

УДК 78.03+78.05/78.072.2+783.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-157-167

Світлана Вікторівна Осадча<https://orcid.org/0000-0002-0037-0787>

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

svetikvick@gmail.com

РЕЛІГІЙНО-КУЛЬТОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ**Г. СВИРИДОВА**

Метою статті є виявлення релігійно-культурних засад композиторського методу як головних парадигматичних властивостей творчості Г. Свиридова. **Методологія** дослідження спирається на системний аналітичний підхід з виокремленням музично-історичного, етимологічного, текстологічного та семантичного музикознавчих методів, що дозволяє простежити шляхи формування стилевих ознак творчості Г. Свиридова. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні православної богослужбової традиції як культурної домінанти у творчому доробку Г. Свиридова. **Висновки.** Головні стилеві настанови та провідні семантичні аспекти у творчості Г. Свиридова наочно демонструють, що релігійно-культурні тенденції набувають значення парадигми, а у пізньому періоді його творчості досягають філософської, майже богословської узагальненості. Композитор прагне, з одного боку, до ораторіальності як до однієї з постійних форм музичної виразності, наділеної стійкими інтонаційно-тематичними формулами, як відображення сфери колективної піснетворчості як широкої музичної метафори пам'яті — соборності, з іншого — прагне до пісенності як до ідеального природного способу буття музики.

Ключові слова: релігійно-культурна традиція, культ, соборність, канон, канонічний текст.

Osadchaya Svetlana Viktorovna, Doctor of Arts, Professor of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Religiosity and cult foundations of creativity G. Sviridov

The purpose of this article is to identify the religious and cult foundations of the compositional method as the leading paradigmatic properties of G. Sviridov's works. The research methodology is based on a systematic analytical approach, highlighting the musical-historical, etymological, textological, and semantic musicological methods, and makes it possible to trace the paths to the formation of the stylistic attributes of G. Sviridov's work. The scientific novelty of this article is contained in the identification of the Orthodox liturgical tradition as a cultural

dominant in the works of G. Sviridov. **Conclusion.** The main stylistic installations and leading semantic aspects in the works of G. Sviridov clearly demonstrate that religious-cult tendencies take on the value of a paradigm, and in the late period of his work they reach a philosophical, even theological, generalization. On the one hand, the composer aspires to oratorios as one of the permanent forms of musical expressiveness endowed with stable intonation-thematic formulas, as a reflection of the sphere of collective songwriting as a wide musical metaphor of memory — conciliarity, on the other, it strives to song as the ideal natural way of being of music.

Keywords: religious and cult tradition, cult, catholicity, canon, canonical text.

Осадчая Светлана Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Религиозно-культурные основы творчества Г. Свиридова

Цель статьи — выявление религиозно-культурных основ композиторского метода как ведущих парадигматических свойств творчества Г. Свиридова. **Методология** исследования опирается на системный аналитический подход с выделением музыкально-исторического, этимологического, текстологического и семантического музыковедческих методов, позволяет проследить пути формирования стилевых признаков творчества Г. Свиридова. **Научная новизна** статьи содержится в выявлении православной богослужебной традиции как культурной доминанты в творчестве Г. Свиридова. **Выводы.** Главные стилевые установки и ведущие семантические аспекты в творчестве Г. Свиридова наглядно демонстрируют, что религиозно-культурные тенденции приобретают значение парадигмы, а в позднем периоде его творчества достигают философской, даже богословской обобщенности. Композитор стремится, с одной стороны, к ораториальности как к одной из постоянных форм музыкальной выразительности, наделенной устойчивыми интонационно-тематическим формулам, как отражению сферы коллективного песнетворчества как широкой музыкальной метафоры памяти — соборности, с другой — стремится к песне как к идеальному естественному способу бытия музыки.

Ключевые слова: религиозно-культурная традиция, культ, соборность, канон, канонический текст.

