

УДЛ 78.27; 79.9

Наталія Костюк

СТИЛІСТИКА ЛІТУРГІЙНИХ ПІСНЕСПІВІВ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Досліджується музична стилістика літургійних піснеспівів Миколи Леонтовича. Створені на різних етапах його творчості, вони певною мірою відображають ті практичні завдання, що поставали у його діяльності викладача церковного співу. В цих творах композитор демонструє особливу увагу до інтонаційних архетипів церковного співу, а також тембрально-фактурних моделей місцевих традицій. Виявлення стилістичних особливостей і закономірностей цих піснеспівів істотно доповнюють уяву про його авторський стиль і кристалізацію рис «Нової школи» української церковної музики.

Ключові слова: українська богослужбова музична творчість, Микола Леонтович, «Нова школа» української церковної музики.

Літургійна творчість, кількісно поступаючись перед обробками пісенного фольклору¹, є важливою складовою творчості Миколи Леонтовича. Перші кроки на цьому шляху сягають років навчання в досить потужній традиції й досягненнями Кам'янець-Подільської духовній семінарії (1892–1899), чому значною

¹ Відомості про обсяг охоплення галузі, втім, видаються доволі відносними. Адже перелік на сьогодні відомих творів: два «Світе тихий», «Да возрадуються», два «Нині отпущаєши» (1906–1909), два «Ангел вопієше», класифіковані А. Завальнюком в аспекті стилістики як зразки хорового речитативу «Царю небесний», «Бог Господь», «Спаси, Господи», «Тебе Бога хвалим» [2, с. 79], а також «Дивное імя Твое», значна кількість «Херувимських» та Літургія – зважаючи на працю регентом навчального хору багатьох співочими традиціями Кам'янець-Подільської духовної семінарії (кілька років перед її закінченням у 1899-му), а також специфіки професійної діяльності (з 1901 – вчителя церковного співу в Тиврівському духовному училищі, 1902 – Вінницькій церковно-вчительській школі, до 1908 – з учнівським хором Гришинської школи, згодом – Тульчинської жіночої єпархіальної школи), цільне спілкування із плідно працюючим на той час в богослужбовій творчості Кирилом Стеценком – видається надто неповним. Однією з причин є цілком ймовірна анонімність автографів творів, виконуваних учнівськими хорами, а також втрати текстів під час воєнних, революційних і політичних лихоліть.

мірою сприяла його регентська практика на останніх курсах. Тут М. Леонтович під впливом свого вчителя, випускника регентських класів при Придворній півчій капелі в Петербурзі Юхима Богданова, осягав сутність церковного співу та специфіку українських (насамперед місцевих) церковно-співочих традицій. Пізніше викладав церковний спів у Тульчинському єпархіальному жіночому училищі і керував його хором. Паралельно навчався у регентському класі Придворної капели (1903), яку в 1901–1909 роках очолював Степан Смоленський, один з ідеологів «Нової школи» церковно-музичної творчості, що істотно поглибило його творчий досвід².

Перші відомі за датуванням богослужбові твори композитора були написані кількома роками пізніше у вижці для нього 1906–1909 роки. Етапи виходу з психологічної кризи проглядаються за тематикою трьох піснеспівів – позначені прагненням осягнути сакральні таємниці буття і вражаючою глибиною внутрішнього смирення перекладення мелодії київського наспіву з «Обихода нотного пенія» (Москва, 1892, ч. 1, арк. 25 зв.) «Свете тихий» a-moll (16–19 червня 1906) і «Ныне отпускаеши» C-dur (14–16 серпня 1908) з чинів Всенічного бдіння і Панахиди для мішаного чотириголосого складу, а також сповнений радісною впевненістю прокимен «Да возрадуются» середі четвертого тижня Великого посту (1909). З точки зору стилевих особливостей, в здійсненому в них синтезі властивостей народнопісенних джерел і канонів обиходного кліросного співу чітко проступають риси нових тенденцій церковно-музичної творчості.

Зокрема, домінування вербальної основи в канонічному співі зумовило ретельність дотримання композитором силабічного принципу і вплинуло на майже суцільно витриману ритмічну уніфікацію фактури (особливо у першому з названих творів). Та при цьому відчуття органічності національного колориту забезпечується як опертям на особливості мелодичного розгортання наспіву, так і використанням чинників фольклорної пісенності з типовою гнучкістю мелодичного контуру, простою і при цьому нешаблонною ритмікою і живим плином вторинних голосів у фактурі завдяки застосуванню важливих для створення ефекту наскрізного музичного плину і м'якості звучання прохідних звуків або гармонічних послідовностей. В цьому ж зв'язку показовими є два фрагменти, що вирізняються у стилістиці «Свете тихий». Перший з них – «поєм Отця і Сина і Святого Духа Бога» – характеризується піднесенням динамічного рівня, акцентуванням та навіть поодиноким застосуванням октавістів для досягнення відчуття просторовості, очевидно апелюючим до принципів славословій. Другий – епізодичне використання мелізматичного розспіву першого складу останнього слова молитви *славить*: цей прийом – за майже суцільної, «тихої» навіть у динамічному плані споглядальності – виказує явні зв'язки з заключними «славами» й Аллилуями. У «Нині отпускаеши» виявляється спрямованість уваги композитора до апробування в межах типових церковно-співочих засобів можливостей синтезу дещо інших

² В ній у цей час були сильними московські впливи, оскільки С. Смоленський запросив до викладання випускників і прихильників концепцій Синодального училища щодо розвитку церковної творчості Миколу Кленовського, Петра Толстякова, Олександра Чеснокова та ін. Тому зі значною часткою впевненості можна стверджувати, що саме в зв'язку з цим фактором М. Леонтович згодом шукав для себе наставника саме в Москві.

