

УДК 78.01/.03/.07+781.68/783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-17>**Олена Іванівна Харченко**

ORCID: 0009-0008-5860-812X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
olenagisa@gmail.com

ІСТОРИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ: ВІД ЛІТУРГІЧНИХ ВИТОКІВ ДО ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ

Мета статті – виявити історичні передумови та творчо-інституціональні чинники, показники сучасної хорової творчості, виявити її переважаючу релігійно-літургічну природу. **Методологічна основа** роботи визначена історико-стильовим та жанрово-типологічним підходами, передбачає виконавсько-текстологічний аналіз явищ хорової творчості. **Наукова новизна** статті обумовлена обґрунтуванням особливої духовно-символічної природи української хорової традиції, виявленням її головних жанрово-семантичних чинників. Виявляється, що провідна музична хорова символіка має перехідний жанрово-стильовий характер, віддзеркалює історичні взаємини між первинною релігійно-прагматичною та вторинною художньо-авторською сферами. Визначаються провідні жанрові тенденції розвитку хорової мовно-стилістичної сфери, як такі, що поєднують інтереси професійної та просвітницької творчої практики. **Висновки.** У цілому, вирішальним для музикознавчого розуміння феномена духовності стає вивчення взаємодії первинних і вторинних жанрових начал у музиці, як процесу, що має свої історичні, логічні й семантичні засади, передбачає власні мовно-стилістичні канони, що продовжують своє актуальне існування у сучасний період. При цьому головним постає питання про можливість переходу від одного історико-семантичного (парадигматичного) взірця втілення духовності в музиці до іншого. Духовність як особливий музичний феномен виявляє історично рухливу символічну природу; найбільший інтерес до символічних аспектів духовності й до духовності виникає в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – терпить певну кризу; за цією кризою починається нове відродження, ініціативний прорив культури до нових цінностей, що не виключає, навіть припускає, й ремінісценцію попередніх.

Ключові слова: сучасна хорова практика, жанрово-семантичні пролегомени, літургичні витоки, духовність, духовний концерт, духовно-символічна природа хорового співу.

Kharchenko Olena Ivanivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical and genre-semantic prolegomena of modern choral practice: from liturgical origin to a spiritual concert

The purpose of the article is to identify the historical prerequisites and creative and institutional factors, indicators of modern choral creativity, which has a predominant religious and liturgical focus. The methodological basis of the work is determined by historical-stylistic and genre-typological approaches, it involves a performance-textological analysis of the phenomena of choral creativity. The scientific novelty of the article is due to the substantiation of the special spiritual and symbolic nature of the Ukrainian choral tradition, the identification of its main genre-semantic factors. It turns out that the leading musical choral symbolism has a transitional genre-stylistic character, reflects the historical relations between the primary religious-pragmatic and secondary artistic-author spheres. The leading genre trends in the development of the choral linguistic and stylistic sphere are defined as those that combine the interests of professional and educational creative practice. Conclusions. In general, the study of the interaction of primary and secondary genre principles in music, as a process that has its own historical, logical and semantic foundations, assumes its own linguistic and stylistic canons, which continue their actual existence in the modern period, is crucial for the musicological understanding of the phenomenon of spirituality. At the same time, the main question arises about the possibility of transition from one historical-semantic (paradigmatic) model of the embodiment of spirituality in music to another. Spirituality as a special musical phenomenon reveals a historically moving symbolic nature; the greatest interest in the symbolic aspects of spirituality and in spirituality arises in transitional eras, when the semantic content of human life, corresponding to it – the genre-stylistic content of music (art) – suffers a certain crisis. It is known that after this crisis, a new revival begins, an initiative breakthrough of culture towards new values, which does not exclude, even assumes, the reminiscence of the previous ones.

Key words: modern choral practice, genre-semantic prolegomena, liturgical origins, spirituality, spiritual concert, spiritual-symbolic nature of choral singing.

