

Мистецтвознавство

УДК 78.03 (78)

Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
імені А.В.Нежданової
ORCID 0000-0002-5951-8416;
dashaelena@gmail.com

ГАРМОНІЗАЦІЇ ПРОФЕСОРОМ ОДЕСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ С. ОРФЕЄВИМ СТЕПЕНИХ І ПРОКИМЕНІВ ДЛЯ БОГОСЛУЖІННЯ

Метою роботи є дослідження написаних для церковного Богослужіння гармонізацій канонічних мелодій, здійснених професором, ректором Одеської державної консерваторії С. Д. Орфеевим, композиторська творчість якого живилася його участю в церковно-богослужбовій практиці написання музики суто храмового призначення. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний метод, а також позиції виконавського аналізу, як це представлено в працях В. Медушевського, О. Маркової а також у роботах С. Скребкова та ін. **Наукова новизна** дослідження визначена апеляцією до типологічного аналізу, що вводиться в музикознавство, у якому не авторська унікальність твору, але виконувана за каноном творча варіативність заданих виразних типологій становить зміст художньо-естетичного подання музики. Уперше в науковий обіг уведено відомості про гармонізацію композитором С. Орфеевим канонічних мелодій храмової Служби. **Висновки.** Аналіз зроблених С. Д. Орфеевим гармонізацій продемонстрував високе вміння типологічно викладати задані Службою ідеї-образи музики, визначивши кантовий-партесний стильовий характер презентації фактури. Виявляється індивідуальний ракурс типологічного подання гармонізацій за допомогою опори на «палестринізм» М. Леонтовича, залучення ефектів бар-форми як організації окремих Степенів (на 1-й глас), так і визначивши композиційну вибудованість цього роду в записі Степенів і Прокимена. Очевидною є гармонійність співвідношень типологічного-індивідуалізованого в Орфеева-композитора, відзначеного високою освіченістю, успадкованою від родини й перших професорів Одеської консерваторії, професіоналізмом і регентськими навичками, нарешті, повнотою й щирістю Православної Віри.

Ключові слова: музичний церковний канон, типології музичного вираження, стиль Н. Леонтовича, стиль Палестрини, композиторський стиль.

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Гармонизации профессором Одесской государственной консерватории С.Орфеевым Степенных и Прокименов для богослужения

Целью данной работы является исследование написанных для церковного Богослужения гармонизаций канонических мелодий, осуществленных профессором, ректором Одесской госконсерватории С. Д. Орфеевым, композиторское творчество которого питалось его участием в церковно-богослужбной практике написания музыки сугубо храмового предназначения. **Методологической основой** работы является интонационный подход школы Б. Асаф'єва в Украине. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический метод, а также позиции исполнительского анализа, как это представлено в трудах В. Медушевского, Е. Марковой, Д. Андросовой, а также в работах С. Скребкова и др. **Научная новизна** исследования определена апелляцией к вводимому в музыковедение типологическому анализу, в котором не авторская уникальность произведения, но выполняемая по канону творческая вариативность заданных выразительных типологий составляет смысл художественно-эстетического представления музыки. Впервые в научный обиход Украины введены сведения о гармонизации композитором С.Орфеевым канонических мелодий храмовой Службы. **Выводы.** Анализ сделанных С.Д.Орфеевым гармонизаций продемонстрировал высокое умение типологически излагать заданные Службой идеи-образы музыки, определив кантовый-партесный стильовый характер подачи фактуры. Обнаруживается индивидуальный ракурс типологической подачи гармонизаций – посредством опоры на «палестринизм» Н.Леонтовича, привлечением эффектов бар-формы как организации отдельных Степенных (на 1-й глас), так и определив композиционную выстроенность этого рода в записи Степенной и Прокимена. Очевидна гармоничность соотношений типологического-индивидуализированного у Орфеева-композитора, определенного высокой образованностью, унаследованной от семьи и первых профессоров Одесской консерватории, профессионализмом и регентскими навыками, наконец, полнотой и искренностью Православной Веры.