стилістичних модусів. Звернувшись до принципів псалмодіювання із опорою на типову й для давніх, в тому числі *обичних*, розспівів нерівномірну метрику традицій церковного читання, композитор шляхом вкраплення особливо ефектних в такому контексті невматичних і мелізматичних елементів поступово розгорнув плин початкової, можна сказати, цілком типової для загальнохорової псалмодії уніфікованої фактури до мережива стрічкового багатоголосся. Можна зі значною долею впевненості відзначати, що у такому творчому методі М. Леонтовича відбито розробку досвіду і рекомендацій Є. Богданова щодо традицій церковного читання й проголошення та інтенсивного на той час впливу досягнень «нової школи». Композитор у цьому досяг високого рівня асимілювання принципів розспіву літургійної поезії, властивих монодійним розспівам і ранньому багатоголосся, оскільки окремі партії за підпорядкуванням принципам вертикальної консонантності (дисонуючі сполучення одиничні і є наслідком плавного плину голосів) та домінування пощаблевого голосоведення виказують значну мелодичну свободу, хоча й не усамостійнюються. Варто звернути увагу на епізодичне перенесення мелодичних функцій (наприклад, з партії сопрано до альтів на текст «яко видіста» із поверненням до неї в розспіві «очі мої»), а також специфіку використання квартових, а у наступному розділі – терцево-секстових паралелізмів тощо – вже в руслі втілення чинників гуртового співу. Не уникає композитор при такому підході повторення окремих текстових сегментів, що асоціюється вже з усталеними засобами композиторської творчості. Такі повторення, втім, мотивовані драматургією наступної за кульмінацією компенсуючої хвилі, де застосовано мелізматичний розспів другого складу слова «людей» при повторенні останніх слів заключного рядка «і славу людей Твоїх», який посилює ефект завершальної фази молитви. У цих творах також виявляється типова риса української богослужбової творчості минулого століття – опертя на канонічні засади формотворення у структуруванні піснеспівів, прагнення до рельєфного відображення семантичних та синтаксичних особливостей традиційних співочих моделей у формуванні високого етосу і щирої настроєвості молитовних розспівів, що спричинювало доступність для виконання й розуміння стилю із закономірним наслідком – можливості широкого використання в безпосередньому церковному вжитку на противагу до потребуєної значних виконавських сил вільної концертної інтерпретації.

Винятковим у доробку українських митців першого десятиліття ХХ ст. є масштаб розробки Леонтовичем жанру Херувимської пісні³. Вже тільки їх кількість (дев'ять творів) свідчить про типовий для авторської богослужбової творчості підхід до жанру як до сфери апробування оригінальних стилістичних ідей та адаптації старовинних традицій до нових стильових (в т. ч. і виконавських) умов. Хоча більшість Херувимських не має авторського датування і тому важко простежити еволюцію їх стилістики, текстова основа (церковнослов'янська мова) дає певні підстави для їх періодизації у творчості композитора.

З огляду на те, що джерелами перекладень є мелодії здебільшого з видання кінця і початку ХХ ст. – «Обихода нотного пенія» (Москва, 1892), а також за

³ Детальний опис чистових варіантів цих творів і їх чернеток див. у каталозі «Музичний архів М. Д. Леонтовича» (Київ, 1999), укладений Л. Корній і Е. Клименко [4].

браком відомостей про звернення до жанру в роки навчання в семінарії⁴, більшість з них доцільно віднести до періоду 1899–1917 років. Окремі характеристики дозволяють конкретизувати припущення. Так, відносна простота чотириголосся і витриманість метричної організації (від початку до кінця – розмір С) в соль-мажорній тональності дозволяють припускати, що вона цілком ймовірно є першою серед написаних Леонтовичем Херувимських. Близькою до Соль мажорної в редакції для мішаного хору за ознакою сталості метрики й повторності строф із незначним варіюванням в окремих мотивах⁵ є Сі-бемоль-мажорна Херувимська на мелодію подібника «Во всю землю». В редакції ж для виконання жіночим хором, попри утримання повторності⁶, відсутність симетричної ритміки надає значно більшої свободи мелодичному розгортанню й фактурному плину з виразною зорієнтованістю на первісні форми багатоголосся, так зване *строчноє*, тим паче, що більшої виразності набуває принцип «рядкового» структурування. Загалом у цьому випадку виникає безпосередня асоціація зі стилістикою давніх пластів хорового церковного співу й враження значної майстерності в оперуванні його засобами. Тим не менше, обрання жіночого складу у цьому варіанті, як і фа-мінорній обиходній та софроніївській Херувимських, дозволяє обмежити відтинок їх написання до часу роботи з хором тульчинського єпархіального жіночого училища (1908–1917).

Використання композитором опублікованих давніх і хронологічно дистанційованих зразків (як-от «стрілецької» в «Яко да царя» Сі-бемоль мажор, датованого 31 травня 1916 року), різних регіональних розспівів (грецького) і навіть локальних наспівів (софроніївського, подільського)⁷, часте звернення до подібних («Во всю землю» обиходу Києво-Печерської і Почаївської лавр, «Чашу спасенія» і «Спасеніє соділал еси») за застосування в перекладеннях та авторських «Херувимських» різної композиційної техніки засвідчує про підхід, принципово аналогічний до застосованого композитором в обробках народних пісень зрілого періоду. Тим більше, що іноді буквальний, іноді варіантний збіг початкових мотивів у Соль мажорній, соль-ре мінорній, фа мінорній, сі мінорній – Ля мажорній і Сі-бемоль

⁴ В семінарські роки митець здійснив перші кроки в царині перекладень богослужбових наспівів і використав їх для поповнення репертуару навчального хору. Ймовірно, до них належать деякі з неавторизованих духовних піснеспівів, на які вказує Л. Корній – прокимни Воскресні («Яко возвеличишася діла Твоя», «Ти, Господи, сохраниши», «Спаси, Господи, люди твоя», «Господи кріпость», «Помолітєся і воздадіте»), «які Леонтович переписав з деякою редакцією з “Обихода нотного церковного пенія [...] Издание Придворной певческой капеллы [...] под руководством директора Придворной капеллы Н. Бахметева”, ч. П. Санкт-Петербург, 1869. С. 204, 206, 208» [4, с. 8].

⁵ В загальній композиції досить оригінальним є повторення заключного слова в першій («образующе») і третій («попеченіє») строфах.

⁶ Внаслідок цього жіночий варіант Херувимської на подоби «Во всю землю» і згадана Соль мажорна є найменшими за масштабом серед інших зразків жанру в доробку композитора, хоча збереження в них канонічних співочих основ не означає однозначність драматургічного й формотворчого підходів.

⁷ Зокрема, введення Херувимської Соль мажор подільського наспіву («Заздравної») з запису Ю. Богданова до Літургії 1919 року вказує на поступове посилення місцевих чинників в авторській жанрово-стильовій системі.

