

Т.І. Кіреєва¹, О.Г. Кіреєва², В.Г. Кіреєва³

¹ Донецька державна музична академія ім. С.С. Прокоф'єва, Україна

² Донецька музична школа № 2, Україна

³ Донецьке училище культури, Україна

ДУХОВНА МУЗИКА НОВОГО ЧАСУ І СИМВОЛІСТИЧНІ ЦІННОСТІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

У даній статті акцентується увага на творчій спадщині духовної музики XVIII – XIX століть, що втілює у хоровому мистецтві нові тенденції ціннісного осмислення музичного буття, знаки епохи виступають як ідея молитовного благоговіння, а «Слава Отцю і Сину, і Святому Духу» Д. Бортнянського стає своєрідним представником жанрової моделі пісенспіву. Глибокий та всебічний аналіз феномену творчості Д. Бортнянського, наведений у поданій роботі, виявляє новизну у духовній музиці, формує новий естетичний простір, адекватний новому баченню світу і людини в ньому.

Духовна музика XVIII – XIX століть відображає музичні процеси свого часу і втілює у даному виді мистецтва нові тенденції ціннісного осмислення музичного буття. Знаки епохи Бароко виступають як ідея співчуття і молитовного благоговіння, «Слава Отцю і Сину, і Святому Духу...» Д. Бортнянського стає своєрідним представником жанрової моделі. Самоцінність і значущість цього текстового блоку пролонгує інтегрування старовинних моделей у жанрову систему наступних епох. Життя музичних творів, «як творчої пам'яті мистецтв» (М. Бахтін), має власну історію становлення і розквіту, набуває найбільшого значення у переломні епохи.

Новий і Новітній час досліджуються в різних науках як механізм історичних процесів. **Мета даної статті** – проаналізувати сьогодення з позиції сучасного бачення світу, різних часових культур, духовного простору, моделей жанрів храмової музики, ритмів діяльності видатних особистостей; висловлюється переконання, що духовна музика формує новітній музично-естетичний простір, нове бачення світу та людини, які потребують новітніх розробок.

В епоху Бароко особливо впливає принцип динамізму, виникає безліч форм, які «перетворюються одна в одну... відбивається своєрідна мовна ситуація... жанрове експериментування і пошук етимологічних зв'язків, накопичення взаємодіючих сенсів... заміна старих, родових назв новими» [1, с. 153]. Носіями нового світогляду були люди різного суспільного становища – городяни, які вивчали філософію, поети, художники, музиканти, композитори, виконавці та інші. До початку XVII століття всі музичні явища проходять крізь великі зміни, багато що відмирає і народжується основа для розвитку музичного мистецтва у подальшому. Для християнства пізнання істини граничне, повне й абсолютно зосереджене у трипостасному Богові, що увінчує собою Любов Отця і Сина, і Духа Святого.

Видатний науковець-енциклопедист П. Флоренський у своїх дослідженнях виходив із синтезу знань найрізноманітніших галузей як органічної цілісності. Естетичне він отожднював з красою, вищий вияв якої вбачав у Богові. У концепції П. Флоренського Краса розуміється як Життя, Творчість, Реальність. Метафізичну тріаду – Істину, Добро, Красу науковець трактує єдиним началом буття. Мистецтво вирізняється серед інших видів діяльності особливим способом переорієнтації простору. Усі види мистецтва мають загальні прийоми організації простору: зорові образи, ритм, мелодія, фарби та інші; вони різняться за принципами просторовості. Найбільший ступінь свободи в організації худож-

нього простору належить музиці, домінує активність слухача. Культове дійство – богослужіння, організується за допомогою системи мистецтв, видів, вищим синтезом багатоманітної художньої діяльності. Такий синтез поєднує «архітектуру, живопис, декоративно-прикладне і музично-поетичне мистецтва, зорову (колір, світло) і благовонну атмосферу храму» [2, с. 25]. При перенесенні храмової моделі з дискретним історичним розвитком у середовище з іншими естетико-стильовими критеріями виділяються семантичний і структурний рівні. Слухач актуалізує накопичені ним асоціації і в певному сенсі передбачає тим самим «спрямованість його сприйняття» [3, с. 306].