Ключевые слова: музыкальный церковный канон, типологии музыкального выражения, стиль Н.Леонтовича, стиль Палестрины, композиторский стиль.

Daria Androsova, Doctor of Study of Art, Professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The Harmonizations of Professor to Odessa State Conservatoire S.Orfejev Stepenns and Prokimens for the Religious Service

The purpose of the article is a study written for church Religious service of harmonizations of canonical melodies, realizable professor, rector to Odessa state conservatoire S. Orfejev, which composer creative activity ate his participation in church divine service practical person writing the music, especially of the temple destination. **The methodology** of the work is the intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine. The base place occupies the method of the genre-style comparative analysis, hermeneutics method, as well as positions performance analysis, as this is presented in works of V.Medushevskiy, E.Markova, as well as in work of S.Skrebkov and others. **The scientific novelty** of the study is determined to appeal to carried in musicology typology analysis, in which not author's unique of work, but executed on canon creative variants given expressive typology forms the sense artistic-aesthetic presentation of the music. For the first time information is incorporated in the scientific everyday life of Ukraine about harmonization by composer S.Orfejev of canonical melodies to temple Services. **Conclusions.** The analysis of the harmonizations made by S.D. Orfeev demonstrated a high ability to typologically express the ideas-images of music set by the Service, defining the cant-partisan style character of the invoice. An individual perspective of the typological presentation of harmonization is found - by relying on N. Leontovich's "Palestinian", by drawing

on bar-form effects both by organizing individual Power (in the first voice) and by defining the compositional alignment of this kind in the recording of Power and Prokymen. The harmony of the typological correlations is obvious - individualized by the Orfeev-composer, defined by high education, inherited from the family and the first professors of the Odessa Conservatory, professionalism and regency skills, finally, the fullness and sincerity of the Orthodox Faith.

Key words: music church canon, typologies of the musical expression, style of N.Leontovich, style of Palestrina, composer style.

Актуальність теми роботи позначена відродженням значимості духовної культури й мистецтва в ряді ідеальних цінностей, що в умовах України придбало той ідеологічний ракурс *декомунізації*, що стимулює дослідження церковної культури, яка не попадала на сторінки публікацій професійних музикознавчих видань у минулі десятиліття.

Метою роботи є дослідження написаних для церковного Богослужіння гармонізацій канонічних мелодій, здійснених професором, ректором Одеської держконсерваторії С. Д. Орфеевим, композиторська творчість якого живилася його участю в церковно-богослужбовій практиці написання музики суґубо храмового призначення.

Виклад основного матеріалу. Співвідносність храмів і театрів у плануванні міста Одеси, що успадковувала європеїзм Петербургу (оскільки планувалося перенесення столиці на Південь, що не здійснилося, але дало почесний статус Одесі – Третього міста імперії) є очевидною стороною міського пейзажу. Але Одеса до кінця XIX сторіччя солідаризувалася в художньо-творчому прояві не стільки з Петербургом, скільки із промодерністською і релігійно-спроямованою художньою експансією Москви. І це склало значимий принцип виявлення Одеси у світі мистецтва позаминулого, минулого й поточного сторіч. Церковна складова художніх устремлінь Новітньої історії визначила самостійний пласт культурно-творчих напрацювань, у ряді яких спеціальне місце належить мистецтву Православних храмів Одеси й музики в них.

