

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-25>**Юрій Олександрович Власополов**

ORCID: 0000-0003-0142-8247

*директор мистецької хорової школи імені С. К. Крижановського,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнології**Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової**Vlasu@hotmail.com*

ДУХОВНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА ОЗНАКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРАВОСЛАВНИХ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ

Мета дослідження – виявити особливості розуміння явища духовності як невід’ємної складової та провідної ознаки сучасної української хорової музики. Дана мета передбачає дослідження композиторського прочитання та авторського інтерпретування канонічних текстів, включаючи богослужбові та позахрамові параметри. **Методологія роботи** ґрунтується на комплексному жанрово-стильовому та музично-семантичному підході з виділенням структурно-композиційних та музично-стилістичних прийомів реалізації духовної тематики у музичному творі. **Наукова новизна** статті зумовлюється розкриттям стильового змісту духовної теми в українській композиторській творчості як необхідної умови створення нової музичної символіки.

Висновки. Обраний у даній статті ракурс вивчення вираження явища духовності в музиці дозволяє розділяти визначення жанрової обумовленості й художньо-стилістичних рис духовної та літургійної традиції в музиці. Саме вивчення літургійної традиції пов’язане з аналізом провідних композиційних форм і принципів інтерпретації канонічних текстів, у тому числі текстів літургії в композиторській творчості, особливо в роботах сучасних українських авторів. Багатошаровість текстологічного підходу до духовної музики пояснюється тим, що канонічні словесні тексти (зокрема Літургії) проявляють пріоритетність богослужбового, тобто ритуально-прагматичного значення, що підкреслює майже непохитність приналежності храмовим функціям.

Весь історичний процес еволюції духовної теми у національному хоровому мистецтві та композиторській творчості українських композиторів обумовлює створення появи нової музичної символіки, яка стає невід’ємною ознакою українського музичного мистецтва. Це стає можливим завдяки поєднанню художньо-образних та музично-мовних принципів, що належать різним історичним стильовим епохам, адже сьогодні

ми можемо стверджувати що семантика духовного в творчості сучасних українських композиторів розвивається в руслі синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, а також у контексті жанрово-стильових композиторських інновацій, що, у свою чергу, стає проявом того, що духовна музика стає символічно поглибленою й ускладненою.

Ключові слова: українська хорова музика, хорове мистецтво, канон, канонічні жанри, православні канонічні жанри, духовність, духовна музика, композиторське мислення, сучасне хорове мистецтво, явище перехідності в музиці, жанрово-стильові парадигм музичної творчості, кант, хоровий концерт, партесний концерт.

Власополов Юрій Олександрович, Director of the S. K. Kryzhanovsky Art Choir School in Odesa, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spirituality as a leading feature of contemporary Ukrainian choral music: on the issue of composer's interpretation of orthodox canonical texts

The aim of the research is to identify the peculiarities of understanding spirituality as an integral component and leading feature of contemporary Ukrainian choral music. This goal implies the study of the composer's reading and authorial interpretation of canonical texts, including both liturgical and extraliturgical parameters. **The methodology of the work** is based on a comprehensive genre-stylistic and musical-semantic approach, highlighting the structural-compositional and musical-stylistic techniques of realizing spiritual themes in musical works. **The scientific novelty** of the article is determined by revealing the stylistic content of the spiritual theme in Ukrainian compositional creativity as a necessary condition for creating new musical symbolism.

Conclusions: The chosen perspective of this article's study on the expression of the phenomenon of spirituality in music allows for the distinction of the genre-conditioned and artistic-stylistic features of the spiritual and liturgical tradition in music. The study of the liturgical tradition is associated with the analysis of leading compositional forms and principles of interpreting canonical texts, including liturgical texts in compositional creativity, especially in the works of contemporary Ukrainian authors. The multilayered nature of the textological approach to spiritual music is explained by the fact that canonical verbal texts (particularly of the Liturgy) manifest the priority of liturgical, i.e., ritual-pragmatic significance, emphasizing the almost immutable affiliation to temple functions.