Актуальність теми статті зумовлена зверненням до проблеми духовності та явища символізації як споріднених між собою феноменів культурного буття людини, що визначають смисловий зміст та ціннісне призначення мистецтва, найбільше у його колективних формах. Саме історія культури

надає можливість простежити еволюцію людської духовності, зокрема, шляхів втілення духовного начала в художніх символах. Недарма С. Аверінцев надавав загального визначення історії культури як історії духовної символіки [1]. Відтак музикознавчі визначення духовності безпосередньо залежать від спостережень над структурними й змістовними специфічними ознаками музичної культури. Це завдання завжди є складним, оскільки музичній мові властиві особливі абстрагованість, автономність, а специфічна художня логіка є досить незалежною від логіки життєвих зв'язків. Водночас звукова інтонаційна природа музики робить її необхідним і постійним супутником у людських випробуваннях, а музика, як особливий спосіб комунікації, висловлення, пронизує всі сторони людської діяльності.

Зважаючи на те, що музична культура виявляється частиною загальної художньої культури, можна допустити, що саме та галузь художньої культури, яка пов'язана з музичною творчістю, є своєрідним концентрованим проявом духовної культури певного періоду.

Мета статті – виявити історичні передумови та творчо-інституціональні чинники, показники сучасної хорової творчості, її переважаючу релігійно-літургічну спрямованість.

Виклад основного змісту статті. У вирішенні основних питань існування музичної культури важливими виявляються два рівні: теоретичний, пов'язаний з висвітленням полемічних міркувань з приводу категорій культури, художньої й музичної зокрема, і з обговоренням специфічного характеру музики у контексті інших мистецтв; історичний, пов'язаний з проясненням реальних закономірностей у житті культури, її типології, також з обговоренням основних факторів її буття [3].

Поняття про самобутні національні музичні культури виростають на основі декількох критеріїв, серед яких: світоглядний, пов'язаний з вивченням музичної культури з погляду переважної ідеології, оцінок світу й місця в ньому людини; інституціональний, який звертає увагу на устояні функції музики в системі духовно-символічних відносин, з'ясовує, якими інститутами заохочується або, навпаки, обмежується місце музикантів у суспільстві,

місце музики в соціальній ієрархії в цілому і т. д.; жанровий (стильовий), пов'язаний з обговоренням провідних жанрів: традиційних або новаторських, первинних або вторинних, з виділенням пріоритетних жанрових начал, які визначають музичний тезаурус культури; комунікативно-семантичний, спрямований на вивчення творчих систем, що встановилися, музичної мови й шляхів її соціальної адаптації, внаслідок чого музичні засоби стають носіями конкретних смислів.

Н. Шахназарова пропонує обговорення різних типів національних культур не тільки з позиції їх синхронного існування, але й у плані історичної – горизонтальної – наступності, як взаємодію середньовічного і європейського типів досвіду. Ці два історичні типи професіоналізму Н. Шахназарова вважала проявом різних форм естетичного світогляду й естетичного відношення до дійсності, оскільки вони засновані на різному розумінні ролі особистості в художній творчості. Інакше кажучи, одним з критеріїв оцінки характеру культури Н. Шахназарова вважає спосіб здійснення естетичної ідеї, який пов'язаний з явищем авторства. Вона також підсилює увагу до вищих естетичних рівнів еволюції музичної культури, причому звертаючись до конкретного матеріалу, певних композиційних форм [12].

В музичній культурі можна відкрити систему специфікованих символів, інтонаційно та жанрово упредметнених значень, на основі якої формуються шляхи й способи духовної формотворчості в широкому розумінні цього слова, що містять у собі як універсальні, тобто незмінно властиві культурі, риси, так і специфічні, які важливі для окремого історичного періоду. Таким чином виникає можливість зіставлення двох головних історичних типів інтерпретації духовності в музиці. Їх важливість для музикознавчого розгляду полягає в тому, що в них, по-перше, відбилися фундаментальні жанрові основи музичної творчості, по-друге, позначилися ті потреби в духовності, які сьогодні переживають своє нове відродження й скеровують жанрові пошуки сучасних композиторів та виконавців у русло нового синтезу.

