

References

1. Burkaczkyj, Z.P. (2010). Personality oriented approach to the clarinet virtuosity. Odessa: Drukars'kyj dim [in Ukrainian].
2. Druskij, M.S. (2009). Igor Stravinsky. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
3. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy. Research. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kremljov, Ju. (1965). Claude Debussy. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Levin, S. (1983). Wind Instruments in the history of musical culture. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Savenko, S. (2004). Igor Stravinsky. Biographical landscapes. Cheljabinsk: Arkaim [in Russian].
7. Jarockinskij, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moscow: Progress [in Russian].
8. Debussy, C. (1991). Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrinx. The Nash Ensemble: Virgin Classics [in English].

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

*Ліва Наталія Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
Natka197133@rambler.ru*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПЦІЇ САКРАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Метою статті є розгляд феномену рецепції сакрального в сучасному європейському музичному мистецтві в його культурологічному контексті, що зумовлює специфіку й сутність досліджуваного явища. **Методологічне підґрунтя роботи** складають праці О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосева, а також теорія субкультурної стратифікації суспільства. У процесі дослідження використовуються системний, історичний та рецептивний **методи**, що дозволяє спостерігати досліджуване явище в його цілісності. **Наукову новизну роботи** становить твердження, що у західноєвропейському музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть знаходить відбиток вирішальний культурний процес – формування нового світобачення, зумовлене еволюцією уявлень про сакральне. **Висновки.** У загальній динаміці рецепції сакрального в сучасному західноєвропейському музичному мистецтві простежуються дві тенденції: деструктивна, пов'язана з кризою пріоритету особистісного начала, що знаходить вираження у постмодерністичній парадигмі, і конструктивна, що зароджується у надрах попередньої й пов'язана із формуванням нового світобачення.

Ключові слова: рецепція сакрального, християнство, західноєвропейська культура, музичне мистецтво, душа культури, особистість, постмодернізм, антропоцентризм, нова релігійність.

Левая Наталья Валериевна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Культурологический контекст рецепции сакрального в музыкальном искусстве Европы второй половины ХХ – начала ХХІ веков

Цель статьи – рассмотрение феномена рецепции сакрального в современном европейском музыкальном искусстве в его культурологическом контексте, который обуславливает специфику и сущность исследуемого явления. **Методологическую основу работы** составляют труды О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосева, а также теория субкультурной стратификации общества. В процессе исследования используются системный, исторический и рецептивный **методы**, позволяющие наблюдать исследуемое явление в его целостности. **Научная новизна работы** заключается в утверждении, что в западноевропейском музыкальном искусстве второй половины ХХ – начала ХХІ веков находит отражение значимый культурный процесс – формирование нового мироощущения, обусловленного эволюцией представлений о сакральном. **Выводы.** В общей динамике рецепции сакрального в современном западноевропейском музыкальном искусстве прослеживаются две тенденции: деструктивная, связанная с кризисом приоритета личностного начала, что находит выражение в постмодернистической парадигме, и конструктивная, зарождающаяся в недрах предыдущей и связанная с формированием нового видения мира.

Ключевые слова: рецепция сакрального, христианство, западноевропейская культура, музыкальное искусство, душа культуры, личность, постмодернизм, антропоцентризм, новая религиозность.

Liva Natalya, PhD in Arts, doctoral-student of the history of world music chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Culturological context of the reception of the sacred in the European music at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries

Purpose of Article. The purpose of the work is the analysis of the phenomenon of the reception of the sacred in the modern European music in its culturological context that determines specifics and essence of the phenomenon. **Methodology.** The fundamental works of O. Spengler, K. Jung, O. Losev and the theory of subculture stratification of society constitute the methodological basis of the article. System, historical and receptive methods are used in the process of the research. The methods allow observing of the phenomenon investigated in all its integrity. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the work consists in the statement that the important cultural process reflects in the music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. That is forming of a new world outlook, determined by the evolution of the reception of the sacred. **Conclusions.** There are two tendencies in the general dynamics of the reception of the sacred. The first one is destructive; it is connected with the crisis of the priority of personality principles that finds its realization in the postmodern paradigm. The second tendency, taking its origin in the depths of the former, is constructive. It is connected with the forming of a new world outlook.

