

## ПЕРЕХІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДЗЕРКАЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

**Ліва Наталя Валеріївна**, докторант кафедри світової музики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського,  
natalavaya197145@gmail.com

### **Перехідні тенденції у дзеркалі європейського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть.**

*Розглянуто суттєві ознаки ХХ століття, що позиціонують дану епоху як тривалий перехідний етап у розвитку європейської культури. Підкреслюється, що історичний і культурний сенс аналізованого періоду – у переосмисленні основ світобудови, що, своєї черги, нерозривно пов'язаний з переосмисленням феномену сакрального. Виокремлено два основні етапи даного процесу, часова межа між якими є доволі розмитою. Перший відзначається домінуванням раціоналістичних та атеїстичних тенденцій, тоді як чільним вектором другого стає зворотній процес відродження потягу до сфери духовності та пов'язаної з нею царини інтуїтивного, ірраціонального. Досвід європейської історії свідчить, що зазначені області завжди взаємодіяли як антагоністичні. Протягом ХХ–ХХІ століть вперше спостерігається їхній яскраво виражений потяг до взаємозближення й гармонійного співіснування. На прикладі ряду відповідних характерних явищ продемонстровано відображення зазначених еволюційних зрушень у сфері сучасного музичного мистецтва та музикознавства, в якості своєрідних індикаторів віддзеркалення даних перехідних процесів задіяні важливі позиції з робіт провідних сучасних музичних дослідників. Подібним чином проаналізовано й відповідні напрямки композиторської творчості. Акцентовано увагу на значущих ностальгічно-ретроспективних тенденціях у європейській музичній культурі ХХ–ХХІ століть, що також являють собою резонанс на поклик часу.*

**Ключові слова:** європейське музичне мистецтво, перехідні тенденції, ХХ–ХХІ століття, бароко, постмодернізм.

У смисловому контексті історії західноєвропейської культури ХХ століття, пронизане геополітичними, екологічними та культурними катастрофами, справляє враження суцільного кризового періоду, що завжди вповні усвідомлювався як такий провідними філософами,

істориками, культурологами, мистецтвознавцями (ситуація перманентної кризи продукувала потужний дискурс<sup>1</sup>). Воднораз наявні й інші характеристики окресленої доби – *пошуковість* та *експериментаторство*, що відзначаються значно оптимістичнішою семантикою, оскільки свідчать про зародження *нового* на тлі загального розпаду. Подібне напластування взаємовиключних епітетів дає підстави розглядати минуле століття як тривалий перехідний період.

За визначенням Валентини Реді, феномен перехідності в культурі характеризується «переважанням динаміки над статикою, нестійкістю, нестабільністю, суперечливістю й поляризацією світоглядних позицій, актуалізацією ідеї самовизначення культури, різноманіттям тенденцій у художніх процесах, розмитістю стилєвих та жанрових контурів мистецтва» [10, с. 58]. ХХ століття – період калейдоскопічного напластування численних «ізмів» у політиці, філософії, мистецтві – вповні відповідає наведеним ознакам.

Століття – час досить тривалий, однак історія не має чітких періодизаційних «стандартів». Досвід минулого показує, що перехідні періоди можуть тривати століття й навіть більше (характерний приклад – епоха Відродження). Втім, пропоновані нами часові межі не виглядатимуть занадто широкими, якщо сфокусувати увагу на прихованому, але потужному каталізаторі соціально-політичних і культурних перетворень ХХ століття – процесі *переосмислення картини світу*. Означений процес нерозривно пов'язаний з реформацією колективних уявлень про сферу надприродного – божественного, зазвичай об'єднаних поняттям *сакральне*.

Формування нового бачення сакрального відбувається внаслідок напруженої роботи підсвідомості (індивідуальної та колективної), фіксованої через таємничий світ так званих *нумінозних* переживань<sup>2</sup>. На даний час феномен нуміозного служить єдиним джерелом спостереження тих поступових перетворень, що відбуваються у духовному житті носія сучасної європейської культури.

У Європі, де нуміозне передусім пов'язане з християнством – ключовою релігією, що впродовж століть формувала обличчя куль-

---

<sup>1</sup> Ф. Ніцше, Е. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр, О. Шпенглер, Н. Бердяєв, Д. Мерксовський, М. Пруст, Т. Манн, О. Лосєв та багато інших.

<sup>2</sup> Термін *нуміозний* (від лат. *numen* – знак божественної могутності) вперше зустрічаємо у книзі Р. Отто «Священне» (1917). Через нуміозні переживання (сновидіння, інтуїтивне бачення, осяяння) відбувається зв'язок зі сферою надприродного.

