

Аннотація

Дундяк І.М. Страницы истории украинского церковного искусства второй половины XX в.: музеефикация и искусствоведческие издания

Представлены малоизвестные эпизоды, которые сопровождали музеефикацию церковных достопримечательностей во вт. пол. XX в. и обстоятельства, которые сопровождали издания книг о церковном украинском искусстве. Факты статьи связанные с именами известных искусствоведов Г. Логвына, Б. Возныцького, Л. Миляевой.

Ключевые слова: научно-художественные издания, церковное искусство, музеефикация, искусствоведы.

Надійшла до редакції 30.10.2014 р.

УДК 78.03 «18-19»:008: 301

Н.В. Ліва

ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ СТАРОВИННОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА ВІТЧИЗНЯНІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Музичне буття ХХ століття являє складну й неординарну картину – й не лише через надзвичайне (і безпрецедентне в історії музики) розмаїття течій та композиторських технік, які часто межують з чистим експериментуванням у сфері звуку. Одним із феноменальних явищ сучасної європейської музичної культури є підвищення інтересу до музики минулих епох (Середньовіччя, Ренесансу, Бароко). Особливе місце в цій сфері посідають твори духовні.

Музика минулих епох заповонила концертну естраду. Починаючи з часів виконавської діяльності В. Ландовської, упродовж ХХ століття можна спостерігати появу нових ансамблів та солістів, що свідомо обмежують свій репертуар лише старовинною музикою («Hortus Musicus», «Leonhardt Consort», «Schola Cantorum», «Madrigal» та ін.). «На наш слух часто видається на диво сучасним те, що писали десь, скажімо, у 1690 році: мікроматика, чверть-тони, як у вокальній, так і в інструментальній музиці, – те, що зазвичай вважається прерогативою ХХ ст.» – висловився в одному з інтерв'ю керівник французького ансамблю старовинної музики «Les Arts Florissants» Уільям Крісті в 1988 р. [1; 22].

З боку музикознавців простежується спалах зацікавленості старовиною: ведуться дослідження рукописних пам'яток, висловлювань сучасників, що мають дати уявлення про особливості інтерпретації старовинних творів.

Не менше зацікавлення спостерігається й з боку сучасних композиторів, які не лише широко використовують у своїх творах цитати з середньовічних творів та певні прийоми композиторських технік попередніх епох, а й створюють обробки й транскрипції старовинних творів. Докладне й змістовне уявлення про це дає в одній зі своїх статей Н. Герасимова-Персидська [3]. Деякі з наведених автором прикладів – оркестрова інтерпретація «Суріє» з меси Гійома де Машо німецького композитора Дітера Шнебеля (2000 р.), численні обробки гокету Гійома де Машо «Давид» (1955-1997 рр.): «Квартет на гокет «Давид» Ентоні Джилберта, «Парафраза» Домініка Малдауні та ін.; використання С. Губайдуліною уривків з прози Хільдегарди фон Бінген¹. На думку Н. Герасимової-Персидської, одним із найрадикальніших проявів цієї тенденції можна вважати створення мюзиклу про Хільдегарду Бінгенську – естрадної вистави, де використані деякі з мелодій, створених легендарною монахинєю.

Отже, старовинна музика звучить сьогодні скрізь. «Це абсолютно нова ситуація в історії, – зазначає у книзі «Музика як мова звуків» Н. Харнонкурт. – Проілюструємо її невеличким прикладом: якщо вилучити з концертних зал музику минулого й виконувати лише сучасні твори, ці зали незабаром зяли б пустою – точнісінько так сталося б за часів Моцарта, якби публіку позбавили сучасної музики, замінивши її давньою, наприклад, бароковою» [7; 7]. Сьогодні спостерігаємо в музичному житті ситуацію, прецеденту якій не знайти в жодній з попередніх епох: завжди, в усі часи музика сучасників вважалася кращою за творчі здобутки попередників, і тільки ХХ ст. внесло у цьому сенсі несподівані «корективи».