Традиції регентської активності в музичному бутті одеських храмів запліднювали педагогічні устої музичної освіти міста, де в ряді професійних досягнень гідне місце зайняли хорові класи, а також композиторське навчання з урахуванням можливостей храмової практики, пролонгацій отриманих умінь церковного співу в мистецтво світське, у художню сферу модерну-авангарду, що у вітчизняних умовах щедро запліднювалося принципами й прийомами, які йшли від основ Віросповідання й вірності Православним завітам. У числі представників модерну Одеси – В. Ребиков, православ'я якого є очевидним, також як і храмова ґене́за в Одесі творчості М. Врубеля. Церковно-хорове мистецтво О. Давиденка, заявлене в Одесі, склало в 1920-ті роки високий зліт хорової майстерності в масштабах всієї радянської Росії, хоча акапельний знак останнього на рівні музичної етимології звертає нас до церковних джерел його творчості.

В особі професорів консерваторії К. Пигрова, С. Орфеева, Д. Загорецького й ін. втілене пограниччя світсько-театральної й храмової культури, причому, в силу об'єктивних історичних обставин ця остання (культура Храму) не попадала у фокус осмислення, навіть якщо створювалися книги, писалися дисертації про сукупний творчий доробок вищезгаданих і інших музикантів.

У нашому розпорядженні ряд гармонізацій знаменних мелодій С. Орфеевим, що охоплюють Степену й Прокимен від 1-го до 8-го гласів, тобто тих що представляють повний цикл восьмижитневого побуту, з яких у даному нарисі представлені 4 фрагменти. Природно, для С. Д. Орфеева, сина священика й спадкоємця сімейної традиції Богослужбового шляху, було непорушним правило писання церковної музики, сформульоване у свій час В. Одоєвським: «За властивістю церковних мелодій немає й місця для дисонансів, немає навіть ні чисто мажорного, ні чисто мінорного роду. Усякий дисонанс, усякий хроматизм у нашому церковному співі був би найбільшою помилкою й спотворив би цілком всю самобутність наших церковних наспівів...» [6, 202].

Теза про неприпустимість хроматизмів може бути спростована, оскільки матеріали «стильового двоємір'я» у співі в Православному храмі [4, 189-191] фіксують той очевидний на слух схоплюваний «тонемний» (за В. Мартиновим [3]) характер співу священиків і почасті дяків, у який органічно включається хроматичне оспівування. Однак хорове звучання на криласі тримається на пануванні діатоніки – і цей принцип С. Орфеев вельми підтримував. Орфеев гармонізував у манері, підказаної багатьма в чому його захопленням Леонтовичем, з яких останній упевнено звертався до поліфонії Палестрини, – але переломленою через *партес* і стару *троєрядковість*. Троєрядковість як даність не була відома в середині ХХ століття, однак усвідомлення її значимості у вибудові трьохголосся українського-російського *канта* становило аксіому церковно-співочих фактурних рішень, що ми й спостерігаємо у відповідних гармонізаціях Орфеева.

Знову посилаємося на В. Одоєвського, ревнителя Православної традиції в співі, який вказував, що наш звичайний спів тільки надрукований «в один голос, але на криласах ми завжди чуємо гармонійні сполучення, що вживаються за музичним інстинктом російського народу й за переказами. Акорди наші завжди консонантні...» [6, 202]. Паралелізми церковно-співочої фактури становлять ество церковного абстрагування від суєти буттєвих драматизмів, тим більш від трагічного занурення в явища недосконалої світу.

За спогадами педагогів, що пам'ятають спілкування з Орфеевим, він категорично відмежовувався й у навчанні, і в авторській композиторській творчості від «емансипації дисонансів», тим самим поширюючи досвід церковного світобачення на сукупний принцип музики – і викликаючи на себе докори за «неактуальний традиціоналізм», за якими стояло *категоричне несприйняття оригінальності й високоморальної Вірності завітам Церкви*.