тури, загальну динаміку еволюції уявлень про сакральне можна репрезентувати у вигляді двох масштабних періодів<sup>3</sup>. Початок і майже вся перша половина ХХ століття характеризується домінуванням *атеїстично-богоборницького* світосприйняття – тенденції, прямим чином пов'язаної з кульмінацією особистісного начала, що знайшло своє граничне вираження у ніцшеанській ідеї надлюдина, а також – у марксистській та немарксистській течіях атеїзму. Як показав подальший розвиток історії, обраний шлях виявився тупиковим, визначивши, по суті, кінець епохи Нового часу та есхатологічну тональність загального культурного фону ХХ–ХХІ століть. Водночас у самій доктрині Ф. Ніцше (поетичний символ якої – сонце в зеніті!) парадоксальним чином вже посіяне насіння того духовного просвітлення, що, поєднавшись з усвідомленою потребою божественного буття, з особливою силою проросте у другій половині століття, знаменуючи наступний період – протилежний за своєю історичною семантикою. З точки зору осмислення феномену сакрального, даний новий етап є по відношенню до попереднього своєрідною антитезою. Це період інтенсивної реставрації духовних і, зокрема, релігійних цінностей (тенденція, крещендування якої спостерігається й дотепер).

Отже, впродовж усього ХХ століття у європейській культурі відбувається формування нового світобачення, сутнісна спрямованість якого полягає у залагодженні тривалого антагонізму раціональної й інтуїтивної сторін духовного життя людини. Сьогодні маємо нагоду спостерігати унікальний період поступової, але неухильної «дифузії» сфер, що впродовж усієї європейської історії вважалися взаємовиключними.

Хоч царина *сакрального* і є принципово недоступною для пізнання, раціональному осмисленню вповні піддається відповідна рефлексія, пов'язана з окресленою проблематикою. Перехідні процеси знаходять віддзеркалення в сучасному європейському музичному мистецтві, нерозривно пов'язаному з феноменом несвідомого. (Цілком закономірною у даному контексті виглядає неабияка актуальність психологічної категорії *архетипу* в юнгівському тлумаченні, а також факт її екстраполяції до площини культурології та музикознавства<sup>4</sup>).

---

<sup>3</sup> Даний поділ – доволі умовний: водорозділ є до такої міри непевним, розмитим, що логічніше вести мову не стільки про чітко окреслені культурно-історичні періоди, скільки про домінування протягом певного часового відтинку певної тенденції.

<sup>4</sup> Див.: [11].

Дана розвідка являє собою панорамний огляд тих ключових явищ у європейському музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, що безпосередньо стосуються означених епохальних зрушень у царині розуміння феномену сакрального. *Мета статті* – продемонструвати згадані зрушення на прикладі ряду значущих подій у царині сучасної музики та дотичної до неї наукової думки.

**Виклад основного матеріалу.** Складну, проте необхідну задачу визначення духовного сенсу ХХ століття як відповідної культурної доби у цілісній панорамі європейської історії значною мірою допомагає вирішити компаративний метод, широко і плідно застосований у багатьох сферах сучасної гуманітаристики, зокрема й у музикознавстві<sup>5</sup>. Приклад блискучої реалізації цього методу – дослідницька діяльність Марини Лобанової, в ключових працях якої культура ХХ століття зіставляється з епохою бароко [6], [7].

Характеризуючи сутнісні особливості доби бароко, М. Лобанова акцентує увагу на негативному значенні, яке аналітики ХVІІІ і ХІХ століть вкладали навіть у саму її назву: на протигагу звичному, з відтінком доброзичливої цікавості сучасному перекладу слова – «вичурний», у попередні століття «...прикметник “барочне” служив постійним еквівалентом “дивакуватого” (“bizzaglia”)...» [6, 6]. Негативне оцінювання барокової доби виглядає сьогодні доволі дивним, проте самий факт подивування свідчить про особливості її *сучасного* сприйняття: культурна ситуація ХХ–ХХІ століть великою мірою повторює сповнений протиріч плюралізм барокового світобачення.

У працях М. Лобанової барокова доба визначається як «зламна» й саме тому – «поліфонічна», тобто така, що характеризується співіснуванням проявів нового поряд із культурними традиціями Середньовіччя, які поволі втрачають актуальність. Ситуація «поліфонічного накладання різних історичних планів» має місце і в музичній культурі бароко, де «поняття “музика” не було чимось суцільним, єдиним і стійким» [7, 46]. Подібна «поліфонічність» – на новому витку історичної спіралі – віддзеркалюється й у світоглядній та стильовій палітрі ХХ–ХХІ століть.