Старовинні жанри, їх пристосування до іншого звукового строю, реагують на мовні перетворення, природний процес переінтонування. Духовні жанри, що першенствували в музичній культурі Середньовіччя та Відродження, поступаються місцем опері, симфонії зі збереженням глибокого інтересу композиторів до духовної культової музики. Серед останніх наукових робіт виділяємо «До проблеми відродження старовинних хороших жанрів» Н.К. Мохової і «Реквієм епохи романтизму» А.Г. Єфименко. Усі розділи творів духовної музики акцентують увагу на образах Вічного спокою («Requiem aeternam»), Світла як Божественної Істини («Lux aeterna»), на людських стражданнях – почутті страху перед неминучістю Страшного Суду («Dies irae»), водночас символізують своєрідну єдність світу земного та потойбічного, оскільки включені молитви про заступництво перед Богом-Судією як від живих («Requiem aeternam»), так і від померлих («Dies irae»). Головною домінантою християнства виявляється принцип рівності людини перед Богом. Ідея «життя за духом» пройшла крізь віки і майже не трансформувалась у християнській теології. Духовна культова музика будується за принципом холізму, ціле більше частин, ціле дає смисл і життя частинам, не нижче дає життя вищому, а навпаки. Не з краси окремих частин складається загальна довершеність, а саме загальна гармонія, витоками якої є Бог, знаходить у собі місце для всього іншого.

Розвинута структура духовної музики формується не раніше XVII – початку XVIII ст. в опозиції і у взаємодії з оперною творчістю. Наприклад, змістовність «Dies irae», «Lacrymosa», що живописують людське страждання, не складала первісно літургії ортодоксії. Відомо, що секвенція «Dies irae» лише в XIV ст. була введена у богослужіння. Генезис реквієму, в котрому «схрестилися» літургійний канон меси та позалітургійні вставки, що забезпечують участь людських емоцій, почуттів у ритуалі, створили передумови переростання канонічних рамок церковної служби, «зрощування» з обрядово-концертною практикою XVII – XIX ст. Еволюція духовних жанрів змінює співвідношення його основних розділів. Починаючи з XVII ст. драматичною кульмінацією стає «Dies irae», як й догмат віри «Credo» у звичайній месі: «Бог та людина зведені в єдності» [4, с. 50]. Перероджений зв'язками з театральними жанрами, звернений до широкої аудиторії, зберігаючи традиційний текст та структуру, набуває громадянсько-патріотичного звучання реквієм Л. Керубіні, Г. Берліоза, Дж. Верді. Аналіз-зіставлення творів протестантської духовної музики дає можливість виявити типологічні ознаки, простежити динаміку розвитку даного жанру. Твори І.С. Баха, Г. Шютца теж мають художню своєрідність, а «Німецький реквієм» Й. Брамса, присвячений матері композитора і Р. Шуману, створений як концертний твір, символічно підкреслює асоціацію з трагедією, загибеллю німців під час військового конфлікту між Австрією та Німеччиною у 1866 році.

Продовження цих естетичних позицій у музиці – реквіємах Г. Ейслера, П. Хіндеміта, Е. Денісова. Важливу роль відіграють особливості змістовно-сміслового аспекту, що виявляються через художню творчість глибинного перетворення людської духовності. Інтегрування старовинних моделей у жанрову систему наступних епох, їх «контрапунктування» жанровим новоутворенням є особливо показовим для мистецтва XVIII – XIX ст.

Для художньої теорії і практики характерні дослідження проблем гармонії, симетрії, пропорції, числових канонів, ритму, перспективи, чуттєвої краси, поєднання наукових і

художніх пошуків. Світобачення діячів української духовної культури визначали ідеали громадянського гуманізму, що сприяло формуванню антропоцентричного індивідуалізму. Ренесансно-гуманістичні мотиви зумовлюють людиномірність українського мистецтва, його пізнавальну, морально-естетичну, виховну сутність. У цей час сформувався новий стиль духовного концерту. Його класиками стали Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель. Духовні концерти писали на ті ж самі церковні тексти, що й партесні твори, але все частіше зверталися до Псалтиря, оскільки серед релігійних книг він мав особливу популярність і використовувався не тільки в богослужінні, але в особистих читаннях. Псалми передавали релігійні переживання окремої людини і всієї спільноти, тому набули розвитку в українській музиці. У церковних творах Д. Бортнянський спирається на символіку, активно представлену у процесі розвитку драматургії творів. Це символи, що мають: витоки у звуках природи – імітації, дзвони; історично викристалізовані інтонаційні мотиви, символіку інтервалів, регістрів, фактурних особливостей, естетичне значення, які набули свого розвитку в ритмічних формулах, ладах і підкреслюють величезне зусилля, зліт, радість, духовний пошук тощо.