Прихильність слухача до старовинної музики і майже повна байдужість до сучасного професійного мистецтва є, безперечно, симптомами духовної хвороби епохи. Дана точка зору долучається до численного «хору» подібних одностайних тверджень сучасних європейських та вітчизняних мистецтвознавців. Кризовий стан духовності сучасного суспільства спричинив до того, що сьогодні старовинні духовні твори мимоволі протистоять мистецтву сучасності.

На тлі попередніх епох таке нетипове ставлення до музики власної доби виглядає дивно і неприродно. Разом із тим, нелюбов слухачів до сучасних творів пояснюється аж ніяк не низьким рівнем цієї музики. Парадоксальним чином вона пояснюється їх художньою правдивістю. Немає потреби повторювати тут загальновідому істину стосовно актуальності і відповідності своєму часу високохудожнього твору мистецтва. Сучасне мистецтво віддзеркалює спотворений духовний світ людини. Сумно дивитись у таке дзеркало. Тому погляд мимоволі спрямовується на дещо більш привабливе.

Важко не згадати в цьому зв'язку творчість А. Шнітке, з його ностальгічними алюзіями барокової музики, що мають місце у більшості творів композитора. Полістилістика – один із найулюбленіших прийомів композиторської техніки А. Шнітке – то є нагальна потреба діалогу людини епохи постмодерну з попередніми епохами. Світ старовини постійно нагадує про себе у творах Шнітке, ніби світло давно вже згаслої зірки, промені якої все ще сягають Землі. Ці ретроспективні ремінісценції сприймаються з болісним почуттям «туги за втраченим раєм». Концепція композитора може служити якщо не запереченням твердження Н. Харнокурта щодо неспроможності сучасників сприймати старовинні твори на їх глибинному, сутнісному рівні, то, в усякому разі, альтернативною думкою. Лейтмотивом музики А. Шнітке є трагічний розрив людини з духовним надбанням минулого, що його вона, на свій жах, в і д ч у в а є. Болісна нота цього духовного відчуження з не меншою силою звучить у романі німецького письменника Т. Манна «Доктор Фаустус». Так, упродовж твору письменник постійно згадує про бль Андерсенової Русалоньки, яка не має людської душі, але тужить за нею, – бль, що переслідує головного героя роману музиканта А. Леверкюна – за сюжетом роману, автора додекафонної техніки². Вартий уваги й образ, даний на перших сторінках роману – дивні «рослини» неорганічного походження, які з дослідницької цікавості «вирощує» батько Адріана, Йонатан Леверкюн: «Посудина... була на три чверті наповнена слизькуватою рідиною, а саме – розчинним склом, і на дні її буяла химерна грядочка різнобарвних паростків, сплутана купа синього, зеленого і брунатного пагіння, що нагадувало водорості, гриби, непорушні поліпи... Але найчуднішим у цих заростях був не їхній химерний, аж моторошний вигляд, а якась притаманна їм глибока туга... старий Леверкюн... ставив акваріум одним боком до сонця, а решту три затуляв від світла, і ти ба – все те сумнівне поріддя, гриби, фалічні стеблини поліпів... скоро схилилися до сонячного боку, вони так прагнули тепла і радощів, що просто-таки чіплялися за освітлену стінку й прилипали до неї.

– А вони ж мертві, – казав Йонатан, і на очах у нього виступали сльози» [5; 43–44].

Наведений образ є за своїм концептуальним навантаженням точною аналогією ретроспективної полістилістики А. Шнітке: в обох випадках наріжним елементом художньої виразності є та сама «глибока туга», що трагічним лейтмотивом проходить крізь усе музичне мистецтво ХХ століття.