Актуальність. У сучасній музикознавчій думці можна виокремити низку провідних питань, що відповідають важливим напрямам у сучасних дослідженнях, а саме зверненню до проблеми, яку без перебільшення можна вважати однією з провідних для сучасної гуманітарної науки, — проблеми духовної культури та феномену духовності; до іншої групи належать питання про унікальні якості, провідні сти-

льові настанови, водночас типові для національного мислення риси, властивості й ознаки творчості композитора, який є свідком та виразником головних духовних та аксеологічних вимірів своєї епохи. Однією з найбільш значних постатей, у творчості якої віддзеркалюються головні драматичні події минулого століття, є Г. Свиридов — один з найвидатніших митців ХХ століття, вплив якого не тільки на російську, але й на світову культуру важко переоцінити. Звернення саме сьогодні до творчості Г. Свиридова, з особливою увагою до духовно-релігійної складової його стилю, є симптоматичним, бо хоча більшість творів композитора вважаються широко відомими і ніби то дослідженими, але у «радянський» період ХХ століття було неможливо виявляти у повній мірі унікальні стильові якості хорového письма, яке є прямим спадкоємцем православної канонічної співочої православної традиції.

Тому саме сьогодні цей проблемний напрям є актуальним для науково-дослідної думки і особливо значущим для музикознавства, бо явище духовності релігійної культури в його художньому різновиді виступає важливим чинником історичної еволюції музичного мистецтва та становлення і розвитку жанрово-стильової системи музики, виявляється необхідною стороною її етико-естетичного самовизначення.

Метою статті є виявлення релігійно-культури засад композиторського методу як головних парадигматичних властивостей творчості Г. Свиридова. **Методологія** дослідження спирається на системний аналітичний підхід з виокремленням музично-історичного, етимологічного, текстологічного та семантичного музикознавчих методів, що дозволяє простежити шляхи формування стильових ознак творчості Г. Свиридова. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні православної богослужбової традиції як культурної домінанти у творчому доробку Г. Свиридова.

Огляд літератури по проблемі. Хоча ще за життя Г. Свиридова його твори досить часто ставали предметом музикознавчого вивчення та осмислення, але переважна більшість досліджень мала певні обмеження внаслідок ідеологічних обставин, що, між іншим, не зменшувало їх вагомості та ґрунтовності сьогодні. Серед таких праць слід зазначити монографію А. Сохора, у якій вчений простежує жанрово-стильові засади творчості композитора до початку 70-х років та окреслює параметри музично-поетичного синтезу, який є вираженням унікального підходу композитора до літературного першоджерела. Продо-

вжують дослідження питань творчого стилю композитора роботи Т. Куришевої, Л. Полякової, І. Гулеско, В. Живова, але більшість дослідників зосереджує свою увагу на проблемах драматургічної будови творів, на їх музично-мовних особливостях, практично оминаючи релігійно-культурні аспекти та використання літургічної символіки у творах композитора.

Виклад основного матеріалу. Духовність як провідний чинник культури за всі часи її існування людства ініціювалась мистецькими зусиллями як у сфері літургійної традиції, так і поза її межами у художньому просторі, адже художній світ, на відміну від реального, дозволяв долати життєві обмеження. Як писав С. Аверінцев: «У цьому світі уявлень духовність обертається матеріальною силою... А матеріальна сила дозволяє збутися духовному змісту» [1, 579].

Не випадково Т. Чередниченко писала про парадокс Г. Свиридова, вказуючи на те, що йому вдалося зробити власні індивідуально-авторські норми загально зрозумілими, «нібито композитор вперше знайшов те, що було давно усталене в культурі» [11, 384]. Більше того, Г. Свиридову вдавалося висловлювати своє особисте ставлення до проблеми збереження та використання традицій православної богослужбово-співацької культури як важливого компонента власної композиторської мови, хоча за цілком зрозумілих обставин у творах, написаних до 1980 рр., це було приховано та знаходило у більшості випадків своє вираження у узагальнених семантичних формах. Йому вдавалося дуже лаконічними, навіть аскетичними музично-мовними засобами відтворювати духовні сенси у самому піднесеному їх значенні.