У даному нарисі виділяємо *Степені й Прокимени на 1-й й – 4-й гласи*, тип гармонізації яких повністю демонструє Степенна й Прокимен на 1-й глас. Композитор, помістивши знаменну мелодію у верхній голос, максимально, «за кантом», вивільняє мелодійний розспів баса, постачаючи цю партію широкими квінтовими-квартковими ходами, які відсутні в основній розспівуваній мелодії. Нагадуємо, що такого роду широкі, стрибком долілиць, звороти мали риторичне навантаження *ангелоспом'янення*, зі співом яких у православній традиції асоціювалося саме *басіння*. При цьому пристрасть композитора до «прямих ліній» поступневого руху переважно долілиць (див.тт.2, 5, 7-8 і т.буд.) - це показово й для улюбленого Орфеевим Лентовича - вводить риторику *catabasis*, тобто Спокутувального вираження.

Кантова фактура (і кантовий-шансонний ритмоархетип послідовності половинної – двох четвертей) становить специфіку Степенної 1-го гласу в гармонізації Орфеева: вищевідзначена розвинена лінія баса сполучена з базисністю паралельних терцій (у співвідношенні з прохідними-оспівуваними тонами кварт по вертикалі). Дві строфи тексту («Всегда скорбети ми...», «Слава...Святому Духу...») вибудовані музично в співвідношенні AA¹, обидві строфи завершуються на тоніці домінантового ладу від G, тобто на тоніці D міксолідійського, виключаючи поєднаність цих структур у єдності періоду, тим самим підкреслюючи (а це закладено в змісті тексту: перша строфа – про суєтність-слабкість людської, друга – славлення Трійці) *двочастинність* структури.

Наступний за Степенною 1 Прокимен 1-й на перший же глас становить у тексті посилання на вислів промовлення Господа про Воскресіння, тим підсумовуючи зіставлення людської слабкості й Надії в текстах Степенної. Гармонізований Прокимен у домінантовому ладі від C, тим самим затверджуючи тоніку від G, яка не реалізувалася в домінантовому трактуванні цієї ладової конструкції в Степенній. Мелодично Прокимен базується на псалмодії, розспів тут мінімальний: псалмодичне витримування тональності становить символіку Богоспомину як такого.

Прокимен вибудований за текстом й музично в нерівнооб'ємній двочастинності – з більш розгорнутою першою й варіативно-стисло представленою другою частинами (тт. 17-19 і 20), однак виділяючих розспів риторичного акцентування слова про Господа. Зі сказаного ясно, що композитор, йдучи слідом за текстовим строфуванням, намітив у мініяюрі форму Православної Літургії, у якій Літургія Оглашених набагато перевищує тривалість Літургії Вірних, а остання концентрує розспівуючі звучання хору (див. «Иже Херувимы» та ін.).

Звертаємо увагу на виділеність фонізму сексти у верхніх голосів і відносну «скутість» баса, що створює стилістичний крен – від канта до партесності, до його акордової, спільної з галіканським і ранньолютеранським «ізоритмічним» багатоголоссям, фактури. Звичайно в Службі Прокимен здійснюється респонсорно, з опорою на псалмодію дяка. В Орфеева Прокимен 1 виписаний тільки для хору, хоча в інших його ж гармонізаціях відбитий респонсорний варіант. Звертаємо увагу на *спільний* мелодійний зворот у Степенній і Прокимені на 1-й глас: наявність *catabasis* (тт. 3, 8, 16 – підтримано відповідною лінією баса в т. 16) у Степенній і Прокимені – тт. 19, 20.

Узагальнюючи зроблений аналіз, вказуємо на органіку впровадження Орфеевим у музичному рішенні (зважаючи на все, це авторський концепційний принцип, оскільки в Службі Степенна й Прокимен не становлять послідовності) середньовічної-ренесансної бар-форми, що волюнтаристськи Р.Вагнер зв'язував з колоритом Майстерзанга, ігноруючи духовно-богопошуковий зміст організації Майстрів співу. Вони були прихильниками візантійської фігуративної традиції й підтримували Лютера, що тяжів тоді до контакту із Православ'ям в опозицію до Католицької церкви (див. про це в О.Муравської [5, 112-118]).