Окреслене проблемне доповнюють й такі суттєві компоненти даного дискурсу:

А) Вже на початку ХХ ст. видатна клавесиністка В. Ландовська, активна творча діяльність якої була спрямована на палкий захист та пропагування творів старовинної музики, категорично заперечила ідею будь-якого поступу в мистецтві: «Стверджувати, що Палестріна в процесі подальшої еволюції перетворився б на Кунау, а Бах – на якогось там Мейєрбера і що вони, разом узяті, якщо б розвивалися, то стали б схожі на будь-якого з сучасних композиторів – означає дійти до чистої нісенітності. Музика – не школярка, що сумлінно переходила з класу до класу і лише у наш час отримала атестат зрілості» [4; 44–45]. Наприкінці століття ідентична думка була висловлена Н. Харнокуртом.

В) У книзі «Музика як мова звуків» Н. Харнокурт наголошує на сучасній європейській тенденції ігнорування концептуальної глибини старовинної музики. Сучасного споживача музичного мистецтва цікавить у цих творах скоріше зовнішня краса, «декор», аніж зміст. Це сприяє породженню численних хибних інтерпретацій, внаслідок чого сучасний реципієнт не має справжнього уявлення ні про музику минулого, ні про музику сучасну.

Проблеми, окреслені Н. Харнокуртом, є, безумовно, актуальними і для вітчизняної музичної культури. Проте особливості рецепції старовинної духовної музики, що спостерігаються в Україні, певною мірою різняться від європейської ситуації. В даному зв'язку думку австрійського диригента слід зіставити (а в дечому – й протиставити) з висловлюваннями Н. Герасимової-Персидської, яка висвітлює феномен зацікавленості старовинною музикою дещо в іншому ракурсі. У статтях дослідниці, присвячених старовинній (в даному випадку – середньовічній) музиці йдеться не про кризу духу, а про зміну культурної парадигми в цілому [2], [3]. Інтерес до старовинної музики в Україні, на відміну від Європи, пов'язаний з духовним відродженням нації. Надзвичайно глибоким і влучним бачиться пояснення Герасимовою-Персидською того факту, що давньоруському знаменному розспіву віддається сьогодні перевага перед партесним співом ХVІІ ст. На її думку, монодійний

церковний спів, подібно до старовинної ікони, упродовж віків увібрав у себе духовні прагнення багатьох поколінь людей, набув «намоленості». На відміну від блискучих багатоголосних партесних концертів, суворі невивагливість монодії, її аскетична унісонність містять в собі значно потужніший заряд духовності (наша ж вітчизняна музична медієвістика – це, насамперед, музика сакральна).

Н. Герасимова-Персидська, на відміну від європейця Н. Харнокурта, бачить духовну ситуацію сьогодення дещо інакше (ближче до того, як інтерпретує її А. Шнітке): «Розчарування в ідеалах попередніх двох століть, руйнування минулої картини світу – з одного боку, з іншого – пошук втраченої цілісності та духовної опори виявили співзвучність з більш глибокими історичними часами. Високе Середньовіччя, «палаюча готика» стрімко наблизилися. Туга за прекрасним минулим, яке неможливо повернути – не пережитому в дійсності, але тим гостріше відтвореному в уяві, наштовхувала на знахідки усе нових підтверджень зіркості й мудрості людей Середніх віків» [3; 10]. І далі: «Сьогодні знову людина прагне піднятися над швидкоплинним (і все більш прискореним) часом і долучитися до Абсолюту, зануритися у вічно тривалу мить, під час споглядання» [3; 11].

Перед нами – два протилежні твердження. Перше акцентує бездуховність і неспроможність сучасника бачити в старовинній музиці щось більш глибоке, аніж зовнішня «привабливість та милозвучність», друге виводить на перший план прагнення сучасної людини вийти з кризи і, відповідно, – здатність спроможність сприймати старовинні твори як життєдайне джерело духовності. Обидві думки є рівною мірою вагомими, мають під собою підґрунтя багатого виконавського й дослідницького досвіду й свідчать про неоднозначність рецепції старовинної сакральної музики у ХХ ст.

Доповнимо дану концептуальну дихотомію характеристикою ще одного суперечливого феномену, що є, можливо, не таким помітним зовні, оскільки простежується на рівні музичної інтонації.