The entire historical process of the evolution of the spiritual theme in national choral art and the compositional creativity of Ukrainian composers leads to the creation of new musical symbolism, which becomes an integral feature of Ukrainian musical art. This becomes possible due to the combination of artistic-imaginative and musical-linguistic principles belonging to different historical stylistic epochs. Today, we can assert that the semantics of the spiritual in the works of contemporary Ukrainian composers develop in the context of a synthesis of the ideas of the Renaissance, Baroque, and Enlightenment, as well as within the context of genre-stylistic compositional

innovations, which, in turn, manifest that spiritual music becomes symbolically deepened and complexified.

Key words: *Ukrainian choral music, choral art, canon, canonical genres, Orthodox canonical genres, spirituality, spiritual music, compositional thinking, contemporary choral art, phenomenon of transition in music, genre-stylistic paradigms of musical creativity, cant, choral concerto, partesy concerto.*

Актуальність дослідження. В останні десятиліття ХХ і на початку ХХІ століття українські композитори почали активно звертатися у своїх творчості до релігійно-духовної тематики, включаючи у свої твори форми і тексти, які мали церковно-службове призначення. Це створило міцну жанрову тенденцію, де традиційні та індивідуальні стилі композиторів органічно переплітаються, а така взаємодія дозволяє говорити про важливу роль літургійних форм у сучасній композиторській практиці та викликає необхідність обговорення галузі духовної музики та категорії духовності для позначення цього явища, яке характерне для нинішнього етапу розвитку композиторського мислення.

Сучасні композитори створюють як твори, призначені виключно для використання в храмах, без наміру виконувати їх на концертних майданчиках, та й навпаки, твори, які не можуть виконуватися під час богослужіння, але ґрунтуються виключно на канонічних текстах. Однак, підвищений інтерес до православної культової традиції та різний рівень підготовки композиторів іноді призводять до еkleктичності у богослужінні. Сьогодні богослужіння у православних храмах можуть нагадувати концерти, а співаки, змагаючись у вокальній майстерності, можуть ненавмисно перетворити службу на оперну виставу. У зв'язку з цим, питання стилю та канонічності богослужіння стають все більш актуальними у сучасних музикознавчих дослідженнях. Сучасні музикознавці активно обговорюють питання канонічної богослужбової традиції та можливості виконання культових текстів сучасних композиторів у храмах. Проводяться з'їзди регентів, конференції з православної музики та фестивалі, присвячені цій темі [5].

Виклад основного матеріалу. Музична культура загалом характеризується сприйнятливістю до естетичних контекстів епохи та історичних умов, що впливає на процеси формування

музичних жанрів. Музична культура являє собою систему символів, виражених через інтонацію та жанри. У ній поєднуються як універсальні риси, притаманні будь-якій культурі, так і специфічні особливості, важливі для кожного історичного періоду. З цих позицій можна порівняти два головних історичних типи інтерпретації духовності в музиці. По-перше, вони відображають фундаментальні жанрові основи музичної творчості; По-друге, вони показують відродження потреби у духовності, яке спрямовує жанрові пошуки сучасних композиторів до нового синтезу.

Історико-культурологічне розуміння музикознавчих уявлень про духовність у музиці можна розглядати через призму жанрів. Якщо розглядати жанрову структуру музики як багаторівневу систему, то основні жанрові сфери музики можна визначити як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, характеризується прагматичною спрямованістю, анонімністю, підпорядкуванням загальним стильовим канонам і принципом повторення прийомів та текстів. Цю сферу можна назвати сферою «естетики тотожності» (термін Ю. Лотмана). Друга сфера, яка остаточно утвердилася в постренесансний період, пов'язана з виникненням «чистої» або «абсолютної» музики. Для неї характерні художня автономія, провідна роль авторської особистості, унікальність творів, уникання стильових збігів та прагнення до новацій і стильових відкриттів. Ця сфера прагне до розширення художньої та естетичної свідомості.