Визначна особистість, музикант, великий діяч мистецтв України і Росії, Д. Бортнянський, українець, народився у Глухові в 1751 році. Композитор великого обдарування, співак, диригент, педагог, який започаткував вокальну школу в Російській імперії.

Спадщина видатного митця існує в його духовних концертах, хорових піснях, гімнах, кантатах, операх, камерно-інструментальних творах. У другій половині ХХ ст. з'явилися дві монографії, присвячені творчості Д. Бортнянського – російської дослідниці М. Рицаревої та українського музикознавця В. Іванова. Величезним мистецьким явищем є всі жанри творчості Д. Бортнянського, проте найбільший внесок не тільки в українську, але й у світову музичну культуру він зробив у галузі духовної музики. Композитор створив значну кількість духовних творів: 35 однохорних (чотириголосих) і 10 двохорних (восьмиголосих) концертів, для 6-голосого хору; 14 «хвалебних» («Тебе Бога хвалили»), 2 Літургії, 9 «Херувимських», окремі одночастинні літургічні твори; обробки для чотириголосого хору київського, болгарського та грецького церковних наспівів.

У 1769 – 1779 роках митець створює вокальні опуси на католичні і протестантські релігійні тексти. Д. Бортнянський написав єдиний зразок камерно-вокального жанру на французькі тексти «Recueil de romances et chansons» (1783 р.). У подальшому композитор працює в галузі хорової церковної музики. Його твори вирізняються злагодженими, стрункими, гармонічними прийомами, ясністю форми, музична мова та стиль наближені до класичного європейського мистецтва, українських і російських пісень. Видатний майстер хорових композицій *a cappella* втілював у духовних творах філософську лірику з теплим почуттям, створив новий тип хорового концерту, в якому використані досягнення опери, інструментальної музики, поліфонічного мистецтва ХVIII ст.

Традиційний євроцентризм у розвитку етномузичної інтонаційності був закріплений творчістю Д. Бортнянського через сприйняття класицистського мовного, стильового коду.

Естетика і поетика класицизму здійснювалась, подібно бароко, творчо. При домінуванні ранньокласичної лексики має місце використання елементів бароко, галантного стилю рококо в інструментальній та оперній музиці, фортепіанних сонатах, клавірному концерті. Знаходимо передбачення: зрілого класицизму, «бетховенського» тематизму в повільних частинах пізніх концертів, стильового сентименталізму, раннього романтизму в пісенності інтонування, використанні секундових інтонацій «зітхання», «солодкозвучності» паралельних терцій і секст, підвищеному тонуслі вислову, «сльозливості» емоцій у «Да исполнится молитва моя».

Загальна класична спрямованість стилю зумовила оригінальне трактування жанру хорового концерту – це «хорові симфонії» з притаманним йому переходом до гомофонно-

гармонічного викладу, функційною диференціацією фактурних пластів, переважаючим поліфонічним типом музичної матерії. Поліфонічний виклад, зумовлений літургічною природою основного масиву творчості Д. Бортнянського, жанровими елементами бароко, лінеаризмом національного музичного мислення, для якого вертикаль існувала у накладанні кількох відносно самостійних ліній або потовщенні їх паралелізмами. Імітаційні поліфонічні засоби актуальні на цьому етапі розвитку етномузичної інтонаційності.