Правдивість відтворення дійсності сучасним професійним музичним мистецтвом знаходить прояв в ускладненні музичної мови творів ХХ ст., що, своєю чергою, віддзеркалює складність проблем духовного світу сучасної людини. Вище вже йшлося про заперечення ідеї поступу в музичному мистецтві В. Ландовською та Н. Харнокуртом. Видатний австрійський диригент, між іншим, зазначає, що будь-які нові здобутки в мистецтві ведуть за собою неминучі втрати чогось не менш цінного. Наприклад, вдосконалення того чи іншого музичного інструменту призводить до видозмін у його конструкції, а відтак – до втрат певних тембрових та технічних властивостей тощо. Дана закономірність, на наш погляд, діє й у сфері музичного мовлення. Пошук нового у засобах мистецького вираження, ускладнення мелодики, гармонії, ритму є цілком природним для пошукового творчого процесу, і в цьому відношенні музика ХХ ст. дала світові безліч цікавих знахідок. Утім, ціна їх виявилась занадто високою, втрати – занадто серйозними. Не випадково головний герой згаданого вище роману Т. Манна після стрімкого й гордого творчого злету кінець-кінцем втрачає розум і стає безпораднішим за немовля. Одне з останніх висловлювань Леверкюна виглядає досить-таки несподіваним: «Усе світовідчуття мистецтва зміниться, повірте мені, воно стане веселе і скромніше, неминуче стане таке, і це щастя, що воно зміниться. В нього набагато поменшає меланхолійного шанобства, 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...» [5; 356]. Музичне мистецтво не може повернутися до музичної мови XVII-XVIII ст., однак саме в старовинних духовних творах сучасна людина намагається знайти відповіді на численні запитання, що ставить сьогодення.

Спроби прокоментувати дану ситуацію викликають у пам'яті цікавий вислів з маленької трагедії О. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі»: «...всё это ясно, как простая гамма». Подібне висловлювання викликає бажання заперечити: занадто багато складного й загадкового містить мажорна гама, щоб називати її «простою»! Це – дивна звукова конструкція, що, подібно до храмів Давніх Афін, не може не вражати досконалістю своїх пропорцій.

Духовні твори Й. С. Баха пронизані специфічно бароковою інтонаційною символікою, що є, на жаль, майже незрозумілою сучасному реципієнтові. Він може сприйняти її лише опосередковано, ознайомившись попередньо з відповідними трактатами, де описуються риторичні інтонаційні фігури епохи бароко. Однак, меси, хорали і прелюдії Баха (як, утім, і весь грандіозний масив західноєвропейської та вітчизняної старовинної духовної музики) здійснюють потужний вплив на слухача без будь-якої попередньої підготовки – на рівні інтонаційному. Великою мірою це пояснюється тим, що музична мова старовинних духовних творів містить свою «природну» семантику, в якій особливе місце посідає натуральний мажорний лад.

Не випадково мажорний лад сприймається у ставленні до мінору як «старший», більш стійкий, фундаментальний. Неодноразове завершення міночних творів Баха однойменною мажорною тонікою в основному продиктоване саме цією властивістю мажору.

Загальновідомо, що мажорний звукоряд складається з двох абсолютно однакових за структурою тетраходів (тон-тон-півтон). Їхнє зціплення утворює одну з найяскравіших слухових ілюстрацій відомої діалектичної тріади: «теза-антитеза-синтез».

Перший ступінь мажорної гами – найстійкіший її звук – асоціюється з певним Центром, Основою, Першоосновою, що дає початок усьому іншому: від тоніки «народжуються» й до неї тяжіють всі інші звуки гами. (У даному сенсі доречним буде навіть порівняння ладової системи мажору з планетарною системою, де тоніка – зірка, стійкі ступені ладу – планети, нестійкі – супутники планет. Зауважимо: мінор і його тоніка не дають такої прямої аналогії – бракує достатньої «гравітації»).