мажорній виявляє типову для митця роботу з одним інтонаційним джерелом в часом досить віддалених техніках. Ці збіги у початкових мотивах переважно стосуються висхідної пощаблової послівки в межах терцевого амбітусу і тенденцією до подальшого нарощення мелодичного діапазону в процесі використання оспівувальних зворотів свідчать про зацікавлення композитора, з одного боку, проявами української характерної архетипної інтонаційності в богослужбових піснеспівах, з другого – дотриманням жорсткості стійких початкових і кінцевих знакових зворотів у жанрі подобних. Відтак закономірним і виправданим є використання різних типів фактурного розгортання та інтонаційного розвитку в інших фрагментах на основі екстраполовання принципової нерегламентованості, притаманної серединам рядків у подобних.

Специфічною рисою зразків цього жанру в творчості митця є й нетиповий підхід до поширеної в авторській творчості моделі трьохстрофності з доданням виразно контрастного за матеріалом «Яко да царя» і «Аллилуя»⁸ в одну масштабну композицію: текстово повністю виписаною є тільки Сі-бемоль мажорна для мішаного складу; ще один раз «Яко да Царя» з «Аллилуя» зустрічається в тонально тому ж варіанті, в якому до того ж використано тотожну інтонаційну формулу. В інших Херувимських, незалежно від дати написання, композиційні моделі, можна так сказати, напрочуд економічні: повторення двох строф з третьою оновленою застосовано у Фа мажорній і фа мінорній, у Сі-бемоль мажорній для жіночого складу виписано першу строфу і «Аллилуя», і у Ре мажорній (софроніївській) і сі мінорній – Ла мажорній взагалі виписана тільки перша строфа з підтекстовкою інших. Ймовірно, що цей принцип був притаманний подільській церковно-співочій традиції, оскільки його застосовано навіть у творах зі складною фактурною розробкою. Відтак цілком очевидно, що, хоча ці твори й не створювались як єдиний моножанровий цикл⁹, М. Леонтович апробував у кожній з них різні чинники, досягаючи кожного разу високого рівня втілення канонічних принципів.

Один з підходів до цього жанру виразно виявляється в Херувимській Соль мажор для мішаного хору¹⁰. Митець спирається в ній на строфічну основу, застосовуючи для збагачення статичної повторності варіаційний і варіантний принципи оновлення. Слідуючи першорядній установці канонічного співу – чіткості донесення богослужбового тексту для його усвідомленого сприйняття й створення передумов глибоко молитовного стану – композитор у мобільному маніпулюванні силабікою і невматикою у різних голосах жодного разу не відійшов від вертикальної уніфікації його складових. До цієї ж сфери належить значне нівелювання цезур між вербально-співочими рядками за допомогою прохідних співзвуч (межа першого і другого: [Т-Т₂]-VI) і зворотів (межа другого і третього:

⁸ До розгляду взяті піснеспіви з видання А. Завальнюка [2].

⁹ До слова, такий підхід цілком аналогічний до формування циклів піснеспівів у богослужбових співочих книгах, в т. ч. і обиходах: їх подекуди значна кількість не передбачає послідовного «циклічного» виконання.

¹⁰ Згідно розшуків Л. Корній, твір написано на основі мелодії з третьої частини «Обихода нотного пенія» (Москва, 1892; С. 22).

[T-T₂-VI₇-VII₆₄]-T₆). Відтак, не змінюючи співвідношення слова і його музичної проєкції, композитор вдається й до фактично максимальної концентрації також і виразових засобів: фактурно-колористична «стриманість», невибагливість мелодики і простота ритміки, зручна теситура партій¹¹ й здебільшого пощаблевий рух в них підкреслюють спорідненість з обичним кліросним співом. Та за цієї відносної простоти і навіть переважання в рядках-реченнях (першому й другому) квадратності, внутрішні закономірності свідчать про її якщо не подолання, то переосмислення, знову ж таки, на базі особливостей вербальної основи. При цьому Леонтович, уникаючи властивих концертному напрямку повторів складових тексту, у кожній зі строф все ж повторює ключові – у цьому випадку інтерпретації – слова рядків: «Херувимів» у першому, «и животворящей» у другому і «ныне» у третьому. У всіх випадках це повторення певним чином відокремлює початковий двотакт від наступного розгортання музичної тканини (варіанти [2+2]+4; 2+5), в одному випадку масштабно розширюючи розспів повторюваного слова (перший рядок), в другому (другий і третій), навпаки, ритмічного стискуючи його з метою уникнення статичного дублювання музичної структури.

Не менш показовим є й загальний підхід до тематичного розгортання в інтонаційно-фактурному плані. Водночас із мелодичною досконалістю партій сопрано й частки тенора, композитор мелодизує й інші тембральні лінії, найбільше у другому рядку. Найяскравіше це виявляється у фрагментах із застосуванням терцевих паралелізмів, розосереджених у тембрально однорідних партіях, а також – значною мірою і внаслідок активізації ритмічного плину – інтенсифікації стрибків за пульсування щільності фактурної тканини. У ній при пануванні чотириголосся виникають епізоди реального триголосся (сходження жіночих партій в унісон) і п'ятиголосся (дівізі в басовій), зіставлення тісного й змішаного розташувань, за допомогою чого, наприклад, у фрагменті з текстом *приневающе* на тлі звучання в опорах октавних жіночих голосів (хоча тут присутні і значно вужчі вертикалі – терція чи навіть секунда) особливого колориту набувають терцеві паралелізми у чоловічих партіях. І в інших випадках композитор застосовує доволі виразні усамостійнення голосів, що в умовах превалювання чотириголосся академічного типу виявляє достатньо інтенсивний вплив як фольклорної підголосковості, так і виразового потенціалу принципу невматичного розспіву.

Різні варіанти втілення принципів подібних демонструють кілька Херувимських для жіночого хору. Так, доволі складний варіант рядкового розгортання виявляється у триголосому перекладенні обиходної Херувимської на мелодію подібника «Спасеніє соділал еси» (фа мінор). У першій музичній строфі (розспів двох текстових) композитор застосовує квазі-імітаційний почерговий вступ голосів, адже в початковому мотиві партії другого сопрано повторюються тільки три початкових остинатних звуки, а надалі відбувається досить вільне розгортання мелодичної лінії. Водночас семантично важливим штрихом є утримання початкової фрази в межах середнього регістру тембральності обох сопрано: максимальний діапазон сягає малої септими, а одномоментне віддалення між партіями не перевищує великої сексти. Тут розспів чітко відокремлено від початкового «Иже

¹¹ Втім, діапазон сопранової партії за такої зручності сягає майже півтори октави (d¹-g²).