Історико-культурологічна обумовленість музикознавчих уявлень про духовність може бути пояснена як жанрова, якщо

розглядати жанрову побудову музики як багаторівневу. Головні жанрові сфери музики виникають як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, пов'язана з перевагою прагматичної спрямованості, з повновладдям первинних жанрів, перевагою традиції анонімності, з униканням індивідуально-особистісних позицій, з підпорядкуванням загальним стильовим канонам, з принципом повторів-переносів прийомів і текстів, з пріоритетом ідеї тотожності. Інша, яка остаточно затверджується в післяренесансний період і, загалом, означає виникнення чистої абсолютної музики, має такі риси, як художня автономія й воля, що передбачає визначальну роль авторської особистості; затвердження меж твору як унікального, уникання стильових збігів і прагнення до новацій, до стильових відкриттів; як тенденція подолання відомого, розширення художньої свідомості [2].

Естетичними темами або духовними темами двох основних музично-жанрових систем є тема сакралізації людського буття як безпосереднього прилучення людини до найвищих позитивних цінностей – з відомим відходом від особистих інтересів (для першого, первинно-храмового жанрового середовища музики); тема самопізнання – поглиблення в особистісну свідомість з усіма її неповторними психологічними особливостями й драматичними моментами самоздійснення особистості, яка може трансформуватися у своєрідний мікрокосмічний сюжет; зусилля інтимного зосередження свідомості розкриваються як драматичні, людина може випробувати духовний підйом, але як емоційно-суб'єктивний, з несталими наслідками його сприйняття навколишніми.

У перехідні кризові часи культурної історії першорядного значення набувають діалогічні контекстуальні функції музичних жанрів і стилів. Ці функції створюють певні жанрово-стильові парадигми музичної творчості. Привертає увагу й той факт, що музикознавчі спостереження над перехідністю виникли при звертанні до границі XVII–XVIII століть. Діалог релігійного й мирського, який на цьому рубежі може обертатися діалогом національного та інонаціонального, загальноєвропейського, розгортається як діалог про можливості духовних жанрів у музиці [2].

На границі XIX–XX століть такий перехідний характер музичної творчості повторюється й підсилюється, а на межі XX та XXI стає винятково яскравим та набуває нових стильових рис, зумовлених вже розвитком метамодерністичної свідомості та оновленим значенням аматорських художніх форм [8]. Вже з середини XIX століття у вітчизняній музиці, у першу чергу, у хоровій, окреслюються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша з них пов'язана з розвитком традиційного служебного співу, зі збереженням високого професійного авторитету літургічної музики, зі збереженням і ростом інтересу до культової хорової музики як найбільш давньої та тривалої традиції національного мистецтва. Друга тенденція означає нові уявлення про можливості хорової музики – вже за межами культової практики та у зв'язку з усім досвідом світської композиторської творчості, виявляє нове відношення до жанрово-семантичних можливостей хорової музики, починає вимагати окремої форми, автономних композиційних рішень та специфікованого виконавського досвіду, особливої виконавської практики.

Не випадково цей діалог жанрових тенденцій найбільш помітно позначається в сфері хорової творчості: адже вона створює стильовий фундамент традиційної вокально-хорової музики, вітчизняної музичної культури в цілому. Тому впродовж XX століття, з особливим посиленням цієї тенденції музичної культури саме до кінця століття, хорові жанри зберігають свою головну історичну місію зближення сакрального і мірського аспектів духовності. Очевидно, що сьогодні, на новій межі століть, спостерігається нова криза культури, яка мобілізує, актуалізує усі фундаментальні властивості музики.

В сфері світської хорової музики постійно йде пошук тих засобів і прийомів, які дозволяють їй стати повноправним заступником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. У першу чергу, світська традиція хорової музики, формуючись, претендує на такі ж височину й глибину, узагальненість і священність смислів, які властиві церковному мистецтву. Інакше кажучи, вона намагається перенести літургічну ідею в іншу галузь музичної культури, де їй можливо буде дати нове тлумачення, не обмежене ритуальними діями й атрибутами.