Згідно з означеною концепцією, в широкому історичному масштабі бароко та сучасність утворюють своєрідну часову арку. Між ними міститься період з іншою – антитетичною історичною семан-

---

<sup>5</sup> Основоположні принципи вітчизняної музикознавчої компаративістики розроблені Ю. Чеканом [13], [14].

тикою: епоха Нового часу, культурна парадигма якої базується на пріоритеті особистісного начала. Сучасний музикознавчий дискурс визначає даний історичний період як добу утвердження й панування «абсолютної музики» – музичного мистецтва як самодостатньої царини, не підпорядкованої жодній соціальній сфері, цілковито вільної від пут прикладної функціональності.

Протягом щонайменше трьох століть європейське музичне мистецтво існувало в умовах стрункої системності, уніфікованої жанрово-стильової єдності. Однак самодостатнє положення музичного мистецтва виявилось важким тягарем і вочевидь не могло тривати довго. «У ХХ сторіччі видова єдність музики опинилася розірваною на шари, що протистояли одне одному: музика художньо-самодостатня, музика для слухання як така – і соціально цілеспрямоване мас-мистецтво функціонального типу (за іронічним висловом Д. Шостаковича: “Музика для нас – музика для мас”). А от з 1950-х років визначилося подолання цього розриву у напрямку... відходу від художньої автономії музики взагалі» [9, 7]; «...із закликом “Обійміться, мільйони”, що звучить у фіналі Дев’ятої Бетховена, класичний ідеал вичерпує себе: музика, що перестала на якийсь час потребувати слова, знову повертається до нього, а симфонія, що повинна втілити ідею “абсолютної музики”, пориває з нею» [7, 45]. Парадоксальним чином цей музикознавчий дискурс рубежу ХХ–ХХІ століть ще до свого народження (і також через постать Бетховена!) отримав у романі Т. Манна «Доктор Фаустус» яскраве образне втілення, що виглядає сьогодні своєрідним пророцтвом. Символічне навантаження отримує в романі епізод з біографії Л. Бетховена: пишучи месу влітку 1819 року в Медлінгу, композитор цілу ніч «боровся» з контрапунктичними труднощами «Credo». «Битву» було блискуче виграно, але учні Бетховена, які прийшли навідати його наступного дня вранці, розповідали про жадливий, виснажений вигляд митця в ту мить, коли він вийшов із своєї кімнати і став у дверях, наче в рамі картини. Даний образ застосовується Т. Манном як символ трагічної долі музичного мистецтва, що взяло на себе неймовірний тягар самодостатності: «...відокремлення мистецтва від літургійного цілого, його звільнення і піднесення до самотньо-особистого, до культурної мети в собі обтяжило його ні з чим не пов’язаною врочистістю, абсолютною поважністю, пафосом страждання, який уособлювала в собі страшна поява Бетховена в рамі дверей і який не повинен стати вічною долею

мистецтва, його постійним духовним станом... в майбутньому його роль, певне, стане меншою, ніж тепер, скромнішою і щасливішою в служінні якійсь вищій інституції, не конче, як колись, церкві» [8, 83]. Процеси розвитку сучасного європейського музичного мистецтва служать переконливим доказом тому, що пророцтво почало справджуватися.

У західноєвропейському мистецтвознавстві кінця ХХ століття позиціонується твердження щодо завершення доби Нового часу. Проголошення переходу мистецтва до якісно іншої фази прямим чином пов'язане з новим тлумаченням історичної ролі авангарду (модерну), що отримує статус вже не опозиції по відношенню до класичної доби (як вважалося раніше), а навпаки – логічного її продовження, оскільки являє собою кульмінацію особистісного. Наведена позиція є наслідком кристалізації й маніфестації основних засад пост-авангарду (постмодерну).

