

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.010

УДК 78.01:78.087.6:2-528

О. Л. Заверуха, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

o.zaverukha@kubg.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-8860-6335>

АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ «ЛІТУРГІЧНИХ ПІСНЕСПІВІВ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ВЗАЄМОДІЯ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД І СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ПИСЬМА

Розкрито авторську концепцію «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова, яка відображає індивідуальне бачення композитора літургічної сутності — місце «зустрічі» двох сфер: Божественної (Логос) і людської як виразнення матеріального світу, їх споглядального та чуттєвого первня. Визначено, що світоглядні засади композитора зумовлені засобами хорового письма. Виявлено зовнішньокommунікативні зв'язки хорового твору: слово-Логос, жанр, драматургія, композиція (гармонія, форма, фактура, техніки хорового письма), хорова поетика. Обґрунтовано, що світоглядні цінності композитора зазначаються хоровим письмом, розкриваючи змістовність твору через систему знаків.

Ключові слова: *авторська концепція, світоглядні засади, сучасне хорове письмо, Логос.*

Е. Л. Заверуха, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский университет имени Бориса Гринченка, г. Киев

АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ЛИТУРГИЧЕСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВ И СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ПИСЬМА

Раскрыто авторскую концепцию «Литургических песнопений» В. Сильвестрова, которая отображает индивидуальное видение композитора литургической сущности — место «встречи» двух сфер: Божественной (Логос) и человеческой как выразительности материального мира, их созерцательного и чувственного начала. Определено, что мировоззренческие основы композитора обусловлены средствами хорового письма. Выявлены внешнекоммуникативные связи хорового произведения: слово-Логос, жанр, драматургия, композиция (гармония, форма, фактура, техники хорового письма), хоровая поэтика. Обосновано, что мировоззренческие ценности композитора определяются хоровым письмом, раскрывая содержательность произведения через систему знаков.

Ключевые слова: *авторская концепция, мировоззренческие основы, современное хоровое письмо, Логос.*

O. L. Zaverukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Borys Hrinchenko Kyiv University, Kyiv

THE AUTHOR'S CONCEPT OF V. SILVESTOV'S "LITURGICAL CHANTS": THE INTERPLAY OF IDEOLOGICAL PRINCIPLES AND THE CONTEMPORARY CHORAL WRITING

The aim of the study is to reveal the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants" in the interplay of ideological principles and the contemporary choral writing. To achieve the aim, the following tasks were set: to reveal the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants"; to consider the special features of contemporary choral writing in the composition; to determine the interdependence of ideological principles and the contemporary choral writing.

Research methodology. Research papers on the analysis of choral compositions, contemporary writing techniques, creative work of composers were used. The quotes which had been used by researchers in these papers became a basis for preparation of this article.

Results. The article reveals the author's concept of "Liturgical chants", where the ideological principles and the contemporary choral writing interact according to the following criteria: artist's personality (his ideological principles, that together outline methodological principles of composition's «worldview»); contemporary choral writing as a speech level of the artist's convictions, which is specified in the choral composition by means of external communication; conditioned by means of choral writing of the composer's ideological principles. Despite the inherent to «Liturgical chants» contemporary way of choral writing (which music language is recognized as a typical Silvestrov's intonation), this music is a highly spiritual embodiment of the human imagination of God as a Person for communication in the sound-shaped, symbol system of the composer's creative work.

Novelty: the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants" has been considered through the interplay of ideological principles and the contemporary choral writing for the first time.

The practical significance. The material of the article can be used by lecturers as optional materials for the major training courses. Moreover, the subject of research will help the students of higher education institutions in process of studying at the choral conducting class, practicing with a choir and choral compositions analysis.

Keywords: author's concept, ideological principles, contemporary choral writing, Logos.