Херувими» («И животворящей Троице») і набуває значення вихідної моделі, інтонаційні й формотворчі характеристики якої достатньо складні а загальна будова рядка визначається застосованим типом розспіву. Важливість такого співвідношення простежується у партії першого сопрано, де початкова висхідна терцієва поспівка з замиканням на її примі (одночасно й першому шаблі фа мінору) розспівується силабічно, а друга – при повторенні вербального концепту «Херувими» – вже розспівно (на початковий склад припадає чотири звуки) в межі того ж тер-цієвого амбітусу (g^1-b^1), що тільки в останньому звуці повертається до вихідного f^1 . Водночас цей же принцип співвідношення музичних сегментів у партії другого сопрано породжує ще виразніше віддалення, оскільки початкове силабічне повторення продовжене мелізматичним розспівом передостанніх складів слів «Херувими» і «Животворящей» (сім звуків) у квартовому діапазоні і у протилежному до розгортання першого сопрано напрямку, що все ж таки стрибком повертається до вихідного звуку музичного рядка. У такий спосіб фактурна тканина виявляє цікаву закономірність – аналогією до крещендо – димінуюендо, причому з виразною наявністю своєрідного центру інтонаційної симетрії¹².

Відтак і наступні фрази розгортаються як ряд повторів: ще раз розспівано початкове «Иже Херувими» («И животворящей») та повторено заключне слово «образующе». Важливий ефект дає піднесення мелодично точно повтореного першого музичного рядка на терцію вище із супутнім долученням до загального звучання альтової партії, що майже буквально (за винятком стрімкої висхідної квартової поспівки у четвертому складі «животворящей»), дублює партію першого сопрано. Така втора в дециму акустично формує чіткий ефект збільшення просторових меж, тембрально – забезпечуючи відносний, так би мовити, quasi-контраст внаслідок і залучення нижчого тембру й однорідності виконавського складу. Водночас суттєве нарощення фактурної щільності і секвенційне піднесення фрагменту із стійким відхиленням у Ля-бемоль мажор створює ефект переходу від повітряної прозорості до достатньої густоти колориту і водночас його «потеплінням». У такий спосіб Леонтович через суголосність і, можна сказати, паралельність поетико-музичних засобів посилює виразність початкової анафори і асоціює процес уподібнення («*иже*») із наповненням сакрального простору новими тембрами-барвами. Не менш цікавим є музичне вирішення заключного рядка строф. Спочатку, знову застосовуючи почерговий вступ, але цього разу у варіанті терцевої втори у сопрано із долученням алта явно в дусі гармонічної опори, композитор в межах одного музичного сегменту створює чітку асоціативність із традиційними фактурно-співочими моделями. Та друга фраза апелює до попередньої тембрально-фактурної моделі вторування (у цьому випадку часткового, оскільки митець все ж застосовує типовий каданс у завершенні побудови) – першого сопрано-альтів, чим забезпечується ефект музичного римування, відсутній у вербальній основі і водночас – можливості інтерпретації принципу «подобна» у внутрішньому формотворенні й музичному розгортанні.

¹² Напрочуд цікаво те, що на основі подібної закономірності розгортатиметься формотворення і драматургія першого антифону Першої і Другої літургій К. Стеценка.

У третій строфі *Всякое ныне*, використовуючи ту ж модель, композитор вибудовує варіантний ряд: в жодному з музичних сегментів не повторено виклад аналогічних фрагментів, хоча дотримано принцип поступового нарощення фактури з тією ж черговістю вступів голосів, введення контрасту туттійного звучання до попереднього викладу із відповідним тональним співвідношенням і навіть втори першого сопрано альтами. Важливу відмінність між строфами складає вже реальна імітаційність у вступках альтів – перших – других сопрано (низхідна терцієва поспівка у мотиві «ныне житейское»), хоча загальне завершення строфи співпадає з попереднім. Так, в умовах дотримання атрибутів давніх розспівів – хоча б явної у цьому тексті підтримки словесного повтору варіантно-варіаційним розспівом, – доволі несподівано виявляється поєднання принципів співу на подобен (усна традиція) і за моделлю (письмово-графічна), що різко оновлює підхід до усталених у Херувимських процесів формотворення на основі використання давніх сутнісних принципів

Самобутність стилістики ще однієї – софроніївської Херувимської (джерело – Обиход 1892 року, арк. 22)¹³ – визначено застосованими в ній видами розспіву звичних рядкових структур, які утворюють строфу. Передусім йдеться про домінування мелізматичних елементів у початкових сегментах – перший склад слова *Иже* розспівується на дев'ять звуків різної тривалості, розспів третього складу у *Херувимы* охоплює 24 звуки, тоді як в наступному матеріалі у співдії перебувають винятково чинники невматичного і силабічного розспівів. Це створює явну основу для непропорційності масштабів рядків, що долається повторенням вербальних складових, внаслідок чого загальна структура строфи виразно розмежовується на два тривалих музичних рядки. Відтак розгортання музичної тканини у цьому піснеспіві базується на тих же традиційних основах, але її нейтральність щодо образної змістовності ще більше посилена, адже мелізматичність значною мірою дистанціює вербальний і музичний ряди¹⁴. Звертає на себе увагу, що за такої мелодично-інтонаційної свободи, що значно дистанціює її з обиходним взірцем, Леонтович у софроніївській Херувимській все ж спирається на традиційні фактурні моделі. Особливо промовистим у цьому ракурсі є її початок: верхні голоси у розспіві «иже» рухаються паралельно в терцію, третій створює для них опорну педаль. Надалі принцип похідної залежності партій від провідного голосу також зберігається, хоча втора розосереджується, так би мовити, по різних партіях. Це забезпечує доволі виразне фактурно-тембральне пульсування, яке посилюється у випадках введення в підголосках протируху до основної лінії. До того ж, у цьому піснеспіві виразно виявляється домінування функційної гармонії, а отже – композитор свідомо застосовував як моделі *обичного* церковного співу, так і використані в композиторській творчості прийоми попереднього етапу (наприклад, аналогічний підхід продемонстрований у «Свете тихий» київського розспіву П. Чайковського).