Феномен постмодерну є, мабуть, однією із найзнаменніших культурних подій ХХ століття. Особливість означеного явища полягає в його неоднозначності. Без перебільшення можна зауважити, що мистецький маніфест поставангарду справляє есхатологічне враження. Чільні його постулати (як то: «смерть автора», констатація неможливості появи нових ідей, «звершення всього») у мистецтві, внаслідок чого воно тепер може існувати лише у формі мозаїчної інтертекстуальної гри) провокують думки про коматозний стан європейської художньої культури. Водночас певні риси постмодерного світовідчуття дозволяють інтерпретувати згадані руйнівні симптоми як ознаки зламного, перехідного періоду, в надрах якого відбувається зародження нового «позитивного заряду». Масштаб означених тенденцій знаходить відповідний резонанс у сучасному українському музикознавстві. Так, на вагомих – парадигмальних! – зрушеннях у культурі рубежу ХХ–ХХІ століть наголошує Н. Герасимова-Персидська: «Кожний наступний рік нового століття все більше переконує в тому, що ми стоїмо на порозі нової епохи, що відзначається новими характеристиками в усіх сферах життя й діяльності людини. Те, що наприкінці ХХ століття сприймалося як плюралізм, змінення стилів, ідей, гіпотез, тепер починає набувати впорядкованої форми, виявляє властивості парадигми. І це, на мою думку, не “лінійний” перехід до наступного етапу, а якісний стрибок. Нова парадигматика, порівняно з попередньою, виступає як об'єднуюча система більш високого рівня. Це дійсно зрушення на порядок вище» [5, 327]. Отже, нова мистецька

парадигма, маніфестована, зокрема, ідеологією постмодерну, великою мірою є наслідком значущих еволюційних процесів у культурному бутті європейського суспільства. Вважаємо за потрібне наголосити, що у відношенні формування нових уявлень про сакральне – процесі, безумовно, ще масштабнішому за своїм історичним сенсом, – час якісного стрибка поки що не настав: триває стадія плюралістичного «накопичення матеріалу».

Окреслені парадигмальні зрушення також великою мірою висвітлює факт тяжіння носіїв ідеології постмодерну до творчості Й. С. Баха – справжнього символу барокової епохи.

Про музику Баха написано надзвичайно багато. Проте безумовна цінність сучасної бахіани полягає не стільки у віднайденні нової інформації щодо життя й творчості музичного титана барокової доби (подібна перспектива навряд чи можлива сьогодні), скільки у характері сприйняття його музики сучасним реципієнтом: «...спадщина Баха, через її унікальну естетичну й етичну значимість, є своєрідним дзеркалом, в якому послідовно і кожного разу наново відбиваються мало не всі особливості музичного мислення наступних епох», – неодноразово стверджував, за свідченням Р. Берченко, відомий музикознавець початку ХХ століття, професор Московської консерваторії Б. Яворський [4, 23]. Слід відмітити, що у даному висловленні напрочуд рельєфно відбивається менталітет людини ХХ століття.

Зацікавлення носіїв культури постмодерну творчістю Й. С. Баха може виглядати доволі неочікуваним, проте виражене воно цілком недвозначно. Яскраве свідчення тому – інтерв'ю з композитором-мінімалістом А. Батаговим, котрий, відчувши на певному етапі творчого шляху гостру потребу виконувати музику Й. С. Баха<sup>6</sup>, наступним чином коментує даний напрямок своєї діяльності: «Потрібно відчувати, які твори сьогодні не можна не зіграти» [2]. На запитання, що саме єднає його з творчістю німецького генія, А. Батагов дає відповідь, доволі характерну в контексті сучасних культурних тенденцій: «Сучасна музика сказала авангардові останнє прощавай. Завдяки мінімалізму ми відкрили для себе магію позачасових медитативних станів... Цей медитативно-зосереджений стан живе у своєму власному

---

<sup>6</sup> Виконання А. Батаговим бахівських клавірних творів є доволі вільним і великою мірою різниться від існуючих інтерпретаційних канонів, проте в контексті окресленої проблематики дана обставина не має принципового значення

нелінійному часі. Час – відносна величина. Не обов'язково бути Ейнштейном чи літати на далекі зірки, щоб пересвідчитися в цьому. Не обов'язково бути буддистським монахом, щоб усвідомлювати, що всі наші концепції умовні й пусті. Так чи інакше, у музиці Баха міститься весь наш постмодернізм, весь наш мінімалізм, а також джаз, рок та багато іншого» [Там само].

