

Ліва Н. В. Сакральне крізь призму європейської музичної ментальності ХХ століття / Н. В. Ліва // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 26. – К. : Міленіум, 2014. – С. 130-139.

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

Ліва Наталя Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського, докторант НАКККІМ
Natka197133@rambler.ru

САКРАЛЬНЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Natalya Liva, person working for doctor's, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Sacred in the light of the 20th century European musical mentality

The article explores how the Phenomenon of Sacred is reflected in European musical mentality of the 20th century. On the author's opinion roots of spiritual and cultural crisis lay in the romanticism of the 19th century. Important place in the article occupies problem of reception of ancient sacred music in the 20th century. Main attention is paid to the specifics both of conceptual and specifically musical reception of sacred music – as musical intonation. Close connection between pluralism of religions, sacred practices, philosophies and pluralism of modes and composer's techniques in contemporary music is demonstrated in the article.

Key words: sacred, cultural crisis, spiritual crisis, sacred music, romanticism, ancient music, reception, the 20th century art, musical language, musical intonation, natural major mode.

Левая Наталья Валерьевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

Сакральное сквозь призму европейской музыкальной ментальности ХХ столетия

В статье рассматривается феномен сакрального и его преломление через современное европейское музыкальное мышление. По мнению автора, корни духовного и культурного кризиса ХХ века следует искать в эпохе романтизма. Важное место отводится проблеме рецепции старинной духовной музыки в ХХ столетии. Большое внимание уделяется вопросу осмысления старинных произведений на концептуальном уровне и на уровне музыкальной интонации, а также прослеживается тесная связь между множественностью религий,

духовних практик, філософій і плюралізмом музикальних ладів і композиторських технік в сучасній музиці.

Ключевые слова: сакральное, культурный кризис, духовный кризис, духовная музыка, романтизм, старинная музыка, рецепция, искусство XX века, музыкальный язык, музыкальная интонация, натуральный мажорный лад.

Ліва Наталя Валеріївна, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Сакральне кризь призму європейської музичної ментальності XX століття

У статті розглядається феномен сакрального та його відбиття у сучасній європейській музичній ментальності. На думку автора, коріння духовної та культурної кризи XX століття слід шукати у добі романтизму. Важливе місце відводиться проблемам рецепції старовинної духовної музики у XX столітті. Велика увага приділяється проблемам осмислення старовинних творів на концептуальному рівні та на рівні музичної інтонації, а також простежується тісний зв'язок між розмаїттям релігій, духовних практик, філософій та плюралізмом музичних ладів та композиторських технік у сучасній музиці.

Ключові слова: сакральне, культурна криза, духовна криза, духовна музика, романтизм, старовинна музика, рецепція, мистецтво XX століття, музична мова, музична інтонація, натуральний мажорний лад.

Однією зі стрижневих проблем європейського культурологічного дискурсу, що наскрізь пронизала XX століття, є проблема культурної кризи. Вже два століття поспіль чільне місце у провідних філософських, культурологічних та мистецтвознавчих працях займає твердження, що культура Європи перебуває у стадії повільного вмирання. Паралельно акцентується увага на спорідненій проблемі духовної кризи суспільства. Означені ідеї, виплекані сукупно, небезпідставно інтерпретуються як взаємодоповнюючі.

У даній статті розглядатиметься та компонента ментального простору, що становить своєрідну квінтесенцію уявлень людини про духовність – область *сакрального*.

Специфіка сакрального полягає у приналежності цього явища до сфери, для пізнання принципово недоступної. Людська свідомість може досягнути її лише почасти – за допомогою символів, що сприймаються та тлумачаться підсвідомо. Дана сфера лежить поза контролем розуму і разом з тим

перманентно існує як область, з якою людина постійно взаємодіє і в якій відчуває гостру потребу: екзистенція сакрального наповнює сенсом людське існування, є потужною альтернативою його слабості та недосконалості, джерелом творчої та духовної енергії. Лише на рівні людського сприйняття ця ментальна область може бути порівняно доступною у якості предмету наукового дослідження. Зокрема, характер і динаміка рецепції сакрального як своєрідне «дзеркало» духовного буття людини є актуальним і суттєвим предметом *культурологічного* дослідження.

Оплотом духовності у європейській культурі є християнство – релігія, вік якої сягає двох тисяч років, тому витoki духовної кризи пов'язують передусім із занепадом християнської клерикальності. Історичний досвід дозволяє стверджувати, що релігійна криза ХХ століття є закономірним наслідком соціокультурної ситуації епохи романтизму.

В одному з творів Е. Т. А. Гофмана поміж його героїв виникає суперечка з приводу живописного полотна, написаного сучасником, центральна фігура якого – смертельно поранений юнак, чудесним чином врятований Святою Дівою – зображений у сучасному одязі й оточений предметами сучасного побуту. Один з співбесідників (Йоганес Крейслер) зауважує, що було б краще одягнути героя картини у старовинний хітон, на що отримує заперечення свого опонента-абата: «Для сьогодення історії з Святого письма – це є щось досить віддалене, вони немов би існують самі по собі і... зберігають тьмяне життя лише у спогаді; марно намагається художник побачити їх у житті, оскільки – нехай він навіть і не зізнається у цьому собі самому – дух його забруднений мирською суетою... Саме тому..., що теперішній час... знаходиться у мерзотній невідповідності з усіма цими благочесними оповіданнями, саме тому, що нікому не під силу уявити собі, що ці чудеса можуть відбуватися посеред нас, – саме тому їхнє зображення у нашому теперішньому вбранні видалося б нам, ясна річ, позбавленим смаку, потворним і навіть безбожним» [5, 314-315].