У зв'язку з цим дуже доречним є висловлювання Карла Барта, перефразуючи яке, можна відзначити, що «від зустрічі з душею композитора будь-яка музика ставала його музикою», бо «він вільно — і з кожним роком все вільніше — рухався в межах законів мистецтва свого часу. Але він не скоював революцій, не потрясав основ, не руйнував авторитети. Він шукав і знаходив своє призначення у тому, щоб, зберігаючи зв'язок з музикою свого часу, завжди бути самим собою. Саме в цій загадці, в цьому феномені слід шукати щось «особливе», що було йому притаманне» [3, 6].

Можна сказати, що головний пафос сучасного дослідження творчості Г. Свиридова полягає у знаходженні стильової «точки опори» музичного мислення як головної аргументації творчого методу композитора. П. Флоренський вважав, що це є головним завданням мит-

ця, його генеральним спрямуванням — знайти цю точку опори, або напрямок сил, який підтверджує вірність його рішення [9]. Головна ідея художника, митця реалізується в його моделі дійсності, на що вказують багато дослідників, у тому числі й Ю. Лотман [5], котрий порівнює дослідника літератури, який сподівається досягнути головну ідею твору у відриві від авторської системи моделювання світу, тобто від структури твору, з вченим-ідеалістом, який намагається відокремити життя від тієї конкретної біологічної структури, функцією якої вона є. Ідея не міститься в будь-яких, навіть вдало підібраних, цита-тах, а виражається у всій художній структурі [6, 35].

Істинний художник, за думкою о. Павла Флоренського, хоче не тільки свого, не створення чогось егоїстично-індивідуального незважаючи ні на що, істинний художник прагне до створення дійсно прекрасного, «об’єктивно-прекрасного», тобто «художньо втіленої істини речей» [8, 556]. За умови, що це дійсно істина, цінність твору, його аксіологічні виміри, як вважає Флоренський, встановляться без зайвої допомоги й особливих зусиль. Справжнім твір може бути тільки в загальному потоці вселюдської історії; нарочито вигадане істинним не є, і це трапляється перш за все тому, що воно не є канонічним. Ухвалення канону — це відчуття нерозривного зв’язку з людством, і свідомість успадкування всіх тих скарбів, які були створені попередніми поколіннями творців. «Перевірене й очищене собором народів і поколінь» [8, 557], найцінніше і справжнє було закріплено в каноні.

За абсолютним переконанням П. Флоренського, для художньої творчості канон ніколи не був перешкодою, і «важкі канонічні форми в усіх галузях мистецтва завжди були тільки брусом, на якому ламалися нікчеми і загострювалися справжні обдарування» [8, 556]. Як підкреслює о. Павло Флоренський, канонічна форма вивільняє творчу індивідуальність і творчу енергію художника — «вимоги канонічної форми або, точніше, дар від людства художнику канонічної форми є звільненням, а не обмеженням» [8, 556]. Таким чином, через прийняття канону здійснюється зв’язок із людством і досягнення істини, перевіреної й очищеної собором народів і поколінь. Чим більш онтологічним є творче бачення художника, тим більше виявляється в ньому «загальнолюдяне» (П. Флоренський), канонічність форми, в якій буде висловлено його бачення. «Канонічна форма — це форма найбільшої природності», пише П. Флоренський, «в канонічних формах дихається легко: вони відлучують від випадкового, що заважає в

справі, руху. Чим стійкіше і твердіше канон, тим глибше і чистіше він висловлює загальнолюдську духовну потребу: канонічне є церковне, церковне — соборне, соборне ж — вселюдське» [8, 556]. Можливо, саме в цьому полягає головне роз'яснення парадоксу Г. Свиридова, його композиторського світогляду: в рідкісному за стилевим сплавом поєднанні канонічних настанов та індивідуально-особистісних властивостей музичної творчості.