Якщо церковна хорова музика спрямована до пошуків індивідуалізованих стильових авторських форм, то світська хорова музика виявляє тенденцію до універсальних жанрових канонів, до такого ступеня усупільнення ідеї художнього опусу, що авторська індивідуальність розчиняється у непереборному авторитеті жанру. Таким авторитетом для вітчизняних композиторів, художників, письменників, мислителів є літургичний молитовний досвід у різних його аспектах, адже релігійне етичне відношення спирається на альтруїстичну мораль і на соборність, тому претендує на те, щоб стати головною смисловою доміантою вітчизняної хорової музики на межі століть. Для розвитку феномена духовності в контексті світської традиції особливо важливими уявляються *три принципи*: великої форми як ідея універсальної композиції, що поєднує в собі найбільш істотні сторони досвіду церковного й світського формоутворення; синтезу різних шляхів втілення духовних проблем людини в музиці, який розкривається, у першу чергу, як принцип тематичного жанрово-стилістичного синтезу, має на увазі також зближення (зрощення) гомофонно-гармонійного й поліфонічного письма; вибору словесного тексту як не тільки програмної передумови музичного змісту, але і як опорного конструктивно-драматургічного начала, що підлягає процесу музичного інтонування, пояснюючи його логіку.

Саме тому в українській музиці кінця ХХ століття широко поширюються стильові прообрази й стилістичні знаки тих хороших жанрів, які, з одного боку, виникли як перехідні, з особливою метою зв'язати, привести до взаєморозуміння протилежні по характеру історичні епохи, з іншого боку – стали важливими носіями національних ознак музичного стилю й тому здатними впроваджувати ідею духовності до контексту національної свідомості, створювати власний музично-стильовий контент.

Яскравим прикладом перехідних хороших жанрів, досвід яких зберігає актуальність для сучасної хорової творчості, є кант і духовний концерт, зокрема партесний різновид останнього. Кант історично склався як жанр-посередник не в одному, а в багатьох напрямках: між релігійно-співочим і народно-пісенним мисте-

цтвом; народно-побутовою (пізніше – аматорською) і професійною музикою; між обцинно-традиційним і оригінально-авторським підходами; між середньовічним типом музичного мислення й загальноєвропейським; між вокальним і інструментальним інтонаційно-жанровими шарами музики; між різними етно-національними напрямками вітчизняної традиції. Кант і партесний концерт вирішують спільне стильове завдання засвоєння європейських гармонійних правил, і, у той же час, збереження властивостей національного мелосу. Інакше кажучи, кант і партесний концерт являють собою дві жанрові форми одного стильового процесу. У силу того, що в канті мелодично розвинені верхні голоси (у чому, можливо, відбилися й традиції народного багатоголосся), у той час, як у партесному концерті провідним залишається тенор (у дусі церковної традиції *cantus firmus*), кант інтонаційно більш яскравий і рухливий. Саме ця відмінність дозволяє говорити про те, що кант більшою мірою вплинув на тип мелодики в класичному духовному концерті.

Партесний концерт був повністю обумовлений професійною творчістю; кант – напівусний, напівпрофесійний жанр, зв'язаний, з одного боку, з релігійно-співочою традицією, а з іншого – з народно-пісенним мистецтвом. На нашу думку, цю подвійність кант привносить і в партесний концерт. Запозичаючи мелодику кантів, його інтонаційні особливості (сплав знаменної мелодики й народної пісні, інтонацій інструментальної музики, наприклад, віватних кантів, деякі танцювально-моторні звороти), партесний концерт виявляється на межі церковного й світського мистецтва.

Для партесного концерту кант має фактурно-стилістичне й образне значення; за допомогою його впливу відбувається семантичне відновлення сфери хорового концерту та зростання у ньому нової образної сфери.