Ритмічний принцип у музичній поданні Орфеева – проходження за фразовим ритмом змінного розміру на 8/2, 10/2, 5/2, 12/2 і т.д., що явно йде в розвиток «прогимнічних» ритмів М. Римського-Корсакова, «правнуком» якого по творчій лінії себе вважав (учився у М.Вілінського, випускника В.Малишевського, що закінчив Петербурзьку консерваторію в класі творця «Снігурки» й «Китежу»)

Степенна 2-го гласу й Прокимен на 2-й глас. Самий загальний погляд на фактуру гармонізації канонічних мелодій вказує, що композитор знову зіставляє кантову й партесну фактурні якості, але при цьому Прокимен виписує в *респонсорному* типі. І гармонізація, фактурне подання розспіву тут досить відрізняється від Степенної на 1-й глас: надзвичайно виділяється унісонно звучна фраза на слова «Помилуй нас» (т. 6), а також хорове проголошення «Слава» (т.12), діалогізуючи музичний виклад – і тим уготовляючи респонсорне проведення Прокимена на 2-й глас.

Будова і рядків тексту, і музичне їх наповнення (знову кантово-шансонна ритмічна фігура проловинна – дві чверті) ускладнені, у порівнянні зі Степенною на глас 1-ий: тут знову дві строфи тексту («На небо очи пуцаю...», « О, Христе мой...»), однак їх значеннєві прояви містять навмисні протиставлення Надії – «многого греха», бажання Каяття – усвідомлення високих граней змісту Трисвятого. Ладово-гармонійні й фактурні засоби *укрупнюють* зазначені зіставлення, і одночасно

множинно (див.тт. 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 18) даний тут улюблений Орфеевим *catabasis*, переважно в басі, але в цьому випадку показаний у вигляді спадного тетраорду $e^1-d^1-c^1-h$ і в тенорі (тт. 8, 10), тобто в голосі, у кантовому фактурному прочитанні найбільш скутому щодо прояву ліній. Але композитор поміщає зазначений тетраорд у високій теситурі, що робить помітним проведення даного ходу.

Тим самим змістовно різноспрямоване бачення світу й душі з'єднуються символічно значеннєво, створюючи ту *консонантність*, яка істотна в церковній музиці не тільки на рівні вертикалі, але й у композиційній горизонталі. Дві строфи тексту визначають двофазовість викладу (тт. 1-8 і 9-18). Але грань розмежування цієї двофазовості «розмита», оскільки в музиці кожної зі строф є свої двофазні ж розбивки, а в другій фазі другої частини (від т. 13) очевидні ладово-фактурні показники репризи стосовно початкового звучання Степеної. Так музично намічувані контури репризної двочастинної структури, але з підкресленою строфічною уподібненістю кадансів кожного наступного чотиритакта (тоніка на *D*), тоді як початок даних побудов відзначений опірністю *a* (т.1, 13), *G* (т.5), *D* (т. 9)

Гармонізація зроблена в домінантових ладах *D* міксолідійському і *G-dur*, що утворюють ту «нерозділеність» мажорності й мінорності, про яку говориться у В.Одоевського («За властивістю церковних мелодій немає й місця для дисонансів, немає навіть ні чисто мажорного, ні чисто мінорного роду...») [6, 202]). Позмінна опірність *a-moll'*ної, *D-dur'*ної, *G-dur'*ної тонік створює те положення, коли «немає навіть ні чисто мажорного, ні чисто мінорного роду», виключаючи драматичні антитези, але створюючи множинні лики Єдиного.

У сукупності музика створює множинні тенденції щиросердечної інтенсивності проявів каяття-надії й Славослів'я, але з концентрацією першого в межах першої строфи – і другого в другій. Такого роду трактування підтримане, як і в Степеній на 1-й глас, очевидним кантовим проявом фактури, хоча в цьому випадку й ускладненим більшою активністю тенора, а, виходить, партесним принципом організації багатоголосся.