Keywords: reception of the sacred, Christianity, West European culture, music, the soul of the culture, personality, postmodernism, anthropocentrism, the new religiosity.

Музичне мислення, як і художнє мислення взагалі, у соціокультурному сенсі віддзеркалює не лише соціально-політичні процеси суспільства, але й духовне, психічне його буття – центральний об'єкт уваги мистецтвознавства.

Ще на початку ХХ століття завдяки працям О. Шпенглера вперше в історії феномен *psyche* (*ψυχή*) втрачає звичний статус прерогативи окремого індивідууму й стає характерною особливістю *культури*, інтерпретованою у своїй цілісності як колосальної мегасутності. Означена концепція культури (значною мірою – відлуння ідеї «світової душі», запропонованої романтиками ХІХ століття, творцями «нової міфології») визначила подальший хід думок австрійського культуролога, а також сприяла формуванню певного річища культурологічного пошуку (З. Фройд, К. Г. Юнг, О. Ф. Лосев, автори теорії субкультурної стратифікації суспільства тощо). Даний підхід, що відзначається плюралізмом форм та – як наслідок – плюралізмом відповідної термінології, у різних варіаціях простежується протягом усього ХХ століття і має основоположне методологічне значення для проблематики даної статті.

Часовий період ХХ – початку ХХІ століть в екзистенції західноєвропейської культури загально визнаний як кризовий, навіть апокаліптичний. У дискурсивній сфері філософії, літератури, мистецтва дана культурологічна характеристика є практично майже одноставною. Беручи до уваги активно діючу сьогодні постмодерністичну модель світу, стан душі західноєвропейської культури даного часового відтинку можна назвати коматозним.

Попри те, що маніфестована у 1970-х роках естетика постмодернізму й досі залишається недостатньо ясно визначеною у своїх сутнісних аспектах, не викликає жодних сумнівів її роль «індикатора» зловісних тенденцій у розвитку сучасного європейського мистецтва. Явище «смерті автора», розчинення цілісного мислення творчої особистості у мозаїчному океані інтертекстуальності, перетворення творчого процесу на іронічне цитування, акцентуація по суті есхатологічного факту «звершення усього» в мистецтві (що, користуючись метафорою Г. Гессе, перероджується сьогодні на своєрідну «гру у бісер») виглядають небезпечними симптомами розпаду.

Воднораз окреслені тенденції можуть мати й альтернативну інтерпретацію, детальний аналіз якої становить актуальність проблематики даної статті.

Антропоцентризм (чільна особливість європейської ментальності доби гуманізму з його концентрацією на особистісному началі) у першій половині ХХ століття закономірно наблизився до своєї кульмінаційної стадії – атеїстичного богозаперечення. Дана кульмінація особистісного розвитку виявилася глухим кутом для подальшої духовної еволюції суспільства. Наслідком її стала дестабілізація усіх рівнів соціокультурного життя, що, в свою чергу, призвела до ситуації постмодерну. Втім, попри есхатологічне навантаження, «розпад на атоми» колишнього гармонічного цілого може нести в собі позитивну індикацію нового етапу життя європейської культури – такого етапу її розвитку, на якому домінуючими принципами стануть розвиток надінтелектуальної сфери людської психіки, усвідомлення себе не центром, а частиною великого космічного цілого. Криза пріоритету особистісного начала – духовної домінанти доби Нового часу (що, звісно, давно вже перестав бути новим), а також криза ідеї євроцентризму виглядають у даному контексті жертвою, принесеною на олтар майбутнього, інакшого світовідчуття.