Крім того, що наведені міркування служать переконливим доказом ґрунтовності історико-культурних паралелей, окреслених концепцією М. Лобанової, вони також допомагають виявити важливі елементи мистецького світовідчуття сучасності, які вже важко назвати руйнівними або кризовими. Так, значущим аспектом даної ново-світоглядної семантики виступає одна з чільних категорій мінімалізму – «статичний» або «вертикальний» час (термін Дж. Крамера). Це поняття є антонімічним по відношенню до динамічного часу, що переживається «лінійно», психологічно. «Є величезна кількість чудових музичних творів і у XVIII столітті, і в XIX, і в XX. Проте переважно вся ця музика живе у горизонтальній системі координат... "Вертикальної" музики після Баха дуже мало», – зазначає А. Батагов [2]. Майже ідентичне твердження знаходимо в характеристиці А. Швейцером «Добре темперованого клавіру»: «Жодний інший твір не дає можливості так заглибитися в сутність мистецтва Баха. Він зображає не душевні переживання, як Бетховен у своїх сонатах, не боротьбу й прагнення до мети [лінійний час. – Н. Л.], а ту реальність, що стоїть над життям... [вертикальний час. – Н. Л.]» [15, 247–248]. (Відомий фільм радянських часів під назвою «Вертикаль» (1967), в якому альпінізм – не тема, а талановита алегорія, вповні долучається до даного концептуального ряду.)

Поняття «вертикаль» у поєднанні із поширеними в музиці останньої чверті XX століття семантично наближеними до нього поняттями «медитативність» та «катарсис» спрямовує сучасний мистецтвознавчий пошук у сферу колективного несвідомого. Так, спроби А. Швейцера відсунути завісу таїни бахівського генія породили ряд ємких характеристик, надзвичайно актуальних у контексті музикознавчих досліджень XX століття: «Його безмірні сили проявлялися *несвідомо*, як сили, діючі в природі» [15, 121]; «...у Баха ще більшою мірою, ніж у будь-якого іншого генія, не можна провести межу між свідомим і *несвідомим*» [там само, 357. Курсив наш. – Н. Л.]. Пильне й ризиковане спостереження глибин підсвідомості та медитативних станів, відображене у відповідній програмі великої кількості творів другої



половини ХХ століття, досить прозоро демонструє тенденцію часу, в контексті якої суттєве значення має творчість славетного кантора.

Описані перехідні тенденції знаходять прояв не лише у концептуально-програмній площині музичного мистецтва, а й у такій специфічній його сфері, як музична мова. Зазначимо, що масштаб проблематики, пов'язаної з переосмисленням картини світу, призводить до необхідності оперування поняттям ширшим, ніж просто *музичне мовлення*, або навіть *музичне мислення*. Контекст дослідження вимагає збільшення семантичного масштабу терміну аж до *музичного світосприйняття*, що робить доцільним застосування актуальної на межі ХХ–ХХІ століть категорії *інтонаційний образ світу*, введеної до наукового обігу Юрієм Чеканом [13].

Інтонаційний образ світу, що проступає крізь матерію музичного мовлення ХХ–ХХІ століть, інтенсивно еволюціонує, відповідно до еволюційних процесів у сфері рецепції сакрального. Означені зміни полягають у поступовому переході від «негативу» до «позитиву», до неочікуваного – в контексті ще такого недавнього авангарду! – тяжіння до гармонійності. На протигагу культу дисонансу як вирішального «будівельного матеріалу» для усього художньо правдивого в першій половині ХХ століття, музична мова другої його половини переживає очевидне просвітлення, що виявляє себе у наростаючій тенденції до «естетизації консонансу» (О. Маркова). Слушність цього твердження ілюструє відповідний програмно-концептуальний вектор другої половини ХХ століття<sup>7</sup>.

Естетизація консонансу спостерігається сьогодні в різних формах. З великою неохотою до означеної течії доводиться віднести й такі явища, як «фонова» музика і взагалі – музична поп-культура, де консонанс став будівною цеглою для тиражованої банальності, яку завжди так небезпідставно зневажали лідери музичного авангарду. Проте слід визнати, що названі напрями також знаходяться у річищі загальної тенденції, що й зумовлює їхній неймовірно завищений соціальний рейтинг.

---

<sup>7</sup> «Harmonium» (1981) Дж. Адамса; «Versus, теза, антитеза та синтез» (1983) К. Альфтера; «Згода» (1980) Л. Беріо; Ars Combinatoria («Мистецтво сполучень») (1981) М. Беббітта; «Consonante» (1962) Н. Кастильоне; «Harmonica» (1983) Г. Лахемана; «Дихаюча ясність» (1981) Л. Ноно; «Симфонія сфер» (1975) А. Пануфника; «Тривуковий спогади» (1981) М. Фелдмана; «Гармонія світу» (1957) П. Хіндемита.