Посередництво канта між народно-побутовою і професійною традиціями яскраво прослідковується в вертепі (українському ляльковому театрі, який виникає наприкінці XVII століття). Два культурологічних начала – церковне й світське – активно взаємодіють у двох, на перший погляд протилежних, частинах вертепного театру: перша частина – закінчена п'єса, яка заснована

на біблійній легенді; друга частина – своєрідна народна комедія з усіма її закономірностями (відбором типових побутових сцен з підкреслено-спрощеною народною мовою, жартами й анекдотами) [5; 11].

Кант виступає в ролі посередника й між традиційним та авторським. Саме в практиці цього жанру стає типовим перенос готових мелодійних моделей від одного тексту до іншого. Кант зберіг традицію запозичення й переносу мелодій, яка обертається практикою цитування в професійній творчості Нового часу. Також кант виступає і як посередник між різними інтонаційно-жанровими шарами музики – вокальним і інструментальним. Особливо виразно це проявляється в стилістиці панегричного канта. Авторизація канта, придбання ним вторинних жанрових ознак виникає на шляху його включення до системи іншого, великого жанру: партесного концерту, духовного концерту, літургії (до жанрової полісистеми), тому кант пояснюється найбільше тим контекстом, до якого він входить. Саме при включенні канта до іншої жанрової системи виникає своєрідна канонізація його мови, він перетворюється на «постійний епітет» (термін Н. Герасимової-Персидської) [7].

За спостереженням Н. Герасимової-Персидської, саме в партесному співі музика вперше відверто виступає як інтерпретатор тексту [6]. Це двосторонній процес: з одного боку, музичний елемент поглиблює зміст тексту, а з іншого – слово закріплює за певними інтонаційними оборотами деякі значення, завдяки постійним зв'язкам з ними. На перший план виступає не стільки ілюстративність музики, скільки передача емоційного фарбування слова. Центр притягання переноситься на емоційну наповненість слова, воно виступає як знак певної емоції. Оскільки емоційний підтекст може бути загальним для різних слів, остільки музика виявляє здатність передавати неявні смислові відносини між словами; завдяки цьому саме інтонаційно-музичні відносини визначають емоційно-образні сфери тексту. Новий тип музики прагне до загостреного вираження полярних почуттів; саме так він визначає внутрішньо-жанрові розподіли на концерти святкові (урочисті) і жалісні (зворушливі, скорботні).

Дана внутрішньо-жанрова поляризація музичної семантики, по-перше, здійснюється партесним концертом, щоб далі бути сприйнятої духовним концертом катерининської доби; по-друге, вона пов'язана зі значенневою (стилістичною) формульністю таких різновидів канта, як панегіричний, віватний та ліричний.

В українській музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття кант також досить яскраво виражає функції духовної традиції. Кант ніколи не віддалявся від культового співу в такій мірі, щоб втратити головне джерело своєї семантики. Саме в класичний період української музики кант прагне до жанрової чистоти й самоствердження як духовний жанр, продовжуючи існувати в українській музиці як стильова й тематична модель, таким чином стаючи невід'ємною частиною національної духовної семантики. Спільність національного й духовного в жанровій природі й стилі канта, а також те, що кант був і залишається прикладом найбільш довготривалої еволюції жанру зі збереженням його важливих семантичних рис, привертає увагу до нього українських композиторів у період формування нової національної школи. Дана обставина дозволяє зрозуміти й те, чому інтереси до національного й до духовного в українській музиці завжди сполучаються.

Так, М. Леонтович звертається до традиційних літургічних жанрів; у жанрах духовної музики працюють К. Стеценко, О. Кошиць, М. Вербицький; у творчій спадщині М. Лисенко – основоположника професійної композиторської школи ХІХ – ХХ століття, – є такі твори, як обробки кантів і стародавніх псалмів, а також два духовні твори: хоровий концерт «Куди піду від Імені Твого, Господи» і Херувимська. Таким чином, кантовість в українській музиці можна представити як особливий спосіб проголошення музичного матеріалу, спосіб висловлення, який надає національного характеру семантичним складовим музики.