Актуальність теми дослідження. Духовний напрям хороших творів охоплює сферу образів, які базуються насамперед на світоглядних основах Буття, питаннях про сенс земного шляху людини та Богоспівкування. Зв'язок людини з непізнаним джерелом світобудови, що стосується сфери Логосу, пов'язано зі сходженням до світу високої духовності, розуміння глибинної сутності людського буття. Саме цей аспект утілює В. Сильвестров у «Літургічних піснях», де канонічна основа постає як символічне

підгрунтя та реалізується неповторний композиторський задум у взаємодії світоглядних засад і сучасного хорового письма. Незважаючи на сучасний спосіб хорового письма, притаманний «Літургічним піснеспівам» (чия музична лексика впізнається як типова сильвестрова інтонація), ця музика є високодуховним утіленням людського уявлення про Бога як Особистість для спілкування у звуко-образній, знаковій системі композиторської творчості.

Постановка проблеми. Необхідність розкриття авторської концепції «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова зумовлена взаємозв'язками світоглядних настанов творчості композитора й сучасного хорового письма. Авторська концепція спрямована на відображення у творі двох дихотомічних сфер Божественного та матеріального, де композитор вибудовує арочні зв'язки між ними в композиційне Ціле та його символ — коло. Через особистісне Я композитора, зокрема його світоглядні засади, втілено Буття хорового твору. Вибір сучасного хорового письма «Літургічних піснеспівів» є мовленнєвим вираженням світогляду митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд питань сучасного хорового письма та аналізу хорового твору. У дослідженні використані праці з питань гармонії, поліфонії, музичної форми, сучасних технік письма (В. Ценова, Т. Чередніченко), розвідки, у яких розглядаються особливості композиторської творчості (В. Холопова, С. Пілютіков). Зазначені праці допомагають повною мірою висвітлити авторську концепцію обраного хорового твору В. Сильвестрова й обґрунтувати взаємодію світоглядних засад композитора та сучасного хорового письма.

Мета статті — висвітлити авторську концепцію «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова у взаємодії світоглядних засад і сучасного хорового письма.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духовний зміст «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова закріплений циклічною будовою, що містить 9 частин. Градації духовного сходження всередині циклу персоніфікуються в назвах частин, організації поспівочого тематизму (у 8 частинах) та його метроритмічному, динамічному, регістровому зіставленнях і переосмисленні в дев'ятому номері. Образи Божественного світу зображені в медитативності, непорушній стриманості, таємності, спогляданні. Метроритмічна будова основана на тріольній конструкції в умовах фіксованої агогіки: *rit.* — *accel.* — *rit.*, що створює значну градацію простору Вічності. Динамічна палітра: *ppp* \longleftarrow *pp* \longleftarrow *p* \longrightarrow *pp* \longrightarrow *ppp* постає як сфера тяжіння людини до тиші в умовах матеріального світу (тиша — наростання — спад — тиша); утілення умов та засобів Богоспілкування. Цей

принцип перманентно спрямований на досягнення благоговійного стану душі.

Циклічна форма «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова синтезує засади церковного канону (на рівні тексту та загальної архітектоніки) із прийомами сучасного хорового письма, де в індивідуалізації музичної драматургії циклу можна виявити «наслух» рівень мікро- (фониemi, синтаксис) та макроформи (циклічність).

Перший рівень мікроформи вказує на різноманітну категорію конструктивних засобів, що свідчить про особливість конфігураційності й індивідуальності частин. У другому — індивідуалізована мікроформа частин набуває уніфікації, де утворюється загальна форма частин — макроформа, яка визначає концептуальність твору (сюжет), символізуючи тлінність матеріального порівняно з трансцендентним. Це узагальнення підтверджується у визначенні С. Губайдуліної: «<...> символ є одкровення вищої реальності — проекція багатомірного смислу на просторовість з меншою кількістю вимірів. Множинність стає єдністю» (Холопова и Рэстаньо, 1996, с. 64). Така єдність — макроформа, яка виводить музику за межі звука, перетворюючи її на часопросторову цілісність.