Канонічні форми та способи взаємодії вербального та музичного шарів в них можна розглядати як провідний орієнтир у творчості Г. Свиридова, бо йому вдається відтворити у світських творах унікальні риси художнього синтезу, який є головним виразником канонічної церковної традиції. У зв'язку з цим актуальними є думки В. Лосського, який вказував, що хоча вельми непросто виробити єдині критерії стосовно культурної співацької традиції (за його власним виразом — «рецепти церковної музики»). Але серед найважливіших та найбільш значущих критеріїв він називав спрямування композитора культивувати в собі самому «кафолічної» свідомості Церкви, це означає, зокрема, що митець має уникати «самовихваляння» та накладати на себе певні самообмеження з метою «послужити народові Божому, а не нав'язувати іншим свої «приватні» думки та смаки» [4]. Інакше кажучи, художник через «кеносис», через відмову від категоричного нав'язування своєї позиції як повної протилежності ідеї «соборності» «спіткає свободу у Святому Дусі» та «досягає справжньої самотності в «єдності Духа» з «сонмом свідків» [4].

Виходячи з цього, В. Лосський робить висновок, що слово та музика повинні бути єдині, але ні в якому разі вираз «музика служить слову» не повинний тлумачитися як применшення ролі музики, відхід її на другий план, бо це абсолютно суперечить літургійному характеру музики. Слово та музика повинні бути злиті воедино, щоб можна було сказати, що слово співає, а музика сповіщає [4].

Категорію духовності можна розглядати як наскрізну лейттему всієї творчості Г. Свиридова, крізь призму якої стає можливим зовсім по-іншому подивитися на творчий доробок композитора. У багатьох дослідженнях різного гуманітарного спрямування поняття «духовності» розглядається з різних позицій, у тому числі в онтологічному зрізі через співвідношення «сущє — буття», яке реалізується у творчому акті людської свободи; з позиції аксіологічних вимірів духовність є здатністю людини виходити за межі емпіричного буття до вищих безумовних сенсів й цінностей. Отець Павел Флоренський

вказував, що «сенси, що зустрічаються тут, подані не поняттями, а наочними спогляданнями, втіленими образами, речовинно. І Верховний Сенси зустрінеться тут як тілесність, щоб потім вже виявилася його довершена духовність» [10, 142]. Додамо, що саме на прикладі музики легко зрозуміти, що духовність — це загальний стан, який передбачає згоду людей, зближення їх сутнісних ознак. При іншому розвитку цієї категорії, коли духовність не прямує до виявлення ознак соборності, духовність перестає існувати як необхідна частина культуротворчості.

Тому «музика богослужіння», згідно з концепцією Флоренського, може трактуватися як особливого роду носій соборності — єдності православної культури як пам'яті. У передачі цієї ідеї, отже в здійсненні акту соборності в живому переживанні — сопричасті полягає головна функція «музики богослужіння», що здатна пояснювати естетичну природу цього явища, зокрема його призначення «втілювати» скорботу, «надгробне ридання» перетворювати в радість, у катартично просвітлений стан свідомості. «Музика богослужіння» стає провідною смисловою стороною православної співочої традиції, забезпечує символічні властивості її образно-знакових рівнів і їхню єдність [6, 77].

Соборність у православному культурному середовищі діє як буквально соціальна єдність людей та їх опосередкована, психологічна єдність, що обумовлює спільність музично-мовних засобів і принципів їх використання; вона сприяє розвитку тих митців, які є частиною цієї культури, з одного боку, а з іншого — забезпечує впізнаваність характерних рис їх стилю, бо соборність, стаючи самостійною художньою ідеєю, автономною образною семантичною галуззю, веде до посилення певних стильових якостей композиторського письма, що знаходить дуже показове вираження у творчості Г. Свиридова, що дозволяє стверджувати, що саме соборність є головною світоглядною установкою композитора

Особливо важливим є виявлення складової, яка стає єдиним центром, точкою перетину і об'єднуючим чинником музичної творчості Г. Свиридова, а саме духовний зміст, виражений в одних випадках канонічним текстом, в інших — художньо-поетичним, що зумовлює особливе семантичне призначення кожного з виявлених аспектів. Явище духовної культури з виокремленням його релігійно-культурних аспектів є провідним фактором формування стилю Г. Свиридова, в якому значну роль відіграє опора на богослужбову призначеність

та конфесійну приналежність канонічних текстів, які використовує композитор, або на ті проєкції канонічних текстів, які можна помітити в багатьох його творах.