Першоеlementи нової культурної парадигми вже простежуються у просторі сучасної європейської культури. Транспонуючи окреслені культурні події у проблемне поле сучасного музикознавства, звернемо увагу на знаменність у даному контексті праць М. Лобанової (зіставлення протиріч плюралістичного «поліфонізму» епохи бароко з культурно-мистецькою ситуацією ХХ століття) [3] та О. Маркової (акцентуація феномену «нової духовності» західноєвропейської музики ХХ – ХХІ століть) [5].

Окреслені процеси в культурі та мистецтві, на наш погляд, є свідченням інтенсифікації еволюційних зрушень в духовній екзистенції європейської культури як мегаособистості. Дані зрушення пов'язані з рецепцією феномену сакрального – специфічної і, як показує хід культурної історії, невід'ємної й перманентно актуальної сфери побутування людського духу, у просторі якої відбувається спілкування з надприродним, надособистісним, нумінозним. Зрозуміло, що у ситуації західноєвропейської культури сакральне, передусім, пов'язане з християнством – духовним стрижнем, який протягом двох тисячоліть визначав її розвиток.

Дослідження рецепції сакрального у ХХ – на початку ХХІ століть дає можливість виявити у динаміці її розвитку певну періодизацію: першу половину ХХ століття характеризує нігілістичний, богоборницький, атеїстичний стан європейської душі; починаючи з другої його половини й до сьогодні, вектор сприйняття сакральних цінностей змінює свій напрям на протилежний.

Ніч особливо темна перед світанком. Окреслений другий період є добою усвідомлення потреби у сакральних цінностях, що знаходить вираження, передусім, в інтенсивній реставрації усіх існуючих на даний час культових розгалужень християнства – процес, що, на жаль, попри свою інтенсивність, не має перспективи, оскільки повноцінне повернення до традиційного релігійного культу неможливе внаслідок наступних реалій сучасності:

- множинність культів, сект та інших відгалужень, що знаходяться у стані жорсткої конфронтації між собою, призводить до стану розгубленості;

- безповоротний процес глобалізації людського суспільства сприяє інтенсивним контактам з іншими, нехристиянськими релігіями й традиціями, чий духовні здобутки сучасна культурна людина ігнорувати не може; сучасна ситуація змушує її стати на шлях порівняння, а отже – переосмислення духовних основ;

- наслідки розвитку науки та техніки є також безповоротними, хоча характеризувати їх лише як негативні було б некоректним; не слід викидати з поля зору той факт, що негативізм по відношенню до діяльності людського розуму великою мірою був спровокований багатомірковою конфронтацією церкви як політичного інституту з діяльністю провідних вчених Європи;

- суттєвою у даному контексті є також гендерна проблема, досі не залагоджена у християнській релігійній традиції.

Таким чином, християнство переживає серйозну кризу. Ситуація сьогодення показує, що надалі воно не зможе існувати у тій формі, в якій існувало досі. Кризовий і, водночас, перехідний період переосмислення феномену сакрального може тривати довго.

Окреслені процеси знаходять яскраве вираження у музичному мистецтві.

Ще в 1912 році у листі до Р. Демеля Арнольд Шенберг писав: «Я вже давно хочу написати ораторію, зміст якої відобразив би наступне: сучасна людина пронизана матеріалізмом, соціалізмом, анархією, є атеїстом, але у формі забобонів зберігає певні залишки старої віри, і ось я хочу показати, як ця сучасна людина вступає у суперечку з богом, поки нарешті не знаходить бога і не стає релігійною. Нам потрібно навчитися молитися» [2, 143].