Прокимен на 2-й глас вирішений респонсорно, як відзначено вище, у чіткому партесному «ізоритмічному» чотириголоссі, у домінантовому ладі від *G*.

Контури бар-форми намічені й у композиції Степеної-Прокимена на 2-й глас, хоча не настільки демонстративно й чітко, як у вищерозглянутій Степеній на глас 1-ий.

Степена 3-го гласу виділена фактурними показниками вихідної фрази першої й другої строф, заключного звучання - як *унісону*, а основний матеріал, як і в Степеній на 1-й і 2-й гласи, викладені у стилі кантового співу. Загальна будова Степеної на глас 3-й підлягає ідеї стислої поемної двофазовості (що нагадує метод улюбленого Орфеевим Леонтовича, у цьому випадку в аналогію до двофазовості «малого реквієму» в «Дударіку»). Ідея гріха й відплати, показана в тексті першої фази Степеної, судячи з усього, музично втілюється зіставленням унісону (т.1) і кантовості (тт. 2-8). Але музично ж таке зіставлення представлено й в «Славі» (т.10 і тт. 10-15): у хоровому співі як би стилізується ефект респосорія, з рядоположеністю в ньому одноголосся й багатоголосного «підхоплення».

У контексті розгортання зазначеної фактурної двоскладеності навмисним виявляється закінчення в унісонній вертикалі. Відзначимо, що як і в Степеній - Прокимені на 1-й глас, у цих наспівах (на 3-й глас) має місце спільна ознака: теситурне зниження наспіву наприкінці кожного із двох розділів Степеної (особливо в другому, т. 15) і досить помітний той же принцип у Прокимені.

Як і попередні Степені, дана написана в домінантовому ладі від *G*, що принципово по-різному представлений у першій і другій строфах. Перша строфа (тт. 1-8) чітко укладається в рух від тоніки в *G* до тоніки на *D*. Що ж стосується другої строфи («Слава...!»), то тут набагато різноманітніше дана змінність устоїв, очевидне користування принципом «хроматизму на відстані» (порівн. тт. 11-12 з показом c^1 , тоді як у тт. 13-15 рясно показаний cis^1). Одночасно в музиці «Слави» активізовані більш низькі ноти басового голосу: якщо в тт. 1-8 найнижчим звуком був *d*, показуваний у завершенні фраз (тт. 4, 6, 8), то в розділі на слова «Слава...» зазначена висотність баса стає вихідною, тоді як у тт. 11-15 неодноразово захоплюється *A*, а завершальний каданс у т. 15 містить хід *G-A-d*.

Так теситурні зміни у фактурі, загальний розклад якої подібний до звучання першої фази тт. 1-8, повідомляють, завдяки відзначеним басовим ходам, *ангелогласність* звучання, оскільки в російській Православній традиції чоловіче басіння символізувало Небесні Сили. І це – у розвиток піфагорейського принципу, прийнятого Християнством, трактування більш низьких звуків як символіки Неба (див. шкалу *a-b-c* як сфери Ідеального, *d* – медіуму, а *e-f* – матеріальних стихій», оскільки «груба матерія» взагалі не предмет музики [2, 239, 25-27].

Знов Прокимен на 3-й глас вирішений в іншому фактурному розкладі *партесності*, але з підкресленим псалмодуванням - і в змінності *d-C* (тт.16-18, тобто I і VII нат.) і домінантового ладу від *e* (тт. 18-19). Наскрізна нумерація музики Степеної й Прокимена на глас 3-й вказує на усвідомлення композитором-гармонізатором єдності зазначених фрагментів, що у сукупності дають конструкцію бар-форми.

