

Н. В. Ліва. До проблеми рецепції старовинної духовної музики у європейській та вітчизняній художній культурі ХХ століття / Н. В. Ліва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. Праць : наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 20. Т. 1. – Рівне : РДГУ, 2014. – С. 47–52.

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

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

*Ліва Н. В.*

Провідне місце у статті займає проблема рецепції старовинної духовної музики у ХХ столітті. Особлива увага приділяється осмисленню старовинних творів на концептуальному рівні та на рівні музичної інтонації. У статті зіставляються й аналізуються різні точки зору на дану проблему.

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

### **К проблеме рецепции старинной духовной музыки в европейской и отечественной художественной культуре ХХ столетия**

Статья посвящена проблемам рецепции старинной духовной музыки в ХХ веке. В центре внимания – осмысление старинных произведений на концептуальном уровне и на уровне музыкальной интонации. В статье сопоставляются и анализируются различные точки зрения на данную проблему.

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

### **To the Problem of Reception of Ancient Sacred Music in European and National Art Culture in the XX<sup>th</sup> century**

Central place in the article occupies problem of reception of ancient sacred music in the XX<sup>th</sup> century. Main attention is paid to the specifics both of conceptual and specifically musical reception of sacred music – as musical intonation. Different points of view on this question have been represented and compared in the article.

**Key words:** sacred music, ancient music, reception, the XX<sup>th</sup> century, musical language, musical intonation.

Музичне буття XX століття являє собою 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 з безперечно феноменальних явищ сучасної європейської музичної культури є підвищення інтересу до музики минулих епох (Середньовіччя, Ренесансу, бароко). Особливе місце в цій сфері уподобань посідають твори духовні.

Музика минулих епох заповонила концертну естраду. Починаючи ще з часів виконавської діяльності Ванди Ландовської, на протязі усього XX століття можна спостерігати появу все нових і нових ансамблів та солістів, що свідомо обмежують свій репертуар лише старовинною музикою («Hortus Musicus», «Leonhardt Consort», «Schola Cantorum», «Madrigal» та багато інших). «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 XX століття,» – висловився в одному з інтерв'ю керівник французького ансамблю старовинної музики «Les Arts Florissants» Уільям Крісті в 1988 р. [1, с. 22].

З боку музикознавців простежується неабиякий спалах зацікавленості старовиною: ведуться кропіткі 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 в 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), численні обробки гокету Гійома де Машо «Давид» (1955-1997): «Квартет на гокет „Давид”» Ентоні Джилберта, «Парафраза» Домініка Малдауні та ін.; використання С. Губайдуліною уривків з прози Хільдегарди фон Бінген<sup>1</sup>. На думку Н. Герасимової-Персидської, одним з найрадикальніших проявів цієї тенденції можна вважати створення мюзиклу про Хільдегарду Бінгенську – естрадної вистави, де також 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» Ніколаус Харнонкурт. – Проілюструємо її невеличким прикладом: якщо вилучити з концертних залів музику минулого й виконувати лише сучасні твори, ці зали незабаром зяяли б пусткою – точнісінько так сталося б за часів Моцарта, якби публіку позбавили сучасної музики, замінивши її давньою, наприклад, бароковою» [7, с. 7]. Сьогодні ми 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 століття внесло у цьому сенсі несподівані «корективи».

Прихильність слухача до старовинної музики і майже повна байдужість до сучасного професійного мистецтва є, безперечно, симптомами серйозної

---

<sup>1</sup> Хільдегарда Бінгенська (1098-1179) — 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 celestium revelationum”, що містить 77 піснеспівів.