Наростаюча потреба у відродженні сакральних цінностей, пошук відповідей на вічні питання буття знаходить у другій половині ХХ століття вихід у неабиякій зацікавленості композиторів духовною музикою. Зазначимо: оскільки у вітчизняному музикознавчому дискурсі є тенденція вести мову про «відродження» сакральних жанрів, доречно буде в окресленому контексті навести наступне слушне зауваження О. Верещагіної-Білявської: «...жанри духовної музики ніколи не переривали свого існування. Вони лише на певний час відходили в “історичну тінь”... Тому більш правильним буде твердження про відродження в сучасній музиці інтересу до духовних жанрів, а не власне їх самих» [1, 9. Курсив мій. – Н. Л.]. Зацікавленість духовною музикою християнської традиції спостерігається й сьогодні. Пов'язана з нею творча діяльність протікає у річищі відродження релігійного культу: дедалі більше з'являється авторів, творчість яких має виключно прикладну спрямованість – вони пишуть на потребу храму, обмежуючи себе канонами християнського богослужіння.

Означена тенденція є досить очевидним доказом здійснення своєрідного пророцтва, вкладаєного Т. Манном в уста головного героя роману «Доктор Фаустус», дія якого відбувається наприкінці 1930-х років – напередодні другої світової війни. Герой роману композитор Адріан Леверкюн висло-

влює наступні думки щодо шляхів розвитку європейської музики: «...відокремлення мистецтва від літургійного цілого, його звільнення і піднесення до самітно-особистого, до культурної мети в собі обтяжило його ні з чим не пов'язаною вчистістю, абсолютною поважністю, пафосом страждання... 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» [4, 83]. Не вдовольняючись лише абстрактними розмірковуваннями, письменник підсилює висловлену думку певним епізодом з біографії Бетховена, коли композитор, пишучи месу влітку 1819 року в Медлінгу, цілу ніч «боровся» з контрапунктичними труднощами «Credo». «Битву» було блискуче виграно, але учні Бетховена, що прийшли навідати його вранці того дня, свідчать про жахливий, виснажений вигляд митця в ту мить, коли він вийшов зі своєї кімнати й став на її порозі у дверях, немов у рамі картини. Т. Манн підкреслює символічне навантаження даного образу, подає його як уособлення трагічної долі музичного мистецтва, що взяло на себе неймовірний тягар самодостатності.

Дійсно, з упевненістю можна стверджувати, що філософія та естетика доби Нового часу з характерною для неї концентрацією на особистості взагалі, а в мистецтві – на особистості творця, фактично сакралізувала царину художньої культури й піднесла її до рівня релігії (своєрідна кульмінаційна вершина даної тенденції – доба романтизму). У тому ж значенневому ряді стоїть діяльність ученого, філософа, ідеолога. Специфіка еволюції європейської культури полягає в поступовому екстенсивному «розпорошенні» царини сакрального на різноманітні види інтелектуального й духовного життя. Отже, в контексті сучасності поняття «сакральне» логічно було б вивести за рамки суто релігійної сфери.

Інтуїції видатного німецького письменника щодо недовговічності позиції музичного мистецтва як самодостатньої царини підтверджуються ситуацією постмодерну. Сьогодні ми дійсно маємо нагоду спостерігати тенденцію сучасного музичного мистецтва «стати скромнішим», що вже знаходить підтвердження у працях музикознавців. Так, О. Маркова коментує ситуацію сучасності наступним чином: «У творах О. Мессіана та його високоталановитих учнів – Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакіса, а також у Дж. Кейджа, Л. Уеббера, А. Шнітке, К. Пендерецького, В. Сильвестрова, Я. Грабовського, В. Губи, О. Рибнікова, Е. Денісова, С. Губайдуліної та багатьох інших, – виявилось тяжіння до нового духовного мистецтва. І це останнє є прикладною – прикладною музикою, але “прикладною” до більш високого, ніж саме мистецтво: музика як засіб осягання Вищого, божественної суті буття» [5, 7]. Відповідно, у концепцію музичного мистецтва ХХ століття як мистецтва прикладного органічно вкладаються: гігантський організм масової музичної культури; авангардизм, прикладна функція котрого полягає в експериментаторській, пошуковій діяльності та цілком усвідомлюється як така, й, нарешті – «музика як засіб розбудови нової Духовності» [5, 8].