Історія партесного співу також пов'язана з переходом від однієї системи музичного мислення, яка тривалий час уявлялась єдиною й нерушимою, до іншої, яка не викликала однострійного схвалення, навіть навпаки, вважалася чужою католицькою традицією. В долі партесного співу відбилася подвійність світогляду перехідної доби: цю подвійність визначають постійний

діалог свого-чужого як вітчизняного й західноєвропейського, релігійного й світського, вокального акапельного, збереженого загальною формою партесів, і інструментального, що проникає у цей спів у вигляді окремих музичних формул, засобів організації вертикалі й фактурного розвитку. З погляду перехідних ознак, жанрова природа партесного співу майже збігається з природою канта. Тому не випадково стилістичні прийоми канта й партесів з однаковим успіхом застосовуються в концертній формі церковного співу. Незважаючи на те, що партесний концерт виникає як позаслужбений жанр, а його мова – як недостатньо канонічна для церковної музики – може викликати бурхливі протести (приклади яких наведені в музикознавчій літературі), духовне призначення цього історичного різновиду концерту не викликає сумнівів. Тому й у назві концерту відсутнє слово духовний. Це найменування стане головним жанровим визначенням у більш пізній формі концерту, що утворюється в другій половині XVIII століття й сягає високого художнього рівня, вже як авторська композиція, у творчості Д.Бортнянського й А. Веделя.

На жаль, досить розгорнуте і аргументоване порівняння партесного та духовного концертів, які являють собою настільки історично розведені форми одного концертного жанру, що здаються окремими самостійними жанрами, ще не стало спеціальною темою музикознавчого дослідження. Партесний концерт як перехідний жанр відповідає завданню переходу від однієї системи музичної мови (середньовічної), яка не має яскраво виражених іманентних стильових розмежувань, до іншої, яка до таких розмежувань скерована. Для партесного співу внутрішньо-композиційна стилістична різноманітність ще не відкрилася. Він залишається переважно анонімним, а всі причетні до цього типу співу тексти не тільки родинними, але майже тотожними в стильовому й драматургічному відношеннях; таким чином, партесний концерт зберігає важливу умову естетики тотожності.

Стилістична й стильова уніфікованість жанру веде до того, що він звертається як до головної семантичної антитези до протиставлення гучного 12-тиголосного tutti і прозорого, більш повільного (звичайно в тридольному розмірі) триголосся, яке

наближається до кантового. Вже з погляду хорової гучнісної динаміки виникає контраст, який рівняється контрасту вселюдського та інтимно-особистісного. У літургічному співі такі моменти полегшення фактури передавали стан міркування й розчулення [10].

Усі прийоми партесного співу виникали залежно від поетичного тексту. Тому музична побудова відрізнялася, з одного боку строфічністю, що встоялась, з іншого боку – відкритістю, наскрізним розвитком (до того ж вона залишалась одночастинною). Такою же відкритою завжди залишалась природа партесного концерту взагалі: тому що в ньому відбувалось змагання двох історичних музичних поетик [9].

Духовний катерининський концерт вже повністю обумовлений контекстом світської музичної практики; це не позбавляє його перехідності, діалогічності, але визначає зовсім інший характер останньої. По-перше, форма духовного концерту керується вже автономно-музичною логікою. Їй властиві не тільки циклічність, але й особлива композиційна структура кожної з частин, що втілюють розвинені західноєвропейські форми, від двочастинної до фугованої. По-друге, цей історичний різновид концерту спирається на гармонійне чотириголосся з мелодійною функцією верхніх голосів. До речі, саме ці голоси насичуються оперними інтонаціями, нагадують тематизм італійських арій, тобто виявляють емоційну експресію, ніяк не призначену для мови церковного жанру. По-третє, внутрішньо-композиційною особливістю катерининського концерту стає стилістичний контраст або стилістична багатоскладовість. Вона пояснюється тим, що у цій жанровій формі триває діалог національного і європейського як, у першу чергу, духовного й мирського. Але цей діалог стає повністю міжавторським. Звідси виникає здатність жанру до зіставлень різних жанрово-стилістичних типів музичного висловлення, своєрідна енциклопедичність, яка передбачає ускладненість лексики класичних симфонічних творів, а ширше – веде до того явища поліжанровості й полістилістики, яке ХХ століття вважає своїм власним відкриттям. Саме з погляду авторської поетики найбільш самобутніми й, на той