Одним з найбільш показових прикладів суттєво оновленого погляду на творчість Г. Свиридова може слугувати дослідна оцінка «Патетичної ораторії», завдяки якій та незважаючи на детальні та докладні характеристики, існуючі як у «радянський» період, так і у сучасному музикознавстві, виявляються нові аспекти твору, спроможні змінювати усталені трактування. Так, у більшості музикознавчих досліджень при розгляді № 2 «Розповіді про втечу капітана Врангеля» справедливо вказується, що головне драматургічне навантаження номера несе на собі тема церковного співу «Нині отпускаєши», що породжує множинність самостійних й незлитних голосів та свідомостей, за М. Бахтинім, тобто справжню смислову поліфонію. Водночас саме у зв'язку з аналізом цього номеру виникає помилкове судження, а точніше стосовно канонічного тексту, який відносять до традиції відспівування.

Як відомо, «Нині отпускаєши» є частиною вечірні, а сам текст — це молитва св. Симеона Богоприємця, яку він промовляє у Іерусалимському храмі, коли бачить сорокаденного немовля Христа, принесеного Дівою Марією відповідно до закону юдейського. У тексті цього номеру дійсно є інтонація приходу смерті, але смерті предреченої понад триста років тому, бо праведному Симеону було відкрито, що він не помре, поки сам не побачить Мессію — Христа. Більше того, як вказує М. Скабалланович у своєму «Тлумачному Типіконі», високопоетичний текст цієї молитви-пісні має характер подяки й демонструє стан спокою перед лицем смерті, що пояснюється постійною думкою не про себе, а про світ та народ, про їх духовний порятунок [7, 179].

Тому символічне навантаження цього номера «Патетичної ораторії» «Розповідь про втечу капітана Врангеля» є особливо складним та принципово важливим, якщо враховувати практично повну неможливість застосування канонічного тексту в роки, коли цей твір був написаний. Поєднання віршів В. Маяковського з їх «ідеологічно вірним» нахилом із настільки значним молитовним текстом було надзвичайно сміливим та суттєво змінило загальну драматургічну та семантичну спрямованість літературного тексту номеру.

Висновки. Головні стильові настанови та провідні семантичні аспекти у творчості Г. Свиридова наочно демонструють, що релігій-

но-культові тенденції набувають значення парадигми, а у пізньому періоді його творчості досягають філософської узагальненості. Композитор прагне, з одного боку, до ораторіальності як до однієї з постійних форм музичної виразності, наділеної стійкими інтонаційно-тематичними формулами як відображення сфери колективної піснетворчості як широкої музичної метафори пам'яті — соборності, з іншого — прагне до пісенності як до ідеального природного способу буття музики. Релігійно-культурна символіка дозволяє Г. Свиридову відтворювати драматичні події першої половини ХХ століття та трагедію особистості, яку ставить перед дуже складним морально-етичним вибором, а іноді й ламає, набираючи обертів тоталітарна машина. Тому відтворена у багатьох творах абсолютно світської спрямованості символіка храмового співу або пряме звернення до канонічних молитовних текстів та поява творів, які можна називати сполучною ланкою між найкращими досягненнями православної культурної традиції ХІХ століття, через складний період атеїстичних настанов «радянської доби», до межі ХХ—ХХІ століть, дозволяють говорити про Г. Свиридова як про унікальну постать у музичній культурі.

Адресовані С. Аверинцеву слова у вступі до його «Багатоцінної перлини» можна віднести у всій повноті до Г. Свиридова: «таємниця людини — в її абсолютній єдиності. Кожна людина є унікальна, неповторна особистість... Наше справжнє «я» не тотожне соціальному і визначається не тим, що нас оточує, а тим, що ми любимо, тим, що ми зробили надбанням своєї особистості. Любов і служіння — ось що робить нас самими собою, бо справжнє «я» людини може виявити себе лише перед Богом і в Бозі, коли ми, подібно до Авраама, залишаємо простір «землі» і «спорідненості» і вступаємо в священний простір спілкування. Любов додається до любові. Серце до серця. Світло до світла» [2, 8].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. Аверинцев С. С. София — Логос. словарь. Киев: Дух и Литера, 2006. С. 548–592.
2. Аверинцев С. Многоценная жемчужина: пер. с сирийского и греческого. К.: Дух і літера, 2004. 456 с.
3. Барт К. Свобода Моцарта. *Бальтазар Г. У. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте*: пер. с нем. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. 159 с. (Серия «Современное богословие»).