Метамова «Літургічних піснеспівів» позначається об'єктивністю синтаксису побудови змісту виразу (метамова як пряме висловлювання). Метамова пов'язана з художнім імпульсом, рівень якого досягається образами Божественного та матеріального, які базуються на найвищій категорії єдності двох різнорівневих сфер. Конструктивність здійснюється процесами підпорядкування канонічного тексту й музичної семантики: насамперед, онтологічна система «Бог — людина», «Логос — антропос», «горне — дольне»; назви частин, циклічне конструювання, фактурний пласт, форма, метроритмічні особливості, динамічна палітра, темпові градації, прийоми письма, просторовий та часовий параметри.

Слово і його інтонування у творі В. Сильвестрова перебувають у нерозривній єдності. Мелодійний рух означається ритмоформульною конструкцією молитовного слова. Мелос «Літургічних піснеспівів» відрізняється від традиційної організації світських жанрів — це умовно-прихована речитация, з подальшим секвентним розвитком. Побудова мелосу, що сприймається «як будова духовного слуху», відбувається на варіантній та куплетній основах. Конструкції тематичних послівок — на трихордах і тетрахордах. Так, висхідна послівка (б.2+б.3) («*Litania*», тт. 6–7) позначена секвентним розвитком з подальшим варіантним розгортанням. Амбітус послівки постійно створений в інтервальному будові ч. 4, ч. 5, в. 6, м. 7, в. 7 та становить повний об'єм діапазону від *b*

(контроктава) — g2. Цей принцип свідчить, по-перше, про постійний розвиток поспівочого тематизму; по-друге — про його централізацію засобом обернення навколо нього.

Важливого значення набуває секвенційний розвиток терцієвого тематичного матеріалу, наявний у єдності соло та хорових партій, при цьому поспівкові «низки» стають основою остинатно-педальної вертикалі (наприклад: «*Litania*» тт. 28–33; «*Credo*» тт. 8–9; «*Блаженства*» тт. 5–7). Цей принцип хорового письма — своєрідне звукове «сходження» до небесної сфери, що наближує слухачке сприйняття до розуміння того, яким чином душа тяжіє до Бога.

Завдяки цим прийомам архаїчна поспівка набуває співочої уніфікованості. Світоглядні засади викладу означають єдність архаїчності цілісності духовного твору відповідно до сучасного трактування викладу:

- хор (відображення соборності) та *baritone-solo* (окрик диякона);
- варіантна будова тематизму: тенорове проведення в модальному ладі переосмислюється композиторським світоглядом та проводиться почергово в усіх хорових партіях у терцієвій основі на рівні фону й ехового утворення.

Музична драматургія твору має свій «профіль» (згідно з В. Бобровським) — це певна демонстрація молитовного образу людини за допомогою поспівкової варіантності, мотивного розгортання та трансформацій. Ідеться про концептуально-змістовний «концентрат» духовного піднесення в межах циклічності «Літургічних піснеспівів», першопричиною якого є Богоєднання, що досягається лише в заключному номері циклу «*Ave Maria*». Авторська текстова основа є голосом людини в молитовному вираженні: поспівочий тематизм трансформований принципом згори-вниз та знизу-вверх, спадний мотив якого асоціюється з поклонами; розширене формотворення — з доповненим періодом як безмежність Логосу; неперіодично змінний метр (на 3/8, 6/8 та 9/8) — з агогічними вказівками в кожному такті; пластична мелодія — з відтінком вальсової танцювальності ілюструє піднесеність духу; динамічна палітра (*ppp* — *p*) вказує на споглядання Логосу; про сходження до Абсолюту свідчить регістрова конструктивність викладу, що схематично уніфіковано в нашаруванні хорових партій *B — T — A — C* у їх варіантній будові.