Полишаючи осторонь продукцію музичної комерції, сфокусуємо увагу на інших музичних явищах другої половини ХХ – початку ХХІ століть, існування яких ясно вказує на загальну тенденцію, що є прямим наслідком безумовного духовного просвітлення. «Усе світо-відчуття мистецтва зміниться, повірте мені, воно стане веселе і скромніше, неминуче стане таке, і це щастя, що воно зміниться. В нього набагато поменшає меланхолійного шанолюбства, і його долею стане нова невинність, ба навіть щиросердність... Нам важко уявити це, а проте так станеться, і мистецтво без страждання, душевно здорове, непатетичне, безтурботно-довірливе, мистецтво, що побратається з людством, ні для кого не буде дивом», – пророкує Т. Манн вустами свого головного героя в романі «Доктор Фаустус» [8, 356].

Другу половину ХХ – початок ХХІ століть характеризує яскраво виражена ностальгія. «По суті, лише музичний класицизм створив універсальну гармонію, про яку мріяли його попередники... Водночас ідеальна тендітність шуканих уявлень усвідомлювалась навіть композиторами, що досягли, здавалося б, граничної чистоти музичної виразності... минуцність класичної рівноваги знайшла відбиток у звучанні “чарівної флейти” Папагено, у застосованій Моцартом скляній гармоніці. Ілюзорна єдність класичної системи підтримувалася найрізноманітнішими засобами і, нехай на коротку мить, втілилася у художній практиці» [7, 44–45]; «Гармонія як наука про будову акордів та їхні зв'язки мала блискучу, але коротку історію» [12, 237]. Наведені висловлювання доповнює зворушлива тендітність консонантних барокових алюзій А. Шнітке, серед яких знаходимо навіть згадану М. Лобановою – хоч і в дещо іншому контексті, але з тим самим характерним ностальгічним забарвленням! – скляну гармоніку з поетичного мультфільму<sup>8</sup>, до якого композитор свого часу написав музику. Серед форм прояву означеної ностальгічної тенденції – широкий рух зацікавленості старовинною музикою, що пронизує усе ХХ століття і реалізується не лише у виконанні творів минулих епох, а й у поширеному явищі стилізації й різного роду середньовічних, барокових та класичних алюзій. (До того ж річища належить і згадуваний вище широкий дискурс навколо творчості Й. С. Баха.)

Пильної уваги у даному контексті заслуговує й особлива впливова течія західноєвропейської музики останньої чверті ХХ століття,

---

<sup>8</sup> Мультфільм «Скляна гармоніка» режисера Андрія Хржановського (1968).

що умовно визначається як «нова простота»<sup>9</sup>. Даний напрям представлений творчістю таких композиторів, як Х. Гурецький, Г. Канчелі, А. Пярт, Дж. Тавенер та інших і являє собою сучасну реакцію на ускладненість музичної мови авангарду. За певними зовнішніми рисами означена течія дещо збігається з творами мінімалістів, однак на більш глибинному рівні виявляються численні ознаки відмінності. Так, на противагу мінімалістам, представники даної течії тримаються осторонь різного роду екзотики та масових жанрів. У їхній творчості простежуються тісні зв'язки з традиціями храмової музики, а інтонаційна простота асоціюється з простотою старовинних духовних піснеспівів [1, 384].

**Висновки.** У даній розвідці було здійснено спробу якомога повніше змалювати панораму тих ключових явищ з різних сфер музичної культури (композиторська діяльність, музикознавча думка, виконавство), що найяскравіше свідчать про зламні процеси у царині переосмислення носієм європейської культури феномену сакрального.

Музичне мистецтво існує у царині власних іманентних законів. Своїми специфічними засобами воно «транслює» найважливіші події духовного життя соціуму, «зчитати» які можна лише за умови одночасної активізації як раціональної, так і інтуїтивної сфер сприйняття.

Як неможливо двічі увійти в одну й ту саму ріку, так музичне мистецтво ХХ–ХХІ століть вочевидь не зможе повернутися до інтонаційного словника попередніх епох. Важко стверджувати, в якій формі можливе (і чи можливе взагалі) відродження звукового храму, виплеканого мистецтвом віденських класиків, хоча історичний досвід підтверджує феномен відродження минулого на новому витку еволюційної спіралі.

Впродовж усього ХХ століття шлях до нової духовності пролягав через численні світоглядні тупики атеїстичного нігілізму та технократизму, й сучасна ситуація європейської музичної культури продовжує демонструвати ознаки хвилюючого перехідного періоду. Наявні еволюційні процеси прямим чином пов'язані з інтенсивним рухом у напрямку щодалі яснішого усвідомлення неможливості існування без вічних цінностей, сконцентрованих у категорії сакрального, нове розуміння якого інтенсивно кристалізується сьогодні.

