газет, журналів та альманахів, заявлена проблематика набула значення наріжного каменя та спрямувала подальший вектор дослідження музичної мови загалом. **Методи** наукової розвідки полягають у застосуванні типологічного підходу до аналізу праць, в яких