Напрочуд цікаву роль відіграє в організації натурального мажору четвертий ступінь гами. Він сприймається на слух як нова, хоч і тимчасова тоніка, а третій ступінь, відповідно, як ввідний тон до нього: у сфері чистої діатоніки закладене хроматичне явище відхилення. Четвертий ступінь виступає своєрідним «суперником» тоніки, «змагається» з нею, заперечує її. Субдомінанта несе в собі навантаження діалектичної антитези, це – осередок заперечення, своєрідний антипод Центру, Першооснови, символ бунту, богоборництва. Під час руху до четвертого ступеня, відбувається зріст напруження.

Взаємодія з четвертим наступного, п'ятого ступеня ладу своєрідним чином символізує сакральну таїну перемоги Гармонії над Хаосом. Тимчасовий бунт несподівано долається, поява домінанти викриває тимчасовість і *не справжність* самозваної «тоніки». Рух до верхнього першого ступеня знаменує остаточну перемогу: підтверджується істинна тоніка, Основа, Центр, Абсолют. Замикається своєрідне коло – стверджується досконалість і непорушність Всесвіту.

Не буде перебільшенням зазначити: щойно змальована природна семантика мажорного ладу претендує на рівень стрункої *системи символів*, генеза яких криється в суто фізичному явищі – природній таїні обертонового ряду. Не заперечуємо, що даний аналіз може видатись (або ж є) описом суб'єктивних вражень. Втім, у структуру мажорного ладу однаково органічно вкладаються християнська космогонічна система, східний духовний символ «Інь-Янь» та діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей.

У процесі подальшого розвитку професійного музичного мистецтва струнка ладо-тональна система перетворюється у ХХ ст. – атональність. Майже три століття підтримувався європейською музичною ментальністю цей загадковий звуковий храм, аж поки його – буквально за кілька десятиліть! – не було поруйновано в ХХ ст. Натомість на концертах старовинної духовної музики зали аж ніяк не «зяють пустою»: люди напружено вслухаються в невибагливі гармонії тоніки, субдомінанти та домінанти, знаходячи в цій музиці щось таке, що неможливо підмінити найоригінальнішими звуковими експериментами.

Наостанок вважаємо за потрібне, не акцентуючи уваги на негативному аспекті даної ситуації, проілюструвати парадоксальність шляхів розвитку сучасної музичної культури альтернативною думкою професора московської консерваторії Б. Яворського, висловленою ще на початку ХХ ст.

Б. Яворський визначає феномен будь-якого музичного ладу водночас як природний символ і як складну систему. Окремі спостереження вченого певною мірою навіть підтверджують здійснений нами вище семантичний аналіз мажорного ладу³. Разом із тим, вчений акцентує увагу на механістичності мажорного тризвуку (як центру мажорного ладу), обґрунтовуючи свою думку його походженням з обертонового ряду. Спираючись практично на ті ж самі засади, Б. Яворський висловлює твердження, прямо протилежне нашому: «...вся музична література, що базуватиметься на великому тризвуку, вірніше, на його принципі, буде не музичним мистецтвом, а музичною промисловістю. Механічний принцип тризвукості віджив своє» [8]. Вчений наступним чином коментує еволюцію музичного мовлення у ХХ ст.: «Людство у прагненні до оволодіння звуковим мисленням сплутало принцип відносної стійкості з принципом байдужості. Вся історія музики, починаючи з XVII ст. до нашого часу, являє собою зусилля музикантів притягнути всі явища до великого тризвуку як виправданню усього особливого, щоб охопити все. Внутрішній слух заявив, що він не може рахуватися з великим тризвуком як з явищем, що визначає усе» [підкреслено автором. – Н. Л.] [8].