Поліфонічна майстерність композитора досягає своєї кульмінації у фінальних подвійних фугах концертів № 28 «Блажен муж», № 25 «Не умолчим же никогда, Богородице». Характерною рисою експозицій стає стретне проведення тем, продовження традицій партесних фугато в концертах № 32 «Скажи мне, Господи, кончину мою», № 33 «Всякую прискорбна еси». Симбіотичне існування етномузичної інтонаційності в хоровій творчості зумовило збереження музично-риторичних фігур: емоційно-виражальних – emphasis, графічно-зображальних – hypotyposis, інтонаційних, ритмічних, гармонічних. Подібно партесного стилю, більшість музично-риторичних фігур митець пов'язує з прославлюванням піднесено-урочистих, радісних образів: circulation, «трубний глас», величні фанфари в Allegro з концерту № 6 «Слава во Вишніх Богу», № 4 «Воскликните Господу»; manieren, прикраса, на розспівах в Allegro commodo на слова «Во славу Твою» з концерту № 26; pathorotia, пониження напівтону діатонічного ступеня в концерті № 22 «Господь, просвіщеніє моє», у партії сопрано з Allegro на слова «На него аз уповаю»; фігура хреста на слова «Распнися» з концерту № 15 «Прийдіте, воспоем людіє». Використання музично-риторичних фігур призвело до інтонаційних збігів і яскраво свідчить про стабілізацію знакового поля музичної мови композитора в загальноєвропейському семантичному просторі.

Ще в епоху Бароко закладена ця ознака музичної мови – знаковість, яка породжує символічне наснаження всього музичного тексту, закодованість його складових елементів. Виникає вона під впливом музичної риторики, авансованої до національного музичного мислення. М. Дилецький в «Граматичі мусикійській» перераховує деякі з поширених: асценсіо – висхідний рух як символ розквіту, дисценсіо – нисхідний, як символ упадку; збігається з anabasis – catabasis і закликає використовувати їх як засоби поглиблення змісту слова [5, с. 26].

Певні емоційно-образні асоціації закріплювались у свідомості композитора за окремими ритмічними формулами інструментального походження: пунктирний ритм у поєднанні з септимовими ходами уособлював стан напруги. Полярізація мажору і мінору при панівній модальності ладового мислення набуває семантичного підтексту як «тріумф Божої слави та глибокого жалю і смутку» [6, с. 33].

Цікавим явищем семантичного поля стають гармонічні сполуки, які в деяких випадках випереджали тенденції гармонічного розвитку в Європі: шубертівський домінантноаккорд у кодї двохорного «Слава – Єдинородний» Д. Бортнянського; перечення мі бемоль – мі бемоль у четвертій частині концерту № 21 «Живий в помощи»; раптові модуляції «О Тебї радується»; хроматичні модуляційні секвенції в фіналі концерту № 33 «Всякую прискорбна еси»; сміливі гармонічні затримання, тональні співвідношення розділів форми «Херувимських». Етнографічної знаковості набувають фактурні формули, кантове триголосся в ансамблевих епізодах концертів, способи голосоведення, октавні потовщення терцових паралелізмів в «Тебе Бога хвалім», «Слава во Вишніх Богу».

Про стабілізацію тембрових стереотипів, входження до своєрідного семантичного поля свідчать окремі прийоми хорової оркестровки, протиставлення крайніх регістрів у першій частині концерту № 26 «Господи Боже Ізраїлев» на слова «На горі і на землі», «Херувимських», ансамблі жіночих голосів на слова «Ангельськими невидимо».

Про тембровий ідеал у хоровому звучанні доби Д. Бортнянського свідчать узагальнені характеристики, залишені сучасниками. Г. Берліоз, котрий спостерігав традицію

Д. Бортнянського в Придворній Капелі, писав про викликані «чудодійним співом... істинно релігійне почуття... містичний настрій, під впливом якого слухач занурюється в споглядання, сповнене глибокого екстазу» [7, с. 323].

У творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя сформувався національний темброво-виконавський ідеал і став визначальним елементом поля національної семантики в майбутньому.

Духовну музику Д. Бортнянського вирізняє ясність і вишуканість, простота і загальна просвітленість колориту, глибоко особистісний характер сприйняття Божества, що стало виявом традиційних ментальних настанов і реалізувалось в українській духовній музиці XVIII – XX століття.

Служби християнського обряду Д. Бортнянського, в тому числі, «Слава Отцю і Сину, і Святому Духу» – один з найдавніших зразків джерела, впровадження і адаптація якого набула великого поширення після 1600 року, завдяки контактам з Польщею. Джерела, що містять цю «вестернізуючу» нотацію, належать до нотолінійних рукописів, на українських землях розвинувся тип церковно-музичної книги, придатний для всіх служб у циклі щоденного ритуалу, названий Ірмолой.

Твір Д. Бортнянського, як невід'ємний передавач Божественного знання, забезпечує можливість прочитати символи Святого Письма, даного людству на віки.