¹³ Походження цього наспіву, цілком ймовірно, пов'язане з чоловічим Софроніївським монастирем (Софронієво-Молченська Печерська пустинь Різдва Пресвятої Богородиці; тепер на території села Нова Слобода Сумської області), заснованим 1630 року.

¹⁴ Але при цьому чомусь викликає асоціацію містичного плану – із незримим, але відчутним для людей рухом херувимів (згадаймо враження від «Благовіщення» Олександра Мурашка).

Значно поміркованішою в аспекті використання мелізматичності й, так би мовити, академічно традиційнішою (хоральність чотириголосся зі зменшенням ваги стрічкового розгортання партій) є Херувимська (подобен «Во всю землю» обиходу Києво-Печерської і Почаївської лавр; те ж джерело – «Обиход нотного пения», Ч. II, арк. 18) Сі-бемоль мажор для жіночого хору. Та при цьому внутрішня структура (знову ж таки – рядкової основи), навпаки, ускладнюється внаслідок значної кількості повторів слів із наслідковим дробленням музичного тексту і водночас щеплення суміжних ланок, що наближує формотворення до принципів ланцюгових структур на основі комбінування послівок. До того ж показово, що текст «Аллилуя» із наявним у ньому – порівняно з попередніми у творі – масштабно значного мелізматично-розспівного фрагменту, є варіантом початкового розспіву Херувимської, а відтак йдеться про поширення принципу подібна на загальну драматургію двох суміжних частин мікроциклу і органічний для канонічної творчості неконтрастний тип зіставлення завдяки їх базовій інтонаційній єдності. Інші стилістичні засоби, як, наприклад, широке застосування ланцюгів паралелізмів в однорідних і тембрально різних партіях, а також – у типовій для композитора етнохарактерній моделі на витриманій педалі, – оперті на ідею активної розробки побутуючих прийомів церковного співу. При цьому Леонтович не уникає і їх модифікацій, які посилюють чи послаблюють тяжіння традицій. Так, при третьому розспіві слова «Херувимы» педаль вводиться у двох середніх голосах, а функція опори у нижньому спричинює досить оригінальний перехід від моделі педалі (у цьому випадку короткочасно виникає ефект її потрійності) до оспівування. У наступному ж рядку композитор застосовує не тільки терцієвий паралелізм верхніх голосів, а й октавне дублювання між партіями другого сопрано і альта. Навіть за його короткочасності й одиничності, цей штрих виказує прийнятність для подільського регіону типового самолівкового голосоведення, а отже підтверджує спостереження В. Садовського про зони його поширення. До цього ж генезового ряду належить і цілком незвичне для академічної авторської церковно-хорової творчості поєднання одночасно двох унісонів за принципом розщеплення пріми в переході до заключної ланки «Аллилуя». З певним застереженням сюди ж належить і пульсування фактури за рахунок змінності кількості голосів, хоча з більшою вірогідністю можна говорити, що цей засіб сприйнятий вже від сучасних Леонтовичу методів хорового письма.

Отже, попри всі показові відмінності, Херувимські для жіночого складу виявляють значну стилістичну єдність, що зумовлено не тільки особливостями обраних для перекладень рядків, а й типологічними рисами базових моделей і підходом до їх розробки композитора. При цьому саме дотримання канонічної естетики із добром відповідних стилістичних засобів спричинює певну складність для досконалої інтерпретації при виконанні, що спонукає констатувати доволі високий рівень хору Тульчинського єпархіального жіночого училища.

Серед зразків жанру в доробку М. Леонтовича складним синтезом різної за походженням стилістики і не меншою складністю для виконання вирізняється Херувимська для мішаного складу Сі-бемоль мажор на запозичену з того ж Обиходу (1892 року, ч. 2, С. 16) мелодію грецького розспіву третього гласу. Цілком вірогідно (хоча б за ознакою мови), що вона належить до масиву дореволюційних

творів, більше того – створена у розрахунку на виконання не учнівським, а потужним хоровим колективом, хоча теситурні умови цілком органічні для партій¹⁵. Кожна строфа, кожен рядок цього піснеспіву позначені лишень їм притаманним рисам: процес до постійного оновлення інтонаційної основи поглинає навіть чинники формульно-ланцювого формотворення і поширюється на всю фактуру. За такого підходу самотності набуває навіть відокремлений від подальшого матеріалу початковий двотакт в усіх трьох строфах Херувимської¹⁶. У першому випадку двічі розспіване словосполучення «Иже Херувимы» виконують сопрано, нагадуючи або про традицію співу з канонархом, або ж про мистецький дяківський розспів. Ці дві фрази обраного композитором наспіву до певної міри контрастні: у першій охоплено нижній трихорд щодо першого щабля Сі-бемоль мажору і явного «центру симетрії», у другій – верхній. Та при цьому композитор саме одноголоссям привертає увагу до самотньої, так би мовити, «стабільної мобільності» чи «мобільної стабільності» цього зразка: за типового для мелодики грецького розспіву пластично-плавного пощаблевого руху з елементами оспівування опорних звуків не менш типовий висхідний квартовий стрибок на межі цих структур привносить ефект активності і неначе спонукає до іншого інтонаційного змісту в другій фразі. До того ж, приєднання альту в наступній структурі строфи здійснено не на функційній основі, а за зразком стрічкового голосоведення, при цьому віддалення між партіями іноді мінімальне [велика секунда (в окремих складах першого розспіву вислову «тайно образующе»), пріма (заклучне співзвуччя)], а іноді сягає децими (початкові співзвуччя при приєднанні другого голосу).

У другій строфі аналогічний двотакт отримує цілком інше вирішення, оскільки за буквального повторення сопранової мелодії митець одразу застосовує контрапунктичну імітацію тільки початкового мотиву в альтовій і теноровій партіях, розгортаючи їх подальший плин цілком вільно за моделлю стрічкового голосоведення. Тут також важливо, що повтор вербальної фрази укрупнено дублюванням в тембральних пластах; причому застосована проекція в три голоси із утриманням цієї фактури до кінця строфи підкреслює зміст образу «Животворящей Троице», «трисвятую». У третій строфі («Всякое ныне») введення чотириголосся відразу створює не тільки густу щільність звучання, а й досить незвичний ефект поєднання функційної гармонії¹⁷ в «основі» чоловічих голосів із стрічковим мереживом у жіночих. Загалом ця музична строфа розгортається на основі змінного домінування цих двох чинників – гармонічної функційності й стрічковості, на основі чого можна зробити припущення про апробування композитором можливостей

¹⁵ Серед всіх голосів тільки у басів використано майже повний робочий діапазон (F-d¹), тоді як значно зручніші умови властиві іншим партіям: у сопрано – f¹-g², в альту – b-c², тенора – f-f¹ (хоча значна кількість фраз починаються у верхній регістровій зоні).