Використовуючи поняття Х. Ортеги-і-Гассета [2], можна сказати, що середньовічні жанри і жанри Нового часу мають принципово різні естетичні теми. Жанри можна розглядати як широкі кути зору, під якими розглядаються найважливіші сторони людського і духовного досвіду. Таким чином, «Естетичними темами» або духовними темами двох основних музично-жанрових систем є:

1. Тема сакралізації людського буття, пов'язана з причетністю людини до вищих позитивних цінностей, з відходом від особистих інтересів (характерна для первинного храмового жанрового середовища музики).

2. Тема самопізнання, пов'язана з поглибленням у особистісну свідомість та її унікальними психологічними особливос-

тями і драматичними моментами самоздійснення особистості в реальності. Це може трансформуватися в «мікрокосмічний сюжет», який є характерним для вторинного світсько-композиторського жанрового середовища музики. У цьому випадку зусилля інтимного зосередження свідомості можуть розкритися як драматичні; духовний підйом людини сприймається як емоційно-суб'єктивний, з невстановленими наслідками його сприйняття оточуючими. Таким чином, в історико-культурологічному аспекті вирішальним для музикознавчого розуміння феномену духовності стає взаємодія первинних і вторинних жанрових начал у музиці, яка має свої історичні, логічні і семантичні ознаки та стильові канони. Важливим питанням залишається можливість переходу від однієї історичної стадії розвитку духовності до іншої, а також роль духовної теми як необхідної естетичної теми музики, яка може змінюватися і розвиватися в залежності від конкретної жанрово-композиційної форми.

Духовність у музиці завжди була явищем, що піддавалося історичним змінам, особливо в перехідні епохи, коли сенс людського життя та жанрово-стильовий зміст мистецтва переживають кризу. У такі часи зростає інтерес до символічних аспектів духовності, що призводить до культурних проривів і нових цінностей, часто з ремінісценцією минулих епох. У такі періоди важливими стають діалогічно-комунікативні функції жанрів і стилів, які визначають створення основних жанрово-стильових парадигм музичної творчості. Музикознавче використання категорії «перехідності» дуло здійснено у роботах Н. Герасимової-Персидської, яке необхідним при вивченні хорового музичного мистецтва межі XVII-XVIII століть, коли відбувався діалог релігійного і світського, національного та іннонаціонального, загальноєвропейського, який розгортається як діалог про можливість духовних жанрів у музиці [1].

На межі XIX-XX століть характер музичної творчості знову стає перехідним і посилюється. Вже з середини XIX століття в українській музиці, особливо в хоровій, виділяються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша пов'язана з розвитком традиційного храмового співу та зростанням інтересу до культової

хорової музики як найдавнішої і тривалої традиції національного мистецтва; інша тенденція представляє нові уявлення про можливості хорової музики за межами культової практики і вимагає автономних композиційних рішень. Діалог жанрових тенденцій і «естетичних тем» особливо яскраво проявляється в хоровій творчості, яка створює стильовий фундамент не тільки для традиційної вокально-хорової музики, але й для всієї української музичної культури. Протягом ХХ століття, особливо до його кінця, хорові жанри продовжують зближувати сакральні та ліричні аспекти духовності. На новій межі століть і тисячоліть ми знову спостерігаємо культурну кризу, яка актуалізує іманентні властивості музики.

У світській хоровій музичній традиції відбувається активний пошук засобів і прийомів, які дозволять їй стати повноцінним замінником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. Світська традиція хорової музики прагне досягти тієї ж піднесеності, глибини та узагальненості змісту, що й церковне мистецтво. Вона намагається перенести літургійну ідею в іншу область музичної культури, де їй можна буде надати нове тлумачення, не обмежене ритуальними діями та атрибутами.