Плюралістичність рецепції сакрального протягом ХХ століття (свого роду, релігійна інтертекстуальність) й «крещендування» даної тенденції у культурній ситуації сучасності спричинили до народження специфічного поняття «нова релігійність». Подібно до назв епох («Новий час», «Новітній час»), даний термін не є новим, оскільки означуване явище існує вже понад століття. Поруч із щойно названим варіантом у сучасному вжитку побутує ряд термінологічних альтернатив-синонімів: «нові релігії», «нова релігійна свідомість», «нові релігійні рухи», «нетрадиційна релігійність», тощо [6]. Наприкінці ХХ століття відбувається закономірна екстраполяція даного терміну до сфери музичного мистецтва ([1], [8]). Відповідно, музикознавча семантика «нової релігійності» передбачає поєднання духовних жанрів різних християнських конфесій у творчості одного композитора: елементи католицької меси органічно сполучаються із складовими православної літургії; переплітаються східні й західні християнські мотиви. Означене явище яскраво ілюструє перманентний стан духовного пошуку, в якому перебуває сучасна людина, оточена розмаїттям релігій та духовних практик Заходу й Сходу.

Ситуація духовного пошуку виявляє себе у європейському музичному мистецтві на різних рівнях: концептуальному, жанровому, інтонаційному.

Відображення досліджуваних тенденцій на програмно-концептуальному рівні особливо рельєфно простежується у традиційно-класичному «самодостатньому» мистецтві, що продовжує своє існування поруч зі згаданим вже прикладним, суто храмовим напрямком композиторської діяльності. Специфіку інтерпретації сакральної теми в сучасній музиці допомагає краще зрозуміти фрагмент статті М. Севериної: аналізуючи Другий концерт для фортепіано з оркестром М. Скорика, дослідниця, між іншим, зауважує: «...для прочитання коду архетипових образів сакрального у творі важливою є думка М. Еліаде, який зазначає, що всьому актові людського життя самому по собі властива сакральна цінність (у чому сакральне перевершує релігійне)» [7, 96]. Наведені міркування не випадково перегукуються з постулатами східних релігій, згідно з якими усі сфери людського життя несуть

у собі нумінозний зміст. Зауваження М. Севериної є доречним не лише у відношенні концерту М. Скорика. У західноєвропейській музичній культурі протягом кількох століть поспіль існує так званий «позахрамовий» напрям християнської музичної традиції. Спочатку він не виходив за межі містеріальних дійств та різдвяних пісень. Згодом розвиток опери та ораторії дав початок існуванню певних творів духовного змісту, що виконувались поза межами храму. Один з характерних прикладів – «Сім слів...» Й. Гайдна (1787). Твір, що був задуманий для супроводу богослужіння, отримав популярність і став відомий нам лише завдяки більш доступному перекладу його для струнного квартету (здійсненому не Гайдном!). Інші приклади – «Месія» Г. Ф. Генделя (твір, що з самого початку свого існування побутував як концертний), «Біблійні сонати» («Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen») Й. Кунау для клавесину (1700), що взагалі ніяк не могли бути пов'язані з храмовою службою тощо. У ХХ столітті, особливо у другій його половині, дана традиція безмежно розширилася за рахунок інтенсивного розвитку певної концептуальної тенденції, що її можна охарактеризувати як пошук відповідей на вічні питання буття. Дана тенденція посилюється за рахунок традиційного використання сакрально-жанрових алузій. Яскравим прикладом подібного позахрамового вжитку є сьогодні жанр реквієму, що став у сучасній творчості цариною втілення особистісного начала, а також суспільно-політичних ідей. Про медитативну пошуковість у найрізноманітніших сферах духу свідчить програмне поле музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: «Гармонія світу» П. Хіндеміта, «Мантра» К. Штокхаузена, цикл «Три малі містерії» («Містерія перевтілення», «Містерія тотожності» і «Містерія понад людства») І. Вишнеградського, «Містерія кінця часу» К. Орфа, «У лабіринтах душі або Terra incognita» В. Власова, «Із низин душі» Ю. Гомельської, «Біля витoku часу» О. Дмитрука, «Маре-ікс-невідомість» А. Загайкевич, «Музика для спогадів, нових притч та проповідей на тексти Н. Парри» та «Пісні потойбіч людей» Ю. Ланюка, «Храм неба» В. Ларчикова, «Прелюдія і медитація» та «Дифірама для небес» О. Опанасюка, «У лабіринтах часу» О. Агабабової, «Симфонія путі» та «На порозі світлого світу» В. Артьомова, «Поліфонія світу» О. Бакші, «Трансформація душі» М. Броннера, «Лінії неба» А. Гордейчева та багато ін.