Символічне значення утворюється сумісними зусиллями вербального та музичного текстів. Ключові вирази: Слава Отцю, Слава Сину, Слава Святому Духу, Святій Богородиці в піснеспіві наративного типу мають бути виконані особливою формою інтонування, яка, спираючись на розуміння співу «Славо-Словити», проголошується омузиченою мовою.

Мале славословіє в честь Святої Трійці «Gloria Patri, Gloria Pillio et Spiritu Sancto» увійшло в богослужіння в кінці 4 століття. Читається після псалмів, відповідає православному «Слава Отцю і Сину, і Святому Духу», виконується в кінці приспіву гімнів. Першим композитором, який звернувся до знаменного розспіву, був Д. Бортнянський. Проблеми гармонізації знаменного розспіву цікавили М. Глінку, П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, О. Гречанінова, М. Балакірева, П. Чеснокова, М. Мясковського, І. Стравінського. «Знаменний розспів, – казав Б. Асаф'єв – це збірник наспівів світового значення, тотожний великим епічним сказанням, краса давніх розспівів хвилює, сфера почуттів, ритм, як і в пам'ятниках слова, живопису».

Хорова партитура Д. Бортнянського виразна, багатогранна за змістом, тембральною насиченістю, осягненням художнього образу твору, складається з шести розділів, які суттєво розкривають глибину музичної, релігійної, філософської думки, дають величезний імпульс у майбутнє.

Форма твору одночасна, з трьома контрастними розділами, сполученням вічної Любові, Віри, Надії до людей, щирою вдячністю, благою волею кожної істоти до Творця, знаменує ідею Спасіння. Перший розділ, експозиція, пов'язаний з хвалою Пресвятої Трійці, другий – народженням Боголюдини від Богородиці і Приснодіви Марії, третій, реприза, урочистою перемогою через символ Віри.

Хорова партитура набуває ознак індивідуального виконавського стилю, пошуки диригента мають бути зваженими і логічними. Твір написаний для однородного триголосного жіночого хору *a'capella*. Партія перших Сопрано виразна за яскравою мелодійністю, ритмічною варіативністю, кульмінаційною градацією теми у її розвитку, поступовим розширенням діапазону $G^1 - q^2$.

Оригінальність творчого методу Д. Бортнянського полягає в тому, що його твори художньо виважені, відкриті для впровадження у них виконавських засобів у процесі подальшого розвитку музичного мислення і емоційно-образного вирішення змістовної сфери у трьох вимірах фактури: вертикалі, горизонталі, глибині і через особистість слухача зміцнює її враження, дає підстави для нових сенсів і значень.

Основна назва твору «Піснь Господу Ісусу Христу». В порядку ведення Літургії звучить по завершенні другого антифону – «Хвалі, душе моя, Господа», але композитори використовують наближені змістовні варіанти – «Єдинородний», «Слава Отцю і Сину». Перша частина створює образ Боголюдини, який для нашого спасіння воплотився від Богородиці, Приснодіви Марії.

Страждання на хресті, смерть і воскресіння Ісуса Христа – вічні символи любові Бога до людей, якими проникнута друга частина. Формула глибокого осмислення тексту в єдності Отця, Сина і Святого Духа розкрита в таїнстві Хрещення Господня і збережена Православною Церквою до теперішнього часу.

Композитор, відштовхуючись від жанру розспівів, підкреслює тричастинну симетричність, контрастну динаміку, ускладнює або спрощує хорову фактуру, будує композицію на заданий сюжет за рахунок мелодико-гармонічних утворень, не змінює темп *Allegro moderato*, охоплює тональності C-dur-G-dur, e-moll, F-dur, G-dur, C-dur, що створює власну інтонаційність, відповідає спектру нових засобів музичної виразності.

Мелодика прямує зі словом і пов'язується с певною групою символічних образів. Перший образ – Бог-Отець; в образі Ісуса Христа – Єдинороджений від Отця – Храм (плоть) – Людинолюбєць, Любов; Третій образ – Святий Дух; Четвертий – Богородиця; П'ятий – «ми, нас, наші», які співають, славлять, молять, благають. З цими п'ятьма стрижневими образами пов'язан сюжет твору Д. Бортнянського. Мелодика знаменних піснеспівів є дрібномотивною, розгортається послідовно переважно терцієвим обсягом, в яких оспівується певний опорний тон. У сукупності складається співвідношення опорних тонів з утворенням конкретизуючих значень: світло – темрява, верх – низ, серединний план, що при виконанні хорового твору приводить до особливого стану душі, переповненого радістю, вдячністю, благоговінням.