¹⁶ Відокремлення початкового двотакту у першій строфі як в Соль-мажорній і Херувимській на подoben «Спасение соделал еси» вказує на те, що таке структурування було одним з варіантів сталої вихідної моделі у цьому жанрі принаймні у певний період творчості композитора.

¹⁷ До речі – з явною стабілізуючою спрямованістю, оскільки у початкових чотирьох співзвуччях у баса і тенора застосовано тонічну квінту (явна апеляція до принципу ісону), яка в наступному переводиться за допомогою прохідних звуків в тонічну октаву.

такого синтетичного підходу або – й авторської модернізованої реконструкції ймовірної стилістики епохи перехідного стилю¹⁸. За такого підходу важливим чинником своєрідної споглядальної інтенсивності в інтонаційній площині є типове для давніх розспівів комбінування силабічного і невматичного типів вокалізації тексту, причому на ґрунті останнього внаслідок сполучення різних тривалостей зумовлюється органічність переходу до мелізматичного¹⁹. Ця ж ідея поширюється на заключну строфу «Яко да Царя». В ній не тільки збережена інтонаційна основа, а й сформована фактурна арка з другою строфою: імітаційної техніки при повторному зверненні застосовується також з оновленням, оскільки пряма імітація витримується у сопрано, альтів і баса, тоді як у тенора початкова поспівка проводиться в оберненні й ритмічному збільшенні. Отже, композитор на основі формульної техніки адаптує в умовах в т. ч. імітаційного багатоголосся і один з основних принципів монодійного співу: повторні проведення представляють кожного разу новий варіант вихідної моделі або ж її власного «подобна».

Виразною новаторською ознакою цього твору є своєрідна поліфонія пластів, що є результатом розгортання музичної тканини з досить чітким апелюванням деяких її фрагментів до усталених моделей попередніх періодів. Та при цьому композитор істотно збагачує їх новими нюансами. Так, фраза «ангельськими невидимо» у строфі «Яко да Царя» доручена ансамблю жіночих партій, який традиційно повинен втілити семантику приховано-утаємниченого дійства завдяки тембральному колориту і динаміці. Та Леонтович застосував *divisi* у сопрано, одразу істотно ущільнивши фактуру, надавши колориту значної густоти і мимовільно загостривши увагу до інтонаційного й гармонічного вирішення. Відтак на тлі м'якої плинності й майже статичної витриманості верхньої вертикальної осі в перших сопрано (відхилення від основного опорного у фрагменті звуку d^2 не перевищує терції) достатньо несподіваною є інтонаційна інтенсивність в альтовій, де початкові два суміщені квартові стрибки – вдало використана у мелодично похідному голосі інтонаційна «прикмета» грецького розспіву (Т. Каплун) – одразу захоплюють значний діапазон і в сукупності з подальшим пощабленим рухом переносять функцію мелодично провідної партії до цього тембру. Якщо тут все ж значною мірою проявляється певний композиційний шаблон, то в наступній фразі «*дориносима чиньми*» розгортання принципу двох доволі усамостійнених ліній на

¹⁸ Дуже цікаво, що в такому вирішенні знаходить оригінальне підтвердження дана дещо раніше в лекціях з літургії характеристика О. Дмитрієвським основних прикметних рис грецького розспіву: «Этот напев не имеет осмогласия и отличается от других простотою, легкостью и плавностью. По своей мелодичности и гармоничности он близок к правильной музыке» Та по відношенні до укр. Ірмолоїв це невірно – Херувимські грецького напіву якраз мають гласові ремарки, бо ще у Візантії вони були позначені осмогласною системою [1, с. 82]. Більше того, такий підхід знаходить підтвердження і в сучасних дослідженнях. Як перехідний стильовий феномен його розглядає, зокрема, Т. Каплун, вказуючи як на нові його характерні ознаки – вираженість мажоро-мінорної ладової основи, квартовість, ранню функціональність, наскрізний тип формоутворення; партесний стиль численних гармонізацій і обробок [3].

¹⁹ Наприклад, один з варіантів розспіву слова «отложим»: склад «от-» охоплює шість звуків різної тривалості, «-жим-» – сім; або ж нетотожні варіанти щодо слова «подыдем»: у сопрано п'ять різних тривалостей, у альтів – вісім, у тенорів і басів – п'ять однакових.

загальне звучання породжує явну поліфонію чоловічого і жіночого пластів. Такий варіант виявився можливим після процесу построфного нарощення тембральної маси²⁰ і ознаменував збагачення арсеналу канонічних піснеспівів новим засобом оновлення його стилістичного спектру в хоровій творчості на основі питомої власливості композиційної структури цього розспіву, заснованій на «*безпоспівковому принципі композиції ... у якій головну роль грає динаміка розгортання наспіву*» [3]²¹. Та все ж, за значної складності засобів твору для його опанування, Херувимська грецького розспіву цілком відповідає естетиці церковно-канонічного співу.

Херувимські з доробку М. Леонтовича втілюють досить оригінальну для свого контексту тенденцію – не віддалення жанрової моделі від типових форм внаслідок індивідуалізації стилістичних засобів, а навпаки – руху до певного ядра, представленого єдністю і водночас мобільною гнучкістю поспівкових формул та принципів роботи з фактурною тканиною²².