Характерною тенденцією часу є також численні твори на канонічні тексти, в тому числі – псалми, духовні вірші, духовні концерти. Духовна тематика насичує сьогодні жанр симфонії, концерту, сонати, й далеко не завжди задана тематика втілюється усталеними музично-інтонаційними засобами християнської духовної традиції. Часто зв'язок з даною традицією проявляється лише через канонічний текст. Сказане логічно підводить до аналізу тих музичних засобів, що, попри всі слухові очікування, пов'язані з фактом використання згаданих текстів, роблять сучасні музичні твори такими не схожими на те, що звикли характеризувати як духовне мистецтво.

Ситуація «нової релігійності» у поєднанні з відродженням інтересу до духовних творів значно сприяла загостренню серйозної проблеми сучасного музикознавчого дискурсу стосовно того, якою, власне, повинна бути на сьогоднішній день сакральна музика. Дане питання прямим чином торкається проблеми жанру, точніше – жанрової чистоти сакрального мистецтва.

Музичний твір в принципі не може позбавитися своєї жанрової природи. Навіть у випадку «чистої», не програмної, відірваної від усього прикладного інструментальної музики, що несе в собі потенціал наповнення її нічим не обмеженим концептуальним змістом, факт приналежності твору до жанру симфонії, квартету, прелюдії тощо виконує роль своєрідного «заземлення». Вважаємо за доречне звернути увагу на даний нюанс, що може слугувати непрямим підтвердженням певної неприродності позиції музичного мистецтва як самодостатньої царини. На нашу думку, міцне жанрове коріння, до якого музичне мистецтво рідше повертається як суто прикладне, великою мірою пояснює закономірність процесів, що спостерігаються сьогодні.

Змальований вище культурний контекст сучасного музичного мистецтва дає можливість зрозуміти, що питання жанрової чистоти є на даний момент складним і важко вирішуваним. Американський дослідник сакральної музики Й. Суейн, даючи характеристику духовному мистецтву сучасності, вичерпно й емко характеризує основні форми його побутування. Відповідно, у західноєвропейській традиції можна вирізнити: музику суто храмову, літургійну; позахрамовий (концертний) напрямок, що виник завдяки розвитку опери й ораторії; традицію колективного співу, що була започаткована М. Лютером у зв'язку з протестантським відгалуженням (її сучасне граничне вираження – поєднання текстів релігійного змісту із сучасним мелосом популярної музики, джазу й рок-н-ролу) [10]. Означені різновиди продовжують розвиватися, користуються попитом відповідних верств населення, а відтак – у рівній мірі претендують на існування. Додамо, що внутрішньо-конфесійна жанрова розгалуженість посилюється численними позахристиянськими привнесеннями.

Не дивно, що подібна картина спостерігається й щодо музичного мовлення. Існуючий на даний момент інтонаційний тезаурус західноєвропейського сакрального мистецтва у своєму зрізі являє певну «вибухову суміш» музичних інтонацій, привнесених кожним із численних релігійних відгалужень. Втім, у цій по-справжньому пошуковій «звуковій лабораторії» уже тепер можна спостерігати певну динаміку розвитку.