Існує безліч думок і точок зору щодо шляхів розвитку професійного музичного мистецтва сьогодення, а дана стаття, на жаль, містить у собі більше запитань, ніж відповідей. Хочеться лише висловити надію на те, що концерти старовинної духовної музики, численні дискусії, що ведуться навколо її інтерпретації, зроблять свою справу, і ми спроможемося повернути собі те, що втратили колись на невтомному шляху до загадкового нового.

Примітки

¹ Хільдегарда Бінгенська (1098-1179 рр.) – монахиня, абатиса, засновниця монастиря. Була дипломатом, радницею правлячих осіб, авторкою листів, численних книг (медичного, наукового, містичного змісту). Створила першу Містерію «Ordo virtutum», яка включала 82 музично-поетичні піснеспіви, зібрання «Symphonia harmonie celestum revelationum», що містить 77 піснеспівів.

² Даний факт спричинив до невдоволення з боку А. Шенберга, що змусило Т. Манна додати наприкінці книги примітку: «Мабуть, не зайве буде повідомити читача, що манера композиції, описана у двадцять другому розділі, так звана дванадцятизвукова, або серійна, техніка, насправді є духовною власністю одного сучасного композитора й теоретика, Арнольда Шенберга, а я її в якомусь ідеальному співвідношенні надав особі вигаданого музиканта, трагічного героя свого роману. Взагалі музично-теоретичні розділи цієї книжки багатьма своїми подробицями зобов'язані вченню Шенберга про гармонію».

³ Зокрема – зауваження щодо закладеної у природі обергонів взаємодії тоніки і субдомінанти: «Основний звук мажорного тривуку – «до», а якщо розчленувати «до» на рівні долі, вийде (акустично) щось на зразок F-dur [субдомінанта – Н. Л.]» [8].

Список використаної літератури

1. *Габай Ю.* Расцвет искусств. О проблемах исполнения старинной музыки / Ю. Габай // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 21–22.
2. *Герасимова-Персидская Н.* Монодія як символ сакрального / Н. Герасимова-Персидська // Труды Н. Герасимовой-Персидской. – Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 15. – С. 13–20.
3. *Герасимова-Персидская Н.* Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. Герасимова-Персидська // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1993. – Вип. 6. – С. 6–13.
4. *Ландовска В.* О музыке / В. Ландовска. – М. : Радуга, 1991. – 440 с.
5. *Мани Т.* Доктор Фаустус : Життя нім. композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман / Т. Манн. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с.
6. *Сітенко Т.* Ванда Ландовська в концертній панорамі Києва початку ХХ століття / Т. Сітенко // Музика у просторі культури. – Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33. – С. 198–207.
7. *Харнонкорт Н.* Музыка як мова звуків / Н. Харнонкорт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
8. *Яворский Б. Л.* Баховский семинар : курс лекций в I государственном Московском техникуме в 1924-1925 уч. г. : рукопис (запис С. Р. Рязова) / Б. Л. Яворский, 1946.

Резюме

Аналізується проблема рецепції старовинної духовної музики у ХХ ст. Особлива увага приділяється осмисленню старовинних творів на концептуальному рівні та на рівні музичної інтонації; зіставляються різні точки зору на дану проблему.

Ключові слова: духовна музика, старовинна музика, рецепція, ХХ століття, музична мова, музична інтонація.

Summary

Liva N. To the Problem of Reception of Ancient Sacred Music in European and National Art Culture in the XXth century

Materials of this paper reveal another interesting page prominent in contemporary musicology, namely the strong interest in the arts of bygone eras and try to explain the reasons for this phenomenon.

The problem of the reception of ancient spiritual music in the twentieth century. Particular attention is paid to understanding ancient works on a conceptual level and at the level of musical tone; compared different points of view on this issue.

In particular, the specifics of playing spiritual music of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque, which retain many striking examples of knowledge not only of style, but also a system of musical interpretation in terms of modernity, when accelerated time changed musical instruments, was new and human awareness of the perception of thinking of past eras.

The attention to created new types of musical ensembles that limit its activities exclusively execution of works of past centuries.