---

<sup>9</sup> Даний напрям не має нічого спільного з тією «новою простотою», до якої прагнув на початку 1930-х років С. Прокоф'єв, маючи на увазі доступність музики для широкого загалу.

## Література

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Антон Батагов: «Другое измерение бытия». Композитор о И. С. Бахе. – URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-batagov-drugoe-izmerenie-bytija/>
3. Баховский семинар. Курс лекций Б. Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведённом в 1924-25 уч. году. Запись сделана С. Рязановым и Л. Авербухом, просмотрена Яворским и дополнена нотным материалом из черновиков. – URL: [https://issuu.com/eileen\\_stellar/docs/](https://issuu.com/eileen_stellar/docs/)
4. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. 372 с.
5. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме. В кн.: Н. Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство. К.: Дух і літера, 2012. 408 с. С. 327–334.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.: Советский композитор, 1990. 222 с.
8. Манн Т. Доктор Фаустус: життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля: роман. К.: Дніпро, 1990. 574 с.
9. Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія: навч. посібник. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.
10. Редя В. Я. Феномен перехідності в історії художньої культури // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2014. 360 с. С. 42–61.
11. Северинова М. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2012. № 4 (17). С. 93–104.
12. Стравинський І. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
13. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. К.: Логос, 2009. 227 с.
14. Чекан Ю. «Не отвержи мене во время старости» (Три конфігурації інтонаційного образу світу) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 45: Історія музики: концепції, інтерпретації, документи. К., 2005. С. 7–17.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.

## References

1. Akopyan, L. (2010). *Muzyka XX veka*. Entsyklopedicheskiy slovar [The 20th century music. Encyclopaedia]. M.: Praktika [in Russian]
2. Batagov, A. (n.d.). *Drugoe izmerenie byitiya. Kompozitor o I. S. Bahe* [The other dimension of existence. The composer talks about J. S. Bach]. – URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-batagov-drugoe-izmerenie-bytija/> [in Russian]
3. Javorsky, B. (1924-1925). *Bahovskiy seminar*. Kurs lektsiy B. L. Yavor-kogo v 1-m Moskovskom muzyikalnom tehnikume, provedyonnom v 1924-25 uchebnom godu. Zapis sdelana S. Ryazanovym i L. Averbuhom, prosmotrena Yavorskim i dopolnena notnym materialom iz chernovikov [Bach seminar. B. L. Javorsky's lectures, given during 1924-25th academic year in the 1st Moscow Musical College. The record has been made by S. Ryazanov and L. Averbuh, looked over by Javorsky and supplemented by music materials from the rough copies]. – URL: [https://issuu.com/eileen\\_stellar/docs/](https://issuu.com/eileen_stellar/docs/) [in Russian]
4. Berchenko, R. (2005). *V poiskah utrachennogo smyisla. Boleslav Yavorskiy o «Horosho temperirovannom klavire»* [Searching for the lost sense. Boleslav Javorsky's comments for «Well Tempered Clavier»]. Moscow: Izdatelskiy dom «Klassika–XXI» [in Russian]
5. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). *Muzyka v novoy kulturnoy paradigme* [Music in the new cultural paradigm]. In N. Gerasimova-Persidskaya, *Muzyka. Vremya. Prostranstvo* [Music. Time. Space]. Kyiv: Duh i litera [in Russian]
6. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka [in Russian]
7. Lobanova, M. (1990). *Muzykalnyi stil i zhanr: istoriia i sovremennost* [Musical style and genre: history and contemporaneity]. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian]
8. Mann, T. (1990). *Doktor Faustus: zhyttia nimeckoho kompozytora Adriana Leverkiiuna u rozpovidi yoho pryiatelia* [Doctor Faustus: a German composer Adrian Leverkühn's biography, narrated by a friend of his]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian]
9. Markova, O. (2010). *Narysy zarubižnoi muzyky 1950-x – 1990-x rokiv. Franciia. Nimechchyna. Avstriia. Italiia: navch. posibnyk* [Essays on foreign music of 1950-1990s. France. Germany. Austria. Italy: manual]. Odesa: Drukars'kyj dim [in Ukrainian]
10. Redja, V. (2014). *Fenomen perehidnosti v istorii khudozhnioi kultury* [The Phenomenon of transition in the history of arts]. In *Festschrift kafedry istorii muzyky etnosiv Ukrainy ta muzychnoi krytyky Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [The Festschrift to the Cathedra of the History of Ukraine Ethnoses' music and musical criticism of Tchaikovsky