У найбільш загальних (якщо не сказати – глобальних) своїх тенденціях процес переосмислення сакральних цінностей знаходить вираження у трактуванні категорій консонансу й дисонансу. У даній площині вимальовуються два вектори: деструктивне заперечення традицій, розхитування основ і – конструктивний новаційний пошук. Протягом ХХ століття у даному відношенні спостерігається знаменна зміна руху «маятника естетичних уподобань» на діаметрально протилежний.

Естетичне гасло першої половини століття – пріоритет дисонансу як своєрідного «дзеркала» пошматованої, дисгармонічної дійсності. Дисонантність вважається критерієм художньої істинності. Саме засобами дисонансу подається внутрішній світ позитивного ліричного героя, консонанс же віднесено до царини фальшивої банальності. Своєрідні віхи відображення даної проблеми у музикознавстві знаменує наукова діяльність професора Московської консерваторії Б. Яворського (1877–1942) та німецького філософа й музичного теоретика Т. Адорно (1903–1969). На початку ХХ століття Б. Яворський піддає різкій критиці європейську мажоро-мінорну ладотональну систему як консервативну й «механістичну», протиставляючи їй ладове розмаїття музики інших культур і народів. Своєї черги, Т. Адорно у книзі «Філософія нової музики» порівнює творчість двох титанів ХХ століття – А. Шенберга та І. Стравінського, надаючи перевагу першому у зв'язку з опорою композитора на дисонанс в описаному сенсі.

Окреслена тенденція естетизації дисонансу досягає своєрідної граничної стадії у сонористиці, що у багатьох розуміннях являє собою фазу повного розщеплення звукового тону. Атомізація звуку (цікавим аналогом якої може виступати візуальна сюрреалістична атомізація форми на полотнах Сальвадора Далі) являє собою моделювання свого роду первісного хаосу, з якого має постати нове музичне життя. І воно дійсно починає давати знати про себе: наступна епоха – друга половина ХХ століття й початок ХХІ – знаменується народженням у надрах означеного хаосу нової, конструктивної естетики, центром якої з усією вірогідністю має бути консонанс. Аналіз нового етапу інтонаційної музичної еволюції поки що лежить у площині прогнозів, які завжди нелегко робити «зсередини епохи». Тому відзначимо лише ті тенденції, які, на наш погляд, виглядають сьогодні найбільш очевидними.

По-перше, самий поворот до «естетизації консонансу» [5] прямим чином пов'язаний з динамікою рецепції сакрального, яку можна спостерігати протягом ХХ століття. Згадана динаміка являє собою шлях західноєвропейської культури від богоборництва та атеїстичного богозаперечення (перша половина століття) до усвідомлення гострої потреби у сакральних цінностях (друга половина), їх переосмислення й пошуку.

По-друге, одна з найбільш вагомих тенденцій, пов'язаних із відродженням естетичної цінності консонансу – ностальгія за мажоро-мінорною ладовою системою, – яскраво виражена у формі підвищеної зацікавленості старовинною музикою, зокрема, старовинними духовними творами. У даному ряді стоїть процес відродження чистоти григоріанського співу у католицькій і знаменного розспіву – у православній християнських традиціях, що в своїй сукупності демонструє проголошене католицьким екуменістичним рухом «повернення до витоків».

Нарешті, дослідження властивостей музичного звуку в річищі модерних композиторських технік, вивчення природного обертонового ряду, розбиття його на першоелементи, без сумніву, містить в собі потенціал наближення до таїнств Першооснови, що не може бути дисгармонійною.