Розглядаючи церковну хорову співочу традицію рубежу ХХ-ХХІ століть, треба відзначити що переважно вона була спрямована на пошуки індивідуалізованих стильових рішень і власних авторських форм, водночас світська хорова музика скоріше проявляється через прагнення до універсальних стильових рішень. Тут авторська індивідуальність начебто «розчиняється» в могутньому авторитеті жанру. Для вітчизняних композиторів, художників, письменників і мислителів таким авторитетом є релігійний досвід, що має значний вплив на духовну свідомість. Релігійне в широкому сенсі слова, засноване на альтруїстичній моралі та духовній причетності, стає головною смисловою домінантою вітчизняної хорової музики на рубежі ХХ-ХХІ століть, що дозволяє називати її «духовною».

Тому в другій половині ХХ століття в українській музиці поширюються стильові прообрази та стильові «емблеми» хорових жанрів, які, з одного боку, виникли як перехідні, поєднуючи

різні історичні епохи, а з іншого – стали важливими носіями національних ознак музичного стилю. Ці жанри здатні впровадити ідею духовності в контекст національної свідомості, створюючи музично-стильовий контекст для взаємопереходу загальноестетичних уявлень про духовне та їх інтерпретації в національних умовах.

Дуже показовими прикладами таких перехідних жанрів є кант і партесний концерт. Кант історично склався як жанр-посередник у кількох напрямках: між релігійно-співочим та народно-пісенним мистецтвом; між народно-побутовою та професійною музикою; між общинно-традиційним та оригінально-авторським підходами; між середньовічним типом музичного мислення та загальноєвропейським; між вокальними та інструментальними інтонаційно-жанровими пластами музики; між різними етнонаціональними напрямками церковно-співочої традиції. Таким чином, хорова музика, особливо світська, прагне об'єднати сакральне та ліричне, створюючи універсальні форми, які можуть адаптуватися та інтерпретуватися в різних культурних та історичних контекстах.

Багато дослідників, в тому числі й Н. Герасимова-Персидська [1], вказують на роль канта як жанру-посередника між професійною творчістю і народною пісенністю. Це пов'язано з функціональною близькістю канта та партесного концерту. Кант і партесний концерт виконують загальне завдання – засвоєння європейських гармонічних правил і збереження особливостей українського мелосу. Таким чином, вони представляють собою дві сторони одного і того ж стильового процесу, хоча найбільш яскравою і самобутньою залишається модель канта, у якому найбільш мелодично розвинутими стають верхні голоси, що, можливо, відображає традиції народного багатоголосся. У партесному концерті провідним залишається тенор, як і у церковній традиції *cantus firmus*. Це робить кант більш інтонаційно яскравим і рухливим, що вплинуло на мелодику духовного концерту.

Партесний концерт був повністю пов'язаний з письмовою професійною творчістю, тоді як кант – це напівусний, напівпрофесійний жанр, пов'язаний з канонічною релігійно-співочою

традицією з одного боку, з іншого – з народною пісенністю. Ця двоїстість канта переноситься і в партесний концерт. Партесний концерт запозичує мелодику кантів, їх інтонаційні особливості, сплав знаменної мелодики і народної пісні, інтонації інструментальної музики, а також танцювальні обороти. Таким чином, партесний концерт знаходиться на межі між церковним і світським мистецтвом. Кант же привносить в партесний концерт два значення: фактурно-стилістичне та образне. Вплив канта на хоровий концерт призводить до семантичного оновлення хорового концерту і появи нової образної сфери всередині старого жанру.

Кант також служить посередником між традиційним і авторським. У практиці канта типовим стає перенесення готових мелодичних моделей від одного твору до іншого. Це зберігає традицію запозичення і перенесення мелодій, яка згодом перетворилася в практику цитування у професійній творчості Нового часу, що особливо яскраво проявляється в українській музиці. Кант також виступає посередником між вокальними та інструментальними інтонаційно-жанровими пластами музики, особливо в стилістиці панегіричного канта. Кант набуває вторинних жанрових ознак, коли включається в систему більшого жанру, такого як партесний концерт, духовний концерт або літургія. У цьому контексті мова канта риторизується і він стає «постійним епітетом» (термін Н. Герасимової-Персидської).