В усі часи хоровий спів посідає важливе місце у формуванні духовного світу людини, зумовленого глибокою змістовністю і національною самобутністю, але сьогодні зазначений ракурс розгляду духовної творчості українських композиторів вимагає якомога більшого занурення в сферу сакральної музики, філософського, культурологічного, історичного, світоглядного бачення релігійної суті української душі, глибоковіруючої, повної високих моральних ідеалів.

Відродження духовної спадщини, звернення до глибинних шарів культури Всесвіту стало яскравою ознакою Новітнього часу. За останні десятиріччя культурознавство збагатилося вагомими науковими працями, що присвячені періодам мистецтва зі значенням мовної символіки, їх змістовним навантаженням, новому розумінню пізнання людини, її світогляду, релігії, філософії, історії. Новий час досліджується у різних науках як механізм історичних процесів. Сьогодні з позиції сучасного бачення світу, різних частин культур, духовного простору і ритмів видатних особистостей виникає нова інтерпретація історичності, музичного знання. Багатівікове існування України дає ідеал вічного щастя, християнську віру, національну філософську думку, національну музику. Духовна музика XVIII – XIX століть втілює у хоровому мистецтві нові тенденції ціннісного осмислення музичного буття, знаки епохи виступають як ідея молитовного благоговіння, «Слава Отцю і Сину і Святому Духу» Д. Бортнянського стає своєрідним представником жанрової моделі піснеспіву. Феномен творчості Д. Бортнянського виявляв новизну у духовній музиці, формує новий естетичний простір, адекватний новому баченню світу і людини в ньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / Лобанова М. – М. : Советский композитор, 1990. – 224 с.
2. Бычков В.В. Эстетический лик бытия / Бычков В.В. – М. : Знание, 1990. – 64 с.

3. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетика музыки. Статьи и исследования. – Л. : Советский композитор. – 1981. – Вып. 2. – С. 231-293.
4. Петрова А.Л. Реквием как философско-этическая концепция / А.Л. Петрова // Вопросы научного атеизма. – М. : Мысль. – 1982. – Вып. 30. – 95 с.
5. Дилецький М. Граматика музикальна / Дилецький М. – К. : Музична Україна. – 1970. – С. 26-27.
6. Ясиновський Ю. Українські і білоруські нотолінійні ірмолої XVI –XVIII ст. Каталог та кордикологічно-палеографічне дослідження / Ясиновський Ю. – Л. : 1996. – 622 с.
7. Берлиоз Г. Избранные статьи / Берлиоз Г. – М., 1956. – С. 323-325.

Т.И. Киреева, А.Г. Киреева, В.Г. Киреева

Духовная музыка Нового времени и символистические ценности Д. Бортнянского

В данной статье акцентируется внимание на творческом наследии духовной музыки XVIII – XIX столетий, которая воплощает в хоровом искусстве новые тенденции ценнейшего осмысления музыкального бытия, знаки эпохи выступают как идея молитвенного благоговения, а «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу» Д. Бортнянского становится своеобразным представителем жанровой модели песнопения. Глубокий и всесторонний анализ феномена творчества Д. Бортнянского, приведенный в статье, выявляет новизну в духовной музыке, формирует новый эстетический простор, адекватный новому видению мира и человека в нем.

T.I. Kireeva, A.G. Kireeva, V.G. Kireeva

Spiritual Music of the Modern Age and Symbolist Values of D. Bortnjanskij

In the article, the main attention is paid to the artistic legacy of spiritual music of the XVII – XIX centuries. This music embodies new tendencies of musical existence understanding in choir. The signs of the epoch appear as an idea of piety. The work of D. Bortnjanskij “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit” has become a unique representative of the genre model for song. In-depth and comprehensive analysis of the phenomenon of D. Bortnjanskij’s works is made in the article. It shows the novelty in spiritual music and forms new aesthetic space, which suits to the new understanding of the World and a human being in it.

Стаття надійшла до редакції 31.05.2012.