- National Music Academy of Ukraine]. Nizhyn: Vydavec PP Lysenko M. M. [in Ukrainian]
11. Severynova, M. Y. (2012). Druhyi koncert dlia fortepiano z orkestrom Myroslava Skoryka u konteksti arkhetyprovyykh obraziv sacralnoho [Second Concerto for Piano and Orchestra by Myroslav Skoryk in the Context of Archetypal Images of the Sacred]. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 4 (17), 93–104 [in Ukrainian]
  12. Stravynskiy, I. (1971). *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka [in Russian]
  13. Chekan, Ju. (2009). *Intonaciinyi obraz svitu* [The intonation image of the world]. [Monograph]. Kyiv: Logos [in Ukrainian]
  14. Chekan, Ju. (2005). «Ne otverzhi mene vo vremena starosti» (Try konfiguracii intonaciinoho obrazu svitu) [“Don’t you reject me in my old age” (Three configurations of the intonation image of the world)]. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Čajkovs’koho, Kyiv, 45: Istorija muzyky: koncepciji, interpretaciji, dokumenty* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Iss. 45: History of music: conceptions, interpretations, documents]. 7–17 [in Ukrainian]
  15. Shveitser, A. (1965). *Iogann Sebastyan Bah* [Johann Sebastian Bach]. M.: Muzyka [in Russian]

**Левая Наталья Валерьевна**, докторант кафедры мировой музыки Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского.  
nataljevaya197145@gmail.com

### **Переходные тенденции в зеркале европейского музыкального искусства XX – начала XXI столетий.**

*Рассмотрены существенные признаки XX столетия, позиционирующие данную эпоху как длительный переходный этап в развитии европейской культуры. Подчеркивается, что исторический и культурный смысл анализируемого периода – в переосмыслении основ мироздания, в свою очередь, неразрывно связанном с переосмыслением феномена сакрального. Выделено два основных этапа данного процесса с достаточно размытой временной границей. Первый отличается доминированием рационалистических и атеистических тенденций, тогда как главенствующим вектором второго становится обратный процесс возрождения влечения к сфере духовности и связанной с ней области интуитивного, иррационального. Опыт европейской истории свидетельствует о том, что указанные области всегда взаимодействовали как антагонистические. На протяжении XX–XXI столетий впервые наблюдается их ярко выраженное тяготение к взаимосближению и гармоническому сосуществованию. На примере ряда соответствующих характерных явлений проде-*

монструировано отражение упомянутого эволюционного движения в сфере современного музыкального искусства и музыковедения. В качестве своеобразных индикаторов отражения данных переходных процессов задействованы важные положения из работ ведущих современных музыкальных исследователей. Подобным образом проанализированы и соответствующие направления композиторского творчества. Акцентировано внимание на значимых ностальгически-ретроспективных тенденциях в европейской музыкальной культуре XX-XXI столетий, что также представляет собой отклик на зов времени.

**Ключевые слова:** европейское музыкальное искусство, переходные тенденции, XX–XXI столетия, барокко, постмодернизм.

**Natalja Liva**, D.Sc.-candidate of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Department of World Music). .natalevaya197145@gmail.com

### **Transitional tendencies in the mirror of European music of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> centuries.**

*Essential traits of the 20<sup>th</sup> century have been considered in the article. These characterize the époque as a long transitional period in the development of European culture. It has been emphasized that historical and cultural sense of the period analyzed is reappraisal of values, concerning the basis of the universe – the problem tightly connected with the reappraisal of the phenomenon of the sacred aspects. Two basic stages with rather indefinite confines have been distinguished. The first is characterized by predominating of rationalistic and atheistic tendencies. The other's main vector is reverse process of renaissance of spirituality which is in its turn connected with the sphere of intuitive and irrational. European history experience witnesses that these spheres always interacted with each other as antagonistic. It is not until 20-21<sup>st</sup> centuries that we can see for the first time their clearly expressed tendency to rapprochement and harmonic coexistence. The reflection of the evolutionary movement mentioned has been demonstrated with the help of certain proper characteristic phenomena in the sphere of contemporary music and music science. Certain important theses from chief music researchers' works have been used in the article as the sort of indicators of these transitional processes. In the same way corresponding tendencies in composers' work have been analyzed. Considerable attention has been paid to significant nostalgic and retrospective tendencies in European music culture of the 20-21<sup>st</sup> centuries which can also be considered as resonant with the mood of the époque.*

**Key words:** European music, transitional tendencies, 20-21<sup>st</sup> centuries, baroque, postmodernism.

Стаття поступила до редакції 11.10.2017 р.

---