У музичній творчості розглянутого періоду відбувається становлення нової образної системи, що змінює співвідношення слова і музики в музично-поетичному творі та посилює змістовні функції музики. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська, саме в партесному співі музика вперше відверто виступає як «тлумач» тексту. Цей процес двосторонній: з одного боку, музика поглиблює зміст тексту, а з іншого – слово закріплює за певними інтонаційними зворотами деякі значення завдяки постійним зв'язкам із ними. Головна увага приділяється не стільки ілюстративності музики, скільки передачі емоційної забарвленості слова. Музика виявляє здатність передавати неявні смислові відносини між словами, визначаючи таким чином емоційно-образні сфери тексту [1].

Водночас, які б зміни не відбувалися всередині жанрової сфери де панував кант, головні ознаки та внутрішні принципи традиції канту ніколи не віддалявся від культового співу до такої міри, щоб повністю відійти від головного джерела своєї семантики – від культової традиції, від канонічного слова та його тлумачення. У класичний період української музики кант прагне до жанрової чистоти і самоутвердження як духовний жанр, разом з тим продовжуючи існувати в українській музиці як «висока» стильова і тематична модель, що дозволяє визначати кант як невід’ємну частину національної духовної семантики [4, с. 31]. Спільність національного і духовного в жанровій природі і стилі канта, а також його довготривала еволюція із збереженням важливих семантичних рис, привертають увагу до нього українських композиторів у період формування нової національної школи.

Це пояснює, чому інтерес до національного і духовного в українській музиці завжди поєднуються. Наприклад, М. Леонтович звертається до канонічних літургійних форм; у жанрах духовної музики працювали К. Стеценко, О. Кошиць, М. Вербицький; у творчій спадщині М. Лисенка є обробки кантів і старовинних псалмів, а також два духовних твори: хоровий концерт «Куди піду від Лиця Твого, Господи» та «Херувимська». Таким чином, «кантовість» в українській музиці можна розглядати як особливий спосіб обробки та інтерпретування канонічної традиції та її музичного матеріалу, який створює унікальні умови для формування національних семантичних ознак українського хорового мистецтва.

Історія партесного співу пов’язана з переходом від однієї системи музичного мислення, яка довгий час вважалася єдиною і непорушною, до іншої, яка не завжди знаходила підтримку у сучасників. У партесному співі відображається двоїстість світогляду людей перехідної епохи: це діалог «свого-чужого» як вітчизняного і західноєвропейського, релігійного і світського, вокального акапельного і інструментального. Ця двоїстість визначає жанрову природу партесного співу, яка майже збігається з природою канта. Тому стилістичні прийоми канта і партесного співу успішно використовуються в концертній формі

церковного співу. Незважаючи на те, що партесний концерт виникає як позаслужбовий жанр і його мова може не відповідати канонам церковної музики, його духовне призначення не викликає сумнівів. Назва «духовний» концерт стає основним жанровим визначенням тільки в більш пізній формі концерту, яка досягає високого художнього рівня у творчості Д. Бортнянського і А. Веделя.

Партесний концерт як перехідний жанр відображає завдання переходу від середньовічної системи музичної мови, що не має яскраво виражених стилістичних розмежувань, до другої, що прагне до таких розмежувань. У партесному співі внутрішня стилістична різноманітність ще не розкрита, вона залишається переважно анонімною, а всі тексти, що стосуються цього типу співу, родинні і майже тотожні в стилістичному і драматургічному відношенні. Таким чином, партесний концерт зберігає важливу умову «естетики тотожності».

Стилістична уніфікованість жанру призводить до того, що він спрямований до головної семантичної антитези – протиставлення гучного дванадцятіголосного tutti і «прозорого», уповільненого трьохголосся, яке наближається до кантового. Контраст між цими динамічними рівнями можна порівняти з контрастом «вселюдського» і інтимно-особистісного. У літургійному співі такі моменти полегшення фактури передавали стан роздумів і зворушення, стан духовного піднесення.