4. Лосский Н. В. Богословские основы церковного пения. *Мартынов В. История богослужебного пения: учебное пособие*. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. С. 233–238.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб., 1998. С. 19–43.
6. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность: [монография]. Одесса: Астропринт, 2012. 264 с.
7. Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. К.: Типография Императорского университета Св. Владимира, 1913. Вып. 2. 336 с.
8. Флоренский П. Иконостас. *Христианство и культура*. М.: Аст, 2001. С. 521–627.
9. Флоренский П. Исследования по теории искусства. *Флоренский П., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. М.: Мысль, 2000. С. 79–391.
10. Флоренский П. Философия культа. М.: Мысль, 2004. 685 с.
11. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006) To clarify the meaning of the inscription above the central apse of St. Sophia of Kievskaya // S. Averintsev «SOFIA LOGOS. DICTIONARY.» Dukh and Litera Publishing House, Kiev [in Russian].
2. Averintsev, S. (2004) A Pearl of Great Price/ Trans. from Syrian and Greek. K.: SPIRIT AND LITERA [in Russian].
3. Bart, K. (2011) Freedom of Mozart // Balthazar G. W. background; Bart K.; Kyung G. Theology and music. Three speeches about Mozart / Trans. with him. (Series «Modern Theology»). М.: Biblical Theological Institute of St.. Apostle Andrew [in Russian].
4. Lossky, N (1994). The theological foundations of church singing // Martynov V. History of liturgical singing. Tutorial. М.: RIO Federal Archives; Russian Lights [in Russian].
5. Lotman, Yu (1998). The structure of the artistic text // Lotman Yu. M. On art. SPb [in Russian].
6. Osadchaya, S. (2012) Theoretical aspects of the study of the Orthodox singing tradition: history and modernity: [monograph]. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Skaballanovich, M. (1913) Explanatory Tipicon. Explanatory summary of the Typicon with a historical introduction. K.: Typography of the Imperial University of St. Vladimir. Vol. 2 [in Russian].
8. Florensky, P. (2001) Iconostasis // Christianity and Culture. М.: Ast [in Russian].

9. Florensky, P. (2000) Studies on the theory of art // Florensky P., priest. Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology. M: Thought [in Russian].

10. Florensky, P. (2004) Philosophy of Cult. M.: Thought [in Russian].

11. Cherednichenko, T. (2002) Musical reserve. 70s Problems. Portraits. Cases M.: New Literary Review [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03+781.6/781.7

Надія Богданівна Брояко

<https://orcid.org/0000-0001-9109-1734>

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

nbroiako@gmail.com

Вероніка Юріївна Дорофєєва

<https://orcid.org/0000-0001-5720-2998>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

knukim_music@ukr.net

ПРОБЛЕМА ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МЕЛОСУ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

*Метою статті є виявлення провідних аспектів та головних засад втілення українського національного мелосу у композиторській творчості останніх десятиліть. **Методологічною** основою статті є застосування системного аналітичного підходу з виділенням музикознавчого історичного, текстологічного, комунікативного та семантичного підходів, що дозволяє виокремити провідні риси застосування фольклорної народно-пісенної спадщини у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ століття. **Науковою новизною** статті є усвідомлення традицій українського національного мелосу як важливої та необхідної складової прояву національної ідентичності у творчості вітчизняних композиторів. **Висновки.** Багато сучасних вітчизняних композиторів у своїх творах звертаються до головних першоджерел національної культури та переосмислюють на новому рівні виразові можливості народного мелосу. Більшість сучасних композиторів по-новому осмислює сенс категорії на-*