же час, найбільш відмінними, є постаті Д. Бортнянського та А. Веделя. Одним з критеріїв їх відмінності стає відношення названих композиторів до стилістики канта. Цікаво, що кант зберігається як жанр-посередник і в бутті духовного концерту, але для Д. Бортнянського він важливий своєю формульною стороною, тобто риторичними функціями; тому Д. Бортнянський і застосовує його як одну з важливих жанрових емблем, до того ж звертається й до лірико-філософського, і до віватного, панегіричного різновидів канта [9].

Прагнення до класицистської врівноваженої стильової манери в музиці Д. Бортнянського поєднується з ліричною експресією головних інтонаційних ходів. Але лірика Д. Бортнянського не індивідуалізована; напруга мелодійного розвитку в його концертах завжди підкоряється фактурно-гармонійної вертикалі. Д. Бортнянський схиляється до помірно-канонічного використання всіх відомих йому музичних жанрово-стильових зворотів: від інструментальних, які нагадують стилістику кадансу в клавірних сонатах Моцарта, до народнопісенних, які часом зливаються з кантовими. Концерти Д. Бортнянського деякою мірою обумовлені його офіційним професійним положенням керівника столичної російської капели. Інтерпретація жанру духовного концерту, а тому й самої духовної теми, у творчості А. Веделя стає лірико-драматичною, у явній залежності від власної долі композитора. Стилістика канта в концертах А. Веделя не відділена від можливих інших жанрових прототипів мелосу й фактури. Навпаки, кантовість стає інтегруючим наскрізним стилеутворюючим фактором композиції, у першу чергу, визначаючи широту й фігураційно-орнаментальний характер мелодійного розвитку. Завдяки канту в музику А. Веделя приходять риси інших жанрів – знаменного співу, народних дум, народної пісні (насамперед – міський), пісень-романсів. Тому кант стає для А. Веделя головним засобом моностилістичної організації, який виявляється не тільки в межах одного твору, але й у межах усієї творчості А. Веделя [4].

Стихія концертності, саме як хорової духовної, причетної до сакрального, у творчості А. Веделя трансформується у бік пере-

осмислювання особистого начала в загальній семантиці й конкретній музичній мові даного жанру. З одного боку, А. Ведель відкриває несподівану волю тлумачення теми духовного жанру, звертаючи її до драматизму особистісної долі (у цьому, як і у всій творчості, він явно виступає спадкоємцем М. Березовського); з іншого боку, він відкриває ту тенденцію сакралізованої лірики, яка стане важливою тенденцією стильового розвитку української композиторської школи на сучасному етапі.

Наукова новизна статті обумовлена обґрунтуванням особливі до духовно-символічної природи української хорової традиції, виявленням її головних жанрово-семантичних чинників. Виявляється, що провідна музична хорова символіка має перехідний жанрово-стильовий характер, віддзеркалює історичні взаємини між первинною релігійно-прагматичною та вторинною художньо-авторською сферами. Визначаються провідні жанрові тенденції розвитку хорової мовно-стилістичної сфери, як такі, що поєднують інтереси професійної та позапрофесійної, просвітницької творчої практики.

Висновки. У цілому, вирішальним для музикознавчого розуміння феномена духовності стає вивчення взаємодії первинних і вторинних жанрових начал у музиці, як процесу, що має свої історичні, логічні й семантичні засади, передбачає власні мовно-стилістичні канони, котрі продовжують своє актуальне існування у сучасний період. При цьому головним постає питання про можливість переходу від одного історико-семантичного (парадигматичного) взірця втілення духовності в музиці до іншого.