Треба особливо підкреслити, що більшість музично-мовних та художньо-образних прийомів партесного співу головним чином залежали від поетичного тексту. Музична структура відрізнялася усталеною строфічністю і відкритістю, з переважанням наскрізного розвитку, залишаючись при цьому одночасною. Природа партесного концерту завжди була відкритою, оскільки в ньому відбувалося змагання двох історичних музичних поетик.

Духовний катерининський концерт демонструє розвиток нових якостей, що, водночас, не усуває його перехідності та діалогічності, але надає їм зовсім інший характер. Однією з найбільш важливих якостей є нове тлумачення музичної форми концерту, яка

керується вже автономною музичною логікою. Хоча форма концерту вже не залежить напряму від структурно-композиційних принципів конкретного богослужбового тексту, вона не втрачає безпосереднього зв'язку з ним, хоча й включає циклічність і особливу композиційну структуру частин, що використовують розвинуті західноєвропейські форми, такі як двочастинні композиції та фуґи. Іншою новою якістю стає те, що даний тип концерту заснований на гармонічному чотириголосся з мелодичною функцією верхніх голосів, які часто насичуються оперними інтонаціями, що нагадують італійські арії, що надає їм емоційну експресію, не властиву церковним жанрам. Все це надає нових художніх можливостей та характерних ознак концерту катерининської доби, які створюють умови для появи стилістичного контрасту та багатоскладовості. Це пояснюється триваючим діалогом між національним і європейським, духовним і світським, який стає міжавторським. Таким чином, жанр набуває здатності до зіставлення різних жанрово-стилістичних типів музичного висловлювання, що передбачає складність лексики класичних симфонічних творів і веде до явища поліжанровості та полістилістики, яке ХХ століття вважає своїм відкриттям.

Духовний концерт привертає увагу тим, що розкриває різні драматургічні можливості використання інтонаційно-стильових моделей. Кожен твір у цьому жанрі представляє собою оригінальну композицію, що втілює авторську поетику: світогляд, ідеї, ставлення до особистості та музики як форми мовлення.

Найбільш самобутніми і різними у своїй авторській поезії постають Д. Бортнянський та А. Ведель. Їхнє ставлення до стилістики канта є одним із критеріїв їхніх відмінностей. Кант зберігається як жанр-посередник у духовному концерті, але для Д. Бортнянського важлива його формульна сторона, тобто риторичні функції. Він використовує кант як «жанрову емблему», звертаючись до лірично-філософських, віватних і панегіричних його різновидів. Загальний рух в музиці Д. Бортнянського у бік формування класицистської збалансованої манери музичного висловлювання поєднується з ліричною експресією головних інтонаційних ходів. Проте лірика Бортнянського не індивідуалі-

зована, адже напруження мелодичного розвитку в його концертах завжди підпорядковується фактурно-гармонійній вертикалі. Його концерти характеризуються помірно-канонічним використанням усіх відомих музичних жанрово-стильових оборотів, від інструментальних (нагадуючих каденції в клавірних сонатах Моцарта) до народнопісенних, які іноді зливаються з кантовими. Інтерпретація жанру духовного концерту і самої духовної теми у творчості Артемія Веделя стає лірично-драматичною, відображаючи долю самого композитора, що стає одним з найбільш ранніх прикладів зближення долі жанру та долі автора.

Концертність у хорових духовних творах Артемія Веделя трансформується, переосмислюючи особистий початок у загальній семантиці та музичній мові жанру. З одного боку, Ведель надає темі духовного жанру драматизму особистої долі, слідуючи традиціям М. Березовського, з іншого – він розвиває тенденцію сакралізованої лірики, яка стає важливою для української композиторської школи. Ця нова лірика проявляється в різних формах: трагедійність, пов'язана з традиційними симфонічними та камерними циклами, і медитативна лірика, характерна для камерних жанрів. Ці прояви ліричного можуть об'єднуватися в творчості окремих авторів, як, наприклад, у Є. Станковича, у якого в симфонічних творах виникає смисловий поліцентризм. Поруч з цим, найбільш оновлене тлумачення духовної семантики як синтетичної естетичної установки музичного жанро-стилеутворення проявляється у творчості тих українських композиторів, для яких домінуючим напрямом стає відродження канонічних літургійних форм, прикладом чого є творчість Л. Дичко [3, с. 216].