Важливу роль у драматургічному рішенні літургічного циклу відіграє організація початкового соло *baritone-tenore*. Ідеться про темброво-регістрове зіставлення та сакральньо-духовний вимір двох сфер — Божественного та матеріального. Звернувшись до канонічної основи, традиція якої передбачає *акламацію* (проголошення окрику) однією

людиною – дияконом, то вбачається, яким чином композитор пропонує власне прочитання на рівні зіставлення двох-соло тенора й баса. Тематична будова викладена в почерговості партій соло, що вказує на кругообіг навколо центрального елементу. Партія *соло* (тенор, баритон) – смислова лексема, основана на конкретній словесності. Єдність цих структурних модифікацій утворює звукотемброве забарвлення на рівні художньо-образного споглядання. Ця графічність хорового письма створює довершений тип молитовного споглядання та звуковий символ *вічності*:

1) метроритмічним викладом (на перемінну метричну відповідність $6/8 - 9/8$ накладається прийом *rit.* відповідно до позначеного розташування з витриманою ритмічною відповідністю $C - A - B$ та тенорового проведення), утворюючи алеаторичний принцип з вертикально-горизонтальним (діагональним) функціонуванням;

2) «*Litania*» – це первинна тематична модель, що закладена на початку всього циклу як певна мікроструктура теми-поспівки;

3) сонорно-горизонтальне утворення фонем $A - M$ у теноровому проведенні для особливості підкреслення цього тематичного ходу в. 2, який продовжується плавним «перетіканням» партій C та A у змінній басовій основі, що породжують різнофункціональні нашарування співзвуч, утворюючи ефект світло-просторового ущільнення акордовості.

В інших номерах драматургія є взаємозв'язком двох сфер, створених за принципом чергування частин, що означаються прийомами письма та засобами музичної виразності. Завдяки світоглядним засадам композитора та обраним прийомам сучасного хорового письма досягається *універсум Божественного та матеріального*, що зумовлює концептуальність літургічного часопростору як Храму.

Ладогармонічні засади «Літургічних піснеспівів» належать до модальної системи, в якій немає вираженої централізації ладу. Авторська концепція зумовлює зіставлення монодичної та гармонічної ладових основ у їх переосмислено-ідеологічному *Я*. Традиційна монодична основа диктує вільноладове поспівкове розгортання; гармонійна водночас базується на чітко централізованій основі ладу. Переосмислене співвідношення цих положень зумовлює використання гармонійних ладів у їх вільно інтерпретуючих зв'язках. Означене узагальнення утворює взаємозв'язок і поєднання ладової централізації, де мелодія опосередкована гармонією, а гармонія – наслідок мелодії.

- подібне явище свідчить про відсутність розмежування мелодії та гармонії, тому вони перебувають у взаємозв'язку та в єдності. Принцип синтезу мелодії та гармонії – їх вільне дихотомічне

розгортання: то мелодія виходить на перший план, то гармонія; то мелодія стає основою для гармонії, то гармонія — фундамент мелодичного розвитку. Композитор використовує принцип поєднання різних гармонійних ліній у їх взаємодії:

- тональна основа — бас як ієрархічна модель (тональний фундамент твору — взаємодія й поєднання ознак середньовічної та сучасної ідеології мислення: витримана педаль баса та розвиток поспівки з елементами хроматизації);
- «перетікання» ладово-мелодичних ліній (переважно в *C, A, T* групах хору, рідше в партії *B*) у самостійності та різноплановості (стосовно однієї хорової групи до іншої) функцій.

Унаслідок взаємодії гармонії та мелодії виникають дисонансні основи, які утворюються не як мета співзвуччя, а саме як результат. Взаємозв'язок дисонансної будови мелодійної лінії (у групах хору) та тонально-гармонійної основи (бас) зумовлює поєднання різних акордів, зіставлення тональностей, доданих тонів. Утворена акордова структура сприймається як редукція горизонтально-сонорних ліній. Цей принцип композитор використовує в середині побудови всіх частин циклу та закінченні, як ефект звукового сфумато (затушування звучності; пом'якшення звукового обрису, фактурне «розчинення» в просторі).

Взаємовплив канонічної та сучасної традицій, що відбиває сучасне хорове письмо, яскраво виражені в синтезі горизонталі (мелодії) та вертикалі (гармонії), основою якого є принцип редукції музичної стилістики середньовіччя, романтизму та ХХ ст.