Духовність як особливий музичний феномен виявляє історично рухливу символічну природу; найбільший інтерес до символічних аспектів духовності й до духовності виникає в перехідні епохи, коли смисловий зміст людського життя, відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст музики (мистецтва) – терпить певну кризу. Відома логіка історичного процесу дозволяє сподіватися, що за цією кризою починається нове відродження, ініціативний прорив культури до нових цінностей, що не виключає, навіть припускає й ремінісценцію попередніх.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–244.
2. Александрова Н. Литургическая музыка как жанрово-стилевой феномен в творчестве отечественных композиторов конца XX – начала XXI столетия. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2008. 192 с.
3. Анипко Е. Обиходное и авторское в традиции Одесской храмовой музыки (на материале певческой практики Свято-Успенского Одесского кафедрального собора). Дипломная работа. Одесса, 1995. 111 с.
4. Боровик М. Про впливи народної пісні на мелодіку А.Веделя // Укр. музикознавство. Вип. 6. К., 1971. С. 137–152.
5. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVII в. Вып. XXI. М., 1987. С. 72–112.
6. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М. : Музыка, 1983.
7. Герасимова-Персидская Н. Постоянные эпитеты в хоровом творчестве конца ХУП – первой половины ХУШ вв. // Русская хоровая музыка XVI–XVIII вв. М., 1986. С. 136–152.
8. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка VII века. Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
9. Герасимова-Персидская Н. Жанр канона в богослужебном пении XVII – XVIII вв. // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 237–252.
10. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. 182 с.
11. Історія української музики: В 6 т. АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського. Редколегія: М.Гордійчук та ін. Т. 2. К.: Наукова думка, 1989.
12. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. М., 1983. 153 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (1999). Towards Clarification of the Meaning of the Inscription above the Conch of the Central Apse of St. Sophia of Kyiv // S. S. Averintsev. Sophia – Logos. Dictionary. K.: Spirit and Letter. P. 214–244 [In Russian].
2. Aleksandrova, N. (2008). Liturgical Music as a Genre-Stylistic Phenomenon in the Works of Russian Composers of the Late 20th – Early 21st Century. Diss. ... Cand. of Arts; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa, 2008 [In Russian].
3. Anipko, E. (1995). Everyday and Author's Music in the Tradition of Odessa Church Music (Based on the Singing Practice of the Holy Dormition Odessa Cathedral). Diploma Thesis. Odessa [In Russian].

4. Borovyk, M. (1971). About the influence of folk song on the melody of A. Vedel // *Ukr. musicology*. Vol. 6. K. P. 137–152 [In Ukrainian].
5. Vladyshevskaya, T. (1987). Partesny choral concert in the Baroque era // *Traditions of Russian musical culture of the 17th century*. Issue XXI. Moscow. P. 72–112 [In Russian].
6. Gerasimova-Persidskaya, N. (1983). Partesny concert in the history of musical culture. Moscow: Muzyka [In Russian].
7. Gerasimova-Persidskaya, N. (1986). Permanent epithets in choral creativity of the end of the 17th – first half of the 18th centuries // *Russian choral music of the 16th – 18th centuries*. Moscow. P. 136–152 [In Russian].
8. Gerasimova-Persidskaya, N. (1994). Russian music of the 7th century. Meeting of two eras. Moscow: Muzyka [In Russian].
9. Gerasimova-Persidskaya, N. (2003). The canon genre in liturgical singing of the 17th – 18th centuries. // *Byzantium and Eastern Europe. Liturgical and musical connections. Hymnology*. Issue 4. Moscow: Progress-Tradition. P. 237–252 [In Russian].
10. Gerasimova-Persidska, N. (1978). Choral concert in Ukraine in the XVII-XVIII centuries. K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].
11. History of Ukrainian music: In the 6th volume. (1989). Of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. Rylskyi. Editorial board: M. Gordiychuk and others. T. 2. K.: Naukova dumka [In Ukrainian].
12. Shakhnazarova, N. (1983). Music of the East and Music of the West. Moscow [In Russian].