Висновки. Звернення до жанру літургії та інтерпретація літургійної теми як духовної підтверджує думку про те, що феномен духовності для сучасного художника поєднує сакральне і літургійне. Ця особливість відповідає історичному досвіду української музичної культури, де змінюють одне одного два історичні типи духовності: канонічний, пов'язаний з традицією, і авторський, пов'язаний із самовираженням духовних зусиль та прагнень особистості. Таким чином, на шляху вивчення явища духовності в музиці, зокрема у хоровому мистецтві, найбільш

показовими стають діалогічні засади та взаємодія первинних і вторинних жанрових начал, які дозволяють вибудовувати нові семантичні, стилістичні та жанрово-стильові канони.

Даний ракурс вивчення вираження явища духовності в музиці дозволяє розділяти визначення жанрової обумовленості й художньо- стилістичних рис духовної та літургійної традиції в музиці. Саме вивчення літургійної традиції пов'язане з аналізом провідних композиційних форм і принципів інтерпретації канонічних текстів, у тому числі текстів літургії в композиторській творчості, особливо в роботах сучасних українських авторів. Багатоплановість текстологічного підходу до духовної музики пояснюється тим, що канонічні словесні тексти (зокрема Літургії) проявляють пріоритетність богослужбового, тобто ритуально-прагматичного значення, що підкреслює майже непохитність приналежності храмовим функціям.

Весь історичний процес еволюції духовної теми у національному хоровому мистецтві та композиторській творчості українських композиторів обумовлює створення появи нової музичної символіки, яка стає невід'ємною ознакою українського музичного мистецтва. Це стає можливим завдяки поєднанню художньо-образних та музично-мовних принципів, що належать різним історичним стильовим епохам, адже сьогодні ми можемо стверджувати що семантика духовного в творчості сучасних українських композиторів розвивається в руслі синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, а також у контексті жанрово-стильових композиторських інновацій, що, у свою чергу, стає проявом того, що духовна музика стає символічно поглибленою й ускладненою.

Основною причиною звернення сучасних українських композиторів до літургійної музики можна назвати потребу у створенні цілісного образу Людини як «героя свого часу» і всіх часів, що передбачає пошук основ духовності, серед яких головні – Пам'ять і Віра. Це веде до створення різних авторських форм стильового й жанрового синтезу з переважанням ліричного типу світосприйняття і музичного висловлювання, прикладом чого може слугувати музика Л. Дичко, яка характеризується високим емоційним напруженням і позитивним психологічним змістом, пов'язаним з особистою авторською інтонацією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. 182 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
3. Осадча С. Літургічна символіка у творчості Лесі Дичко (на прикладі Урочистої Літургії). *Вісник Прикарпатського Університету*. Івано-Франківськ, 2011. С. 214–218.
4. Osadcha S. V. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 20-36.
5. Osadcha S. V. Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25-41.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (1978) Choral concert in Ukraine in the XVII-XVIII centuries. K.: Musical Ukraine. 182 p. [in Russian]
2. Ortega y Gasset, H. (1991) Aesthetics. Philosophy of culture. M.: Art. 588 p. [in Russian]
3. Osadcha, S. (2011) Liturgical symbolism in the creativity of Lesya Dychko (in the application of the Urochist Liturgy). Bulletin of the Carpathian University. Ivano-Frankivsk. Pp. 214–218. [in Ukrainian]
4. Osadcha, S. V. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 20-36. [in English]
5. Osadcha, S. V. (2020) Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25-41. [in English]