This growing interest in music and contemporary composers who, trying to master performing technique, style of thinking of an era, trying to create the latest music technology. And this phenomenon has no explanation at all times because modern music has caused an increased interest in bringing not only a new means of expression but also thought.

However, in the opinion of confirmation enhanced interest in the artistic heritage of past eras, the author draws a number of opinions of modern art from different countries (and Ukraine in particular), thus expanding our understanding of the relevance of the above issues.

The basic idea of theoretical discussions can be summarized as follows: «Longing for a past that can not be returned – not to survive in reality, but the greater reproduced in the imagination, nashtovhuvala findings on all new evidence zirkosti and wisdom of people of the Middle Ages...». And further: «Today again man seeks to rise above fleeting (and more rapid) time and join the Absolute, plunge into the ever lasting moment during contemplation» (N.Herasymova-Persian). Musical art can not return to the musical language of XVII-XVIII centuries, but it was in ancient spiritual writings of modern man tries to find answers to many questions that puts today. This is confirmed by further analysis of modern musical practices, including the opinion of the famous Ukrainian researcher B.Yavorskoho expressed in the early twentieth century that «...the entire music literature, based on a large triads, or rather, its principle is not musical art and the music industry. The mechanical principle tryzvukovosti outlived his. «The scientist commented as follows evolution of music broadcasting in the twentieth century: «Humanity in the quest for mastery of sound thinking upset the principle of relative stability principle of indifference. The entire history of music from the XVII century. to date, is the effort to bring all musicians phenomenon to a large triads to justify all special to cover everything. Inside the hearing said that he can not ignore the major triads as a phenomenon that determines everything.».

I want only to express the hope that the author finally concludes that ancient spiritual music concerts, numerous discussions being conducted around her interpretation, will do the job, and we manage to regain what was once lost on the way to the tireless mysterious new.

Key words: sacred music, old music, reception, twentieth century, musical language, musical intonation, scientific concept, the legacy of past eras, historiographical debate evolution in perception, a new musical language.

Аннотация

Левая Н.В. К проблеме рецепции старинной духовной музыки в европейской и отечественной художественной культуре XX столетия

Анализируется проблем рецепции старинной духовной музыки в XX веке. В центре внимания – осмысление старинных произведений на концептуальном уровне и на уровне музыкальной интонации; сопоставляются различные точки зрения на данную проблему.

Ключевые слова: духовная музыка, старинная музыка, рецепция, XX век, музыкальный язык, музыкальная интонация.

Надійшла до редакції 28.10.2014 р.

УДК 78.27

О.Б. Величко

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ДИСКУРС ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Актуальність даної статті полягає в тому, що останнім часом в українському музикознавстві зріс питомий інтерес до досліджень у руслі дискурсивного аналізу музичного життя минулого та сучасності, присутній у наукових студіях Б. Сюті, О. Козаренка, М. Іжевської, Є. Моревої, І. Коханик, С. Шипа, О. Берегової, Б. Деменка, М. Максимова, С. Соланського, Д. Онищенко та ін.

Особливу увагу сучасні вчені приділяють також музичній регіоналістиці, окремим локальним осередкам та різним аспектам музичного життя того чи іншого регіону. Тож видається потрібним актуалізувати питання, пов'язані з розвитком інструментального виконавства, педагогіки на начально-методичної літератури Західної України періоду *Fin de siècle*. Потреба в цьому виникла у зв'язку з необхідністю глибшого осягнення свого музичного минулого, мистецького коріння, що можна окреслити максимою «назад до джерел».

До проблематики, яка фокусується у пропонованій розвідці, прямо чи опосередковано зверталось чимало дослідників. Важливими джерелами для наукового осмислення різних складових мистецького життя та діяльності музикантів досліджуваного періоду є праці М. Загайкевич, Л. Яросевич, Л. Кияновської, Т. і Л. Мазеп, Ю. Ясіновського, Т. Старух, Н. Кашкадамової, Т. Молчанової, І. Глібовицького, І. Антонюк та ін.