Показово, що ці ж і подібні прийоми виявляються у перекладенні поширеної на теренах Поділля стихири «Дивное имя Твое», що у варіанті М. Леонтовича стала одним із шедеврів української богослужбової творчості «нового напрямку» і водночас дозволяє переосмислити деякі твердження щодо походження окремих прийомів в його композиторській творчості. Так, численні багаторазові повторення слів і словосполучень в різних варіантах музичного втілення з більш звичного огляду – тобто, не беручи до уваги походження і жанрову приналежність наспіву, – на перший погляд говорить про використання митцем типових прийомів таких універсальних джерел, як хоровий концерт чи, ширше, – музичної риторики (за вторинності їх значення у цьому випадку, втім, не потрібно применшувати в інших ракурсах). Та врахування зазначеного самим композитором регіону поширення наспіву спонукає знайти інші аналогії; і вони справді виявляються, зокрема, у київському розспіві й загалом у київській традиції, оскільки притаманні киевопечерському співу. Цей принцип поширено й на музичну складову: буквально проведення початкової фрази (*дивное*) при повторенні слова *ангелы* у першому і першому проведенні слова *бранными* у другому рядках (до того ж, у тотожному фактурному викладі) створює унікальний випадок переосмислення функцій поспівок – виконання різних функцій у композиційній цілісності твору. Цілком вірогідно, що такий прийом не був випадковим, оскільки за його допомогою яскравіше втілено важливий смисловий ряд (у символічній проекції вимовляння Ім'я Господнього від ангелів до людей), потрібне проведення в якому може бути трактоване і як аналог троїчності, а в зв'язку з різним розташуванням у музичному тексті (досить сміливий аналог принципу музичного рефрену) – і як прояв «таємності» цього священного Імені.

²⁰ При цьому композитор не відмовляється від важливої для цього жанру змінності одномоментного тембрального наповнення, хоча серед голосів із загального звучання вилучаються тенор і бас.

²¹ Вочевидь, що знайдені в цьому піснеспіві прийоми композитор розцінив як важливі для розвитку власного стилю, оскільки аналогічна стилістична концепція застосована в Херувимській подобен «Чашу спасенія», завершення якої датовано 31 травня 1918 року.

²² Такий підхід мав промовистий аналог чи, скоріше, передвісник в богослужбовій творчості минулого: його застосував століттям раніше в «Ирмосах Пасхи» С. Дегтярьов.

Також джерелами стилістики піснеспіву є ладова визначеність і чітка, при цьому коротка поспівкова основа, властива грецькому розспіву, а також досить специфічний мелодичний рух за принципом обертання довкола опорного тону (сі-бемоль, або терцевий варіант – сі-бемоль - ре), який значною мірою впливає на розгортання музичної тканини в межах фраз. В ньому, втім, відбито закономірності більш давніх, осмогласних, джерел, символічне значення яких цілком відповідає сакральному змісту цього тексту – втіленню колоподібних рухів ангелів при спогляданні ними Господа і, як і в таїнстві Херувимської, уподібнення ним людей. Вочевидь, такий підхід до втілення сакральної символіки у міжжанровій аналогічності в доробку композитора також цілком не випадковий. Адже й іншому, вже згаданому прийому – відокремлення початкової слова-поспівки – він надавав великого значення, оскільки застосовував у багатьох піснеспівах (зокрема, вони застосовані у творах 1919 року – «Хваліте ім'я Господнє» і «Світе тихий»), передусім – знову ж таки, у Херувимських. В усіх згаданих випадках він наближений до риторичного емпіазису, сприяючи максимальній концентрації на вихідному смислового концепті (тим більше, що у цій стихирі відокремлення підкреслено фактурно – зміною початкового чотириголосся колористично більш легким поєднанням жіночих голосів і тенорів²³), а надалі – його впізнаваності серед інших структур музичного тексту вже як важливої в стилістиці анафори. А відтак виявляється важливість формотворчих джерел, знову ж таки, грецького розспіву, у якому навіть за інтенсивності варіантно-варіаційних процесів початкова ланка-формула легко пізнається. Окрім цього, потрібно враховувати й інші аспекти, наприклад – застосоване в умовах несиметричного ритму саме ритмічне римування закінчень музичних структур²⁴ чи виразність паралельної перемінності у ладовій основі.

Відтак, в цьому аспекті стилістика стихирі виявляє яскраву синтетичність на ґрунті акумулювання чинників і прийомів різного походження. До того ж, застосовані прийоми хорового письма, – як, наприклад вилучення із загального звучання різних партій [тенорів (*Дивное имя* при другому проведенні, *и мы, грешные, на земли*), тенорів і басів («*ангелы поют*»)], паралелізми-вторі між однорідними, чоловічими і жіночими партіями, надто показова басова втора у дециму при унісоні сопрано й альтів (розспів перших двох складів слова «*воспеваем*»), випадки перехрещень, пульсування насиченості фактурної вертикалі, використання типового в композиторському арсеналі звернення тільки до жіночих голосів у фрагменті, вербально пов'язаному з ангельським співом (*ангелы поют*) – виявляють винятковий потенціал моделювання нових стильових закономірностей на основі віковичних традицій національного церковного співу й нових здобутків хорової творчості.

²³ Аналогічний прийом композитор застосовував у пізнішому (датованому 2 червня 1919 року) піснеспіві «Світе тихий», написаному на основі тієї ж подільської церковно-співочої традиції. Цікаво, що й початкова низхідна квартова поспівка сопрано, дубльована терцією второю в альтів, також тотожна. Отже, можна констатувати виявлення окремої моделі, типової для регіональної церковно-співочої традиції і відтіненої композитором за допомогою фактурних засобів.

²⁴ Це переважно послідовності четвертна – половинна (рідше – половинна – ціла як варіант його ритмічного укрупнення), дві восьмі – половинна (в кінці піснеспіву застосовано варіант дві четвертні – ціла).

Отже, авторський стиль композитора в богослужбових творах майже повністю підпорядкований співочому канону; складність інтонаційних і формотворчих процесів породжується не концертним спрямуванням чи прагненням створити яскраво репрезентативні зразки для виявлення власної самобутності, а відтворенням фундаментальних засад богослужбової творчості й давніх традицій. Особливе місце в цій сфері доробку вже традиційно займають перекладення давніх розспівів, серед яких особливо рельєфно представлені Херувимські. Тому очевидно, що М. Леонтович поділяв ідею російської Нової школи стосовно використання стилістичних принципів давніх розспівів і конкретних наспівів у вигляді перекладень для виходу на нову фазу розвитку національного стилю в богослужбовій творчості. Тільки поодинокі зразки, або написані в ранній період, або з врахуванням виконавських сил певного колективу (здебільшого твори для жіночого хору), виявляють виразні ознаки академічного стилю попередньої епохи. В інших послідовно і наполегливо розроблялися нестандартні для минулого прийоми розкриття високої образності канонічних текстів у хоровій тканині, якій були надані притаманні українському фольклорному і церковному співу якості.