- модальна система, де конструктивними одиницями є трихорди та тетрахорди;
- середньовічна дихотомія: *musica humana* — *musica mundana*. Йдеться про дальнє та горнє сприйняття музики, що реалізується на рівні: 1) емоційності, що притаманне людині як вираження розуму в музичній чуттєвості прояву (спостерігається в другому номері); 2) схоластика *mundi* свідчить про ієрархічну впорядкованість у споглядальній основі вираження, де музична гармонія створює Божественний логос. За цим слідує єдність людської душі та Логосу, що відображено в останньому номері циклу «*Ave maria*» (про що йтиметься нижче);
- використання модальності (поєднання в метамові елементів народних ладів — лідійський, фрігійський);
- стильові алюзії — у № 3 із другого циклу «*Херувимської*» В. Сильвестрова спостерігаються спільні тематичні ознаки з твором Г. Свиридова «*Странное Рождество Видевше*», де

(у цьому випадку) «мелодія структурує музичний матеріал» (Чередниченко, 2002, с. 387). Мелодична лінія В. Сильвестрова та Г. Свиридова подібна: складає тоновий ряд з трьох нот у висхідному русі, що починаються зі звука «а» (В. Сильвестров) та «as» (Г. Свиридов). Будова цього мелодичного руху наявна й у № 2 «Дифіраблична», № 9 «Ave Maria»;

- асиміляція сучасної композиторської техніки (алеаторика, сонорика) на рівні стародавнього наслідування: канонічна основа тексту та музичного (сучасне хорове письмо) матеріалу.

Гармонія «Літургічних піснеспівів» утворює складну розгалужену систему: мажоро-мінорна система, що розуміється «єдиним ладом» (згідно з Б. Асаф'євим) на рівні художнього континууму твору, який є основою твору; різноладові співвідношення; складні різноінтервальні побудови терцієвих, квінтових та цілотонових зіставлень основ; принцип вільної тональності; відхилення; хроматизації; введення різноманітних побічних доміант і субдоміант; різноманітні принципи кадансування. Саме це й зумовлює концептуальність новизни в межах дихотомічного спрямування простоти зі складності та складності з простоти як метавимір єдності макро- та мікросвіту, де в розвитку гармонічної мови композитор розкриває концептуальну сутність — єдність горнього та дольного.

Для обґрунтування цих узагальнень необхідно чітко структурувати та зрозуміти першооснови «Літургічних піснеспівів». Гармонія — ієрархічна модель функціонування: співвідношення нотної відповідності, акордової, тонально-ладової спорідненості, що визначає структурний рівень гармонії. Гармонія містить: 1) мега-, 2) медіо-, 3) мікроструктурні категорії, що позначаються: 1) цілісною структурою твору, де простежується ієрархія різнофункціональних гармонічних структур як гармонія цілого (смыслова злагодженість гармонічних компонентів); 2) рівень, пов'язаний з тематичним співвідношенням функціональних акордових будов; 3) мікрорівень гармонічної структури — функціональне акордове співвідношення звуків: тоновість, консонантність, дисонантність, неакордовість.

Модальна система утворюється завдяки дії гармонічних нашарувань та їх функціональних перетікань, що слугують центральним елементом твору, який передбачає, як визначає В. Ценова, «вид інтонаційного матеріалу та форму викладу» (Ценова (Ред.), 2007, с. 129). У «Літургічних піснеспівах» — це змішаний, або діагональний, інформаційно-гармонічний матеріал. Такий тип викладу спостерігається в межах комплементарного комплексу. Наприклад:

- різноструктурована нашарована система гармонічних звуків утворюється із затриманих тонів-основ (заданої тональності) й утворення нових на фоні попередньої тональності;
- завдяки прийому (принципу) остинато, що зосереджений на монотонному викладі, зумовлює вічність православ'я всупереч історичній формації;
- *трихорди та тетрахорди* визначають ланцюг гармонічно-акордових будов: паралельних септакордів у «*Litania*» тт. 104–113 та паралельних тризвуків тт. 38–40; друга пісня № 3 «*Дифірамбічна*» тт. 9–13 та № 4 «*Святий Боже*» тт. 28–35 – використання збільшених тризвуків; № 7 «*Херувимська пісня*» – застосування DD9 із розщепленою квінтою.