Висновки. Аналіз культурологічного контексту рецепції сакрального в сучасному музичному мистецтві дозволяє виявити у її загальній динаміці дві протилежні, але взаємодоповнюючі тенденції. Перша пов'язана з розпадом, розчиненням, розпорошенням особистості у мозаїчній інтертекстуальності сучасного ментального простору, що знаходить вираження у постмодерністичній парадигмі як віддзеркаленні перманентного стану душі європейської культури. Друга тенденція зароджується у надрах першої і має протилежний вектор направленості – безумовно конструктивний, але базований на іншого роду світовідчутті. Залишається сподіватися, що нове світобачення, яке ще тільки формується в суперечливій поліфонії «нової релігійності», віднайде для особистості достойне й адекватне місце в ієрархічній цілісності Світової Гармонії.

Література

1. Верещагіна-Білявська О. Є. Звернення до духовних жанрів у контексті нової релігійності сучасної музики / Олена Верещагіна-Білявська // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. – 124 с. – С. 7–13.

2. Золтаи Д. Барток и Франкфуртская школа / Д. Золтаи // Вопросы философии. – 1975. – № 9. – С. 141–147.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 222 с.
4. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман / Манн Т. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с. – (Вершини світового письменства).
5. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія : навч. посібник / О. М. Маркова. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 128 с.
6. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
7. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального / М. Ю. Северинова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2012. – № 4 (17). – С. 93–104.
8. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум : Науч. труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128–141.
9. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемости / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
10. Swain, Joseph Peter. Historical dictionary of sacred music / Joseph P. Swain. – United States of America : Scarecrow Press, Inc., 2006. – 299 с.

References

1. Vereshchagina-Bilyavska, O. Y. (2013). Regarding to spirit genres in the context of the new religiosity of the modern music. Suchasna muzyka v suchasnomu sviti, 3, 7–13 [in Ukrainian].
2. Zoltai, D. (1975). Bartok i Frankfurt school. Voprosy filosofii, 9, 141–147 [in Russian].
3. Lobanova, M. N. (1990). Music styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
4. Mann, T. (1990). Doktor Faustus: Life of the German composer Adrian Leverkjun in his friend's story. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
5. Markova, O. M. (2010). Notes of the foreign music of the 1950-es – 1990-es. France. Germany. Austria. Italy. Odesa: Drukarskyi dim [in Ukrainian].
6. Ryjov, J. V. (2006). Ignoto Deo: New religiosity in culture and arts. Moscow: Smysl [in Russian].
7. Severynova, M. Y. (2012). The second concert for fortepiano with orchestra of M. Skoryk in the context of the archetype icons of the sacred. Chasopys NMAU im. P.I. Chaykhovskogo. Kyiv, 4 (17), 93–104 [in Ukrainian].
8. Tsenova, V. (1999). New religiosity of Russian music and spirit compositions of E. Denisov. Musyka XX veka. Moskovskij forum: Nauchnyje trudy MGK. Moscow, Issue. 25, 128–141 [in Russian].
9. Eliade, M. (1998). Myth about the infinity returning. Archetypes and repeating. SPb.: Aleteya [in Russian].
10. Swain, J. P. (2006). Historical Dictionary of Sacred Music. Lanham, Maryland, Oxford: Scarecrow Press, Inc. [in English].

УДК 781.2

*П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського
i_pyatnizkaya@mail.ru*

МУЗИЧНИЙ ЗНАК: ВІД НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ ДО ДЕФІНІЦІЇ

Мета роботи. Закцентувати увагу на достатньо широкій амплітуді у визначенні дефініції музичного знака, виявити його субстанціальні характеристики. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, завдяки чому здійснено порівняння існуючих тенденцій у дослідженні категорії «музичний знак». **Наукова новизна** полягає у визначенні подальшого вектору дослідження заявленої проблематики. **Висновки.** На основі аналізу наукових праць зроблено спробу систематизувати існуючі тенденції у дослідженні музичного знака, які можна згрупувати у два напрями. Перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення та прагне виявити конкретні конотації і денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Інший в аналізі музичного знаку апелює до моделі Ч.Пірса, що мислить музичний звук в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій.

Ключові слова: знак, музичний знак, музичне мовлення, знакова реальність, семіотичний метод.