духовної хвороби епохи. Дана точка зору органічно 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 відношення до музики власної доби виглядає дивно і неприродно. Разом з 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 Альфреда Шнітке, з його ностальгічними алюзіями барокової музики, що мають місце у більшості творів композитора. Полістилістика – один з 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 своєрідної «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 Томаса Манна «Доктор Фаустус». Так, на протязі твору письменник постійно згадує про біль

Андерсенової Русалоньки, яка не має людської душі, але тужить за нею, – біль, що переслідує головного героя роману музиканта Адріана Леверкюна – за сюжетом роману, автора додекафонної техніки<sup>2</sup>. Вартий уваги й образ, даний на перших сторінках роману – дивні «рослини» неорганічного походження, які з дослідницької цікавості «виросли» батько Адріана, Йонатан Леверкюн: «Посудина... була на три чверті наповнена слизькуватою рідиною, а саме – розчинним склом, і на дні її буяла химерна грядочка різнобарвних паростів, 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, с. 43-44].

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

Окреслене проблемне доповнюють ще й такі суттєві компоненти даного дискурсу:

А) Вже на початку ХХ століття видатна клавесиністка Ванда Ландовська, активна творча діяльність якої була направлена на палкий захист та пропагування

---

<sup>2</sup> Даний факт спричинив до невдоволення з боку А. Шенберга, що змусило Т. Манна додати в кінці 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».

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 нісенітниці. Музика – не школярка, що сумлінно переходила з класу до класу і лише у наш час отримала атестат зрілості [4, с. 44-45]». Наприкінці століття ідентична думка була висловлена Ніколаусом Харнонкуртом.

В) У книзі «Музика як мова звуків» Н. Харнонкурт 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. Харнонкуртом, 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, тісно 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 XVII століття. На її думку, монодійний церковний спів, подібно до старовинної ікони, на протязі віків увібрав у себе духовні прагнення

багатьох поколінь людей, набув «намоленості». На відміну від блискучих багатоголосних партесних концертів, сувора невибагливість 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. Харнонкурта, 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 зірності й мудрості людей Середніх віків» [3, с. 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, с. 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 столітті.

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 століття, що, своєї черги, віддзеркалює складність проблем духовного світу сучасної людини. Вище вже йшлося про заперечення ідеї поступу в музичному мистецтві В. Ландовською та Н. Харнонкуртом. 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 століття дала світові безліч цікавих знахідок. Втім, ціна їх виявилась занадто високою, втрати – занадто серйозними. Не випадково головний герой згадуваного вище роману Томаса 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, с. 356]. Музичне мистецтво не може повернутися до музичної мови XVII-XVIII століть, 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. С. 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 Йогана Себастьяна 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, втім, і весь грандіозний масив західноєвропейської та вітчизняної старовинної духовної музики) здійснюють потужний вплив на слухача без усякої 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 по відношенню до мінору як «старший», більш стійкий, фундаментальний. Неодноразове завершення мінорних 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 гама. 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 *несправжність* самозванної «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.

В процесі подальшого розвитку професійного музичного мистецтва струнка ладотональна система перетворюється у XX столітті – атональність. Близько трьох століть підтримувався європейською музичною ментальністю цей загадковий звуковий храм, аж поки його – буквально за кілька десятиліть! – не було поруйновано в XX столітті. Натомість на концертах старовинної духовної

музики зали аж ніяк не «зяють пусткою»: 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 Болеслава Яворського, висловленою ще на початку ХХ століття

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 ладу<sup>3</sup>. Разом з 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 музично промисловістю. Механічний принцип тризвучовості віджив своє» [8]. Вчений наступним чином коментує еволюцію музичного мовлення у ХХ столітті: «Людство у своєму прагненні до оволодіння звуковим мисленням сплутало принцип відносної стійкості з принципом байдужості. Вся історія музики, починаючи з ХVІІ століття 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 в собі більше

---

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

запитань, аніж 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.

#### Література:

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. – Науковий вісник 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 // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 6. – С. 6-13.
4. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска. – М. : Радуга, 1991. – 440 с.
5. Манн 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. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33. – С. 198-207.
7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
8. Яворский Б. Л. Баховский семинар (курс лекций в I государственном московском техникуме в 1924 – 25 уч. г.) : рукопис (запис С.Р. Рязова), 1946.