Принцип інтервальних будов в основному тоні, створених різноманітними гармонічними обертаннями, не дисонують, а консонують: наприклад, у № 1 «*Litania*», № 5 «*Credo*» дисонуючі вертикалі, а саме: септакорд, нонакорд, акорди з доданими й побічними тонами перевірюються в благозвучні будови. Саме це визначає богословську концепцію: бас як основа (аналог візантійському ісону), що характеризує Божественний Логос.

У «Літургічних піснеспівах» композитор використовує двоплановий структурно-гармонічний виклад. Ідеться про квінтову організацію основного тону баса та тематично-мелодичні утворення в усіх інших голосах. На тлі ісона відбувається численне розгортання інших хороших голосів, поєднаних у вертикальну структурованість. Прикладом є № 4 «*Credo*», у якому зіставлено дві хороші педалі тоніки *D-dur* та домінантової групи *Fis*. Гармонічна вертикаль «Літургічних піснеспівів» відіграє важливу роль у просторовому параметрі. Це спостерігається в прийомах нашарування акордових функцій при їх затриманнях, де просторовість «стає особливим художнім топосом». Відбувається певний дієвий модус просторово-гармонічного континууму як символ безмежності та споглядальності Буття.

Хорова поетика у творі поєднує різні техніки (метамова). По-перше, це – алеаторні принципи письма, що діють на рівні метро-ритмічної структури, під час застосування агогічних прийомів *rit.* – *accel.* – *rit* (постійне його використання), у межах алеаторичної структури метрики та ритміки, де досягається своєрідна гнучкість ефекту вимірово-часового параметру, що вказує, з одного боку, на траєкторію руху, а з іншого, – на ґрунтовність (основу) звукового наповнення. На перший погляд, прийом прискорення – сповільнення на рівні ритмічної організації матеріалу – перевірюється в складну систему фігур. Ідеться про зміну міри в системі утворення алеаторного принципу. Але основа

будови цього принципу базується на контрольовано інтонаційній моделі-формулі, простих вербальних знаках, деформуючись у вільному русі, де досягається баланс його логічного розвитку.

По-друге, використання сонорного письма, зокрема:

- сонорний принцип як образотворчий ефект, який повертає музиці її початкову онтологічну вертикаль стародавньої єдності музики та слова, де, згідно зі словами В. Сильвестрова, музична писемність пододала багатовікову еволюцію становлення звукових аналогій: «<...> тон, <...> тихий та голосний звук, <...>, де музика <...> з часом дійшла до останніх обертонів, вийшла через них на шум <...>. Тобто музика у своєму розвитку пройшла ніби від початку до кінця, і кінець збігся з початком...» (Пилутиков, 2012, с. 93). Це узагальнення свідчить про стародавній континуум зародження музичної основи, спрямований на концентрацію в молитві. Поєднання слова та музики утворювали певний соноротоновий звук, тобто звук-шум, що в результаті зумовив виникнення багатьох писемних систем, які розвиваються й донині;
- сонорно-фонічні звучання хорової фактури, що складаються з поєднання тонів (співзвуч) в остинатно-педальні пласти, виявляють рівень зображення Божественного споглядання. Темброва, водночас, — засвідчує синтез звукових фарб з нюансами, що є невід'ємною складовою фактурної організації (напластувань), її динамічними ефектами (*pp* — *pppp*), акордовою щільністю та розрідженістю тембру, створюють ефект споглядання Божества. Ці сонорні фонемі виконують драматургічну функцію на всіх рівнях цілого (i^m^t), на чому особливо наголошується подовженою тривалістю означених співзвуч у просторовому вимірі як знамення Вищого Абсолюту;
- у № 9 «*Ave Maria*» В. Сильвестров конструктивізує сонористіку воз'єднанням висотно-диференційованих нотних та шумових темброзвуків: тенор-соло «*Ave Maria*» на позначеній висоті й означеній метроритмічній структурі на фоні хорового звучання. Ця конструкція створює сонорний пласт (взаємодія точно означеного звуко-шумового тембрів), обґрунтовуючи концептуальні засади Богоєднання: особний голос людини (молитва) втілює (шепіт тенор-соло) людську думку й чуття;
- сонорний прийом відтворення голосних фонем *O*, *A* з поступовим замиканням на *M* (№ 1 «*Litania*»), який зосереджується на «розчиненні» звукового параметра як символу безмежності Божественного Логосу. На слові «*Аміль*» у № 4 циклу «*Святий Боже*» та № 8 «*Блаженства*», де на рівні секвенційного проведення