При цьому різноманітність мелодики у процесі вокалізації вербального тексту забезпечена залученням не тільки доволі розгорнутих невматичних розспівів, а й мелізматики, навіть у малих піснеспівах, а принцип обиходної багаторозспівності відтворений композитором і у Херувимських, і в інших піснеспівах на один і той сам текст. Видається закономірним, що саме робота з обиходними джерелами у випадках звернення і до одного, і різних жанрів скеровувалася не стільки ідеєю їх музичної самобутності, скільки мелодико-інтонаційної спорідненості, що спричинювало розробку певних стійких мелодичних моделей чи фактурно-тембральних рішень. При цьому зацікавленість можливостями розгортання – на основі різних типів розспіву в горизонтальній площині одного голосу – представлених у початкових мотивах чи фразах терцево-квартового діапазону кількох інтонаційно-мелодичних формул супроводжувалась не меншою увагою до розробки похідних варіантів цього розгортання в інших голосах, апробуванням фактурних прийомів та тембральних аспектів поєднання партій, можливостей синтезу монодійних і поліфонічних принципів. Серед них варто наголосити на варіанті моделювання принципу переведення quasi-імітаційного початку (Херувимська фа мінор, подoben «Спасение соделал еси») у підголосково-стрічковий варіант фактури, досконало втілений у творі 1918 року – Херувимській-подобну «Чашу спасенія» з її більш яскравими імітаціями в обох частинах мікроциклу («Иже Херувимь») і «Яко да Царя»). Концентрація на синтезуючому підході стосується не тільки окремих піснеспівів на основі давніх джерел, а й з часом дедалі виразніше і власних творів композитора. Врешті він виявив свою доцільність при створенні знакового і для самого Леонтовича, і для всієї української богослужбової культури цілісного у внутрішніх взаємозв'язках циклу Літургії 1919-го року.

Виявлені в процесі аналізу особливості творів Миколи Леонтовича також дозволяють говорити про те, що, не прагнучи до значної концертної ефектності чи кардинальних новацій (тут потрібно зважити на домінування саме такої тенденції у розвитку церковної творчості в Росії, що могла б мати визначальний вплив на молоде покоління українських композиторів), він занурився у площину своєї рідної настроєвості й тембральності українського богослужбового співу, відшукуючи

в них опору для прояву особистісного відчуття сутності молитви. Цей підхід сповна проявиться у його творах останнього періоду життя композитора (і виявиться домінуючим у церковній творчості інших українських композиторів першої третини ХХ століття). Зокрема, важливий зразок використання чинника неоднорідності густоти звукового обшину відповідно до концепції утаємничено-урочистої неквапливості містичної процесії надає одна з херувимських для жіночого хору («Спасение соделал еси») завдяки прийому почергового вступу голосів²⁵. І в ній же цей фактор, але вже в аспекті досить очевидного віддалення чи наближення голосів до певних, так би мовити, центрально-симетричних «зон» цього простору, є важливим для динаміки музичної драматургії перекладення і водночас прорішує формування в майбутньому поширеного ефекту пульсуючого сйва в імпресіоністичних зразках новітньої духовної творчості українських композиторів. Або ж досить часто застосовувані витримані звуки-ітони (софроніївська Херувимська, «Аллилуя» подібна «Спасение соделал еси», «Аминь» з «Милость мира» і «Тебе поем» Ре мажор) чи бурдонні педалі (розосереджені в подібні «Во всю землю») виявляють характерні для сучасного композиторові етапу розробки хорових можливостей в духовній творчості: вони покликані не тільки посилити чинники стійкості та врівноваженості у драматургії перекладень і піснеспівів, а й підкреслити прозорість всієї фактури й самобутню мереживність паралельно-вторуючого, підголоскового чи контрапунктичного розгортання інших голосів.

Синтезуючий підхід М. Леонтовича до розробки стилістики церковного співу на ґрунті співочих традицій в контексті переосмислення можливостей використання давніх формотворчих принципів, а особливо – роботи з окремими архетипними інтонаційними чи фактурними моделями, виявився принципово новаторським для української богослужбово-музичної композиторської творчості на цьому етапі.

Natalia Kostyuk. The style of liturgical chants of Mykola Leontovych. Necessity multifaceted study of the heritage of leading Ukrainian composers in our time caused not only by the need of rethinking it in accordance with new methodological approaches, significantly enriched the theoretical basis or taking into account the open over time new prospects, but also with a significantly more simple, and yet the unavoidable task – analysis is not incorporated until now by one or another reason in the scientific circulation many works. Precisely to this stratum belongs liturgical chants of Mykola Leontovych. Written at different stages of the creative growth of genius composer, to some extent they reflect practical tasks, which arise in front of him in a professional activity as a teacher of church music. At the same time, they quite naturally appears one of the significant elements of creative searches of his time – special attention to the finding and developing of archetypes, which in the field of church music lurked in the rich intonational fund or timbrally-factured models of local or regional traditions, which have been preserved in the publications or existence of old monastic chants. Detection of stylistic features and patterns of these chants significantly supplement understanding of the dynamics of its author's style, and the process of crystallization of the distinguishing features of the «New School» Ukrainian church music.

Keywords: Ukrainian liturgical musical creativity, Mykola Leontovych, chant, «New School» of Ukrainian church music, the author's style, singing canon.

²⁵ При цьому порядок їх вступу (перше, друге сопрано, альт) в обох випадках відбувається за моделлю головщик – втора – нижній голос (гармонічна опора і фактурна «противага»).

Література

1. Дмитриевский А. А. *Литургика. Лекции и программы. 1904–1905* // НБУВ, Інститут рукопису, ф. 150. № 550. 748 арк.
2. Завальнюк А. Ф. *Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження. Вид. 2-ге, доопрацьоване і доповнене. Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. 272 с.*
3. Каплун Т. Грецький розспів у контексті російської церковно-співацької практики середини XVII–XVIII століть : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
4. Музичний архів М. Д. Леонтовича: Каталог / уклад. Лідія Пилипівна Корній, Еріка Станіславівна Клименко. Київ: НБУВ, 1999. 114 с.