Степена на 4-й глас виділяється тим, що тут сам наспів побудований з явним гимнічним ухилом Славослів'я, оскільки початок і завершення рядків відзначене тим же устоєм a^1 (символіка *rotatio*, тобто Кола, що втілює Все, Бога [2, 25]), а ладовий колорит знову вирішений співвідношенням устоїв *a-G*, у змінності I і VII нат. ступенів. Особливою рисою наспіву й, відповідно, його гармонізації є опора на

пунктирну фігуру половинної - цілої, причому у варіанті «зверненого» пунктиру, тобто виражене синкопування, що втілює екстраординарний виразний показник.

Нарядність цьому Славослів'ю надають явні ознаки контрастної поліфонії, із самостійно розвиненим басом, «лінійні» ходи (спокутувальний *catabasis*) якого значеннєво-структурно протистоять «круговому звиванню» верхнього мелодійного голосу.

Знову у фактурі Орфеева проступають ознаки опори на поліфонію Леонтовича, у якого слов'янське «звивання» запозичених з фольклору й духовного співу мелодій з'єднувалося з «лініями» у дусі поліфонії Палестрини (див. «Щедрик» і багато ін.). Особливо нарочито й імпазантно звучить вищевідзначений *catabasis* у тт. 5-7 і 13, 16, де зібрані в «тісному» розташуванні верхні голоси й тенори виявляються конфронтуючими відносно басовому руху.

Показово, що й Прокимен на 4-й глас виконаний, як і інші в Орфеева, з опорою на партесність і псалмодуючий наспів. Однак в останньому, як і в Степеній, є мелодійний ефект *rotatio*, тобто початок і завершення наспіву будується на тім же звуку. Звертає також на себе увагу лаконізм Прокимена з вираженим риторичним акцентом на слові «Господа». Зазначені моменти спільності будови наспіву Степеню й Прокимена, судячи зі всього, подвигли Орфеева на вибудовування ним музичного рішення «наскрізним» шляхом, втілюючи в нотному записі бар-форму.

Висновки. Аналіз зроблених С. Д. Орфеевим гармонізацій продемонстрував високе вміння типологічно викладати задані Службою ідеї-образи музики, визначивши кантовий-партесний стильовий характер презентації фактури. Виявляється індивідуальний ракурс типологічного подання гармонізацій – за допомогою опори на «палестринізм» М. Леонтовича, залучення ефектів бар-форми як організації окремих Статечних (на 1-й глас), так і визначивши композиційну вибудованість цього роду в записі Статечної й Прокимена. Очевидною є гармонійність співвідношень типологічного – індивідуалізованого в Орфеева-композитора, відзначеного високою освіченістю, успадкованою від родини й перших професорів Одеської консерваторії, професіоналізмом і регентськими навичками, нарешті, повнотою й щирістю Православної Віри.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
2. Гудман Ф. Магические символы. Москва, Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с
3. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва, Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
4. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыковедении. Межвузовский сб.научных статей / Отв. редактор-составитель В.В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. Москва-Уфа, 2007. 219 с.
5. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX ст: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
6. Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х т.: т.3: Т-Я /Ред.кол.: С.Аверинцев (гл. ред.) и др. - М.: Большая Российская энциклопедия, М. 1995. 783 с.

Reference

1. Asafiev, B. (1963) Musical form as a process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian]. Asafiev, B. (1974) Music form as a process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
2. Gudman, F. (1995) Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].
3. Martynov, V. (2000) Culture, iconosphere and pertaining to the divine singing service of Moscow Russ. Moscow, Progress. Tradicija. Russkij put. [in Russian]
4. The methodological function of the Christian worldview in musicology. Mezhvuzovskiy. Symposium / The responsible editor-compiler V.V. Medushevskiy. Moscow state conservatory name P.I. Chaikovskiy, UGAI name Z. Ismagilov. Moscow-Ufa [in Russian].
5. Muravskaja, O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprynt [in Ukraine].
6. The Christianize. (1995) Encyclopedic dictionary in 3 volumes. V.3. /Editorial board S.Averincev (ed.-in-chief) and oth. Moscow, Bolshaja Rossijskaja Encyklop.[in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2018 р.