та затриманих співзвуч «Амі...» відбувається плавний перехід на «нь». Цей прийом за допомогою динамічної палітри та тенуто розкриває глибинний параметр просторовості.

Фактура «Літургічних піснеспівів» репрезентує в завуальованих темах земної та Божественної сфер. Розвиненість фактури полягає у взаємодії двох складів письма (гомофонного та поліфонічного). Поєднання типів фактури утворює певну єдність: початковий хоральний елемент в акордово-хоровому викладі, та послідовність викладення *baritone solo* (у його подальшому розгортанні) – утворюють єдність відповідно до формули «запитання – відповідь»: почерговості фактурного викладу *baritone solo* та *tenore solo* (№ 1 «*Litania*»); акордово-хорова тканина як фон щодо партій соло згідно з варіюванням гомофону-гармонічної, поліфонічної, акордової будов. Особливість фактури зосереджена на вербалізовано-музичному складі як Богоспоглядання.

Топографічні алгоритми фактурної просторовості «Літургічних піснеспівів» розглядаються на рівні будови музично-звукової тканини: доповнюються діагональними позиціями розміщення, що створюють багатогранність, багаторівневність на рівні писемних форм письма. Просторовість музичного матеріалу «Літургічних піснеспівів» утілена не тільки на рівні звукоакустичної реалізації, але й досягненні художньо-образного виміру, що відображено в єдності канонічного матеріалу та музичного, основою якого є акордове споглядання на базі мерехтіння та переливів (зіставлення партій хору та соло).

Просторовість хорової фактури, що звучить, є літургічним чинником семантики твору, увиразнює плинність часу. Звукопросторова картина «Літургічних піснеспівів» дозволяє виокремити деякі характерні градації молитовної споглядальності звучання в сукупності різноманітних засобів хорового письма. Так, змістовного значення набувають фактурні нашарування із затриманими акордовими будовами, що використовуюються впродовж усіх номерів циклу, створюючи певний звуковий шлейф.

Висновок. В авторській концепції «Літургічних піснеспівів» світоглядні засади й сучасне хорове письмо взаємодіють за такими критеріями:

1. Особистість митця: його світоглядні та художні настанови, які разом окреслюють методологічні засади «картини світу» твору.
2. Сучасне хорове письмо як мовленнєвий рівень світогляду митця, котрий конкретизується в хоровому творі через засоби зовнішньої комунікації.
3. Світоглядні засади композитора зумовлені засобами хорового письма.

Перспективи подальших досліджень. «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова потребують подальшого опрацювання у сфері обґрунтування специфіки виконавської інтерпретації твору.

Список посилань

- Пилютіков, С. (2012). *Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-бесіди*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Холопова, В. и Рэстаньо, Э. (1996). *Губайдуллина С. («Жизнь памяти», «Шаг души»)*. Москва: Композитор.
- Ценова, В. (Ред.). (2007). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка.
- Чередниченко, Т. (2002). *Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва: Издательство НЛО.

References

- Pilyutikov S. (2012). *Silvestrov V. Wait until music. Lectures-discussions*. Kyiv: Duh I Litera. [In Ukrainian].
- Kholopova, V. Rastagno, E. (1996). *Gubaidullina S. («Life of memory», «Step of soul»)*. Moscow: Kompozitor. [In Russian].
- Tsenova, V. (Ed.). (2007). *The theory of modern composition*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Cherednichenko, T. (2002). *Music Stock. 1970 s. Problems. Portraits. Events*. Moscow: NLO Publishing house. [In Russian].

Надійшла до редколегії 19.04.2018 р.