У добу романтизму невідповідність біблійських оповідань, пропонованих християнською релігією, здобуткам сучасної науки досягла стадії гострого протиріччя. Вперше перед носієм європейської культури постала необхідність якимось чином залагодити у своїй свідомості конфлікт між вірою та знанням. Спроби перекинути міст через цю колосальну прірву знайшли вираження, з одного боку, в поетизації християнства та середньовічних ідеалів, з іншого – в антиклерикальних настроях мислячої еліти. Філософи й митці вступають на шлях нищівної критики закоснілих церковних догм, звинувачують церкву у брехливості й ошуканстві. Німецький поет-романтик Генріх Гейне наголошує, що церква – «можновладна дама», перед якою в минулому схилялися лицарі, – стала нині старою й немічною й ладна піти до тих лицарів у служниці, обіцяючи «своїми піснями заколисати народи, щоб легше було накласти на сплячих пута й потім обстригти, мов овець» [3, 235]. Знаменним і значущим у даному контексті виступає факт створення романтиками « нової міфології », що являє собою спробу заповнення духовного вакууму. Подібні настрої не могли не знайти відбиток у сфері музичної культури: критика інституту церкви в устах музикантів-романтиків (Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Вагнера) носить не менш відвертий характер, а ніж висловлювання Г. Гейне. З часів григоріанського співу музика, як складова богослужіння, була для служителів християнського культу найважливішою з усіх мистецтв. В добу романтизму вперше в історії музичної культури сакральна музика перестає бути суто культовою: меси, реквієми, ораторії «покидають» межі храму, набуваючи статусу самодостатніх художніх творів. Такими є «Реквієм» Г. Берліоза, духовні твори Ф. Шуберта, Ф. Ліста. Цитуючи у своїй книзі німецьких дослідників Ф. Хуга і В. Веттера, О. Антонова акцентує увагу на наступній значущій деталі: у католицькому богослужінні ХХ століття виключено з ужитку меси Ф. Шуберта, оскільки в них відсутня обов'язкова у канонічному тексті фраза «Credo... in unam Sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam» («Вірую у єдину

святу католицьку апостольську церкву») і в цілому вони далеко відходять від музичних церковних традицій [2, 35]. В означеному контексті особистість Ференца Ліста, з його метаннями між саном абата та мистецтвом, вивищується на рівень справжнього символу епохи.

Рубіж XIX–XX століть європейське суспільство переступає з важким тягарем розхитаних духовних основ. Залишається зробити останній рішучий крок: якщо в очах митців-романтиків самі основи християнства є ще якоюсь мірою недоторканими (їхня критика спрямована здебільшого на форми богослужіння, аніж на засади релігії), то на межі XX століття наукова картина світу, вже цілком сформована як така, призводить до потужного спалаху атеїзму. У його річищі визначаються два напрями: вчення К. Маркса зі стрижневою ідеєю перетворення соціальної дійсності, негативним продуктом якої є релігійна свідомість, та пов'язана з необхідністю соціальних перетворень немарксистська критика християнства та власне релігійної свідомості.

Серед філософських вчень даного відгалуження справжнім вибухом стало вчення Ф. Ніцше про надлюдину. Підкреслена аморальність цієї доктрини дозволила їй свого часу стати ідеологічною платформою фашизму. Втім, погляд з відстані майже століття дає можливість розглядати цей факт скоріш як непередбачений «побічний наслідок». Цінність філософії Ніцше для європейської культури полягає у передчутті радикальних змін, перед необхідністю яких постає європейське суспільство на шляху своєї духовної еволюції. Вчення Ніцше стає зрозумілішим у світлі психоаналітичних досліджень «колективного безсвідомого», здійснених К. Г. Юнгом (учнем З. Фрейда): емпіричний досвід вченого дає досить міцний і переконливий ґрунт для подальшого осмислення божественного в контексті сучасної картини світу [1]. Не випадковим є й той факт, що, викладаючи основні постулати своєї філософії, Ф. Ніцше використовує метафоричне зіставлення духовного шляху

Заратустри з полуденним часом доби, коли сонце високо стоїть над обрієм. Музичним «відлунням» філософії Ф. Ніцше стали твори Р. Штрауса – опера «Гунтрам» та симфонічна поема «Так говорив Заратустра», початок якої – урочистий гімн Заратустри сонцю.

Простежуючи атеїстичну немарксистську течію у філософії ХХ століття (праці Е. Фромма, А. Камю, Ж.-П. Сартра та інших), слід зазначити, що вона не є принципово новою: в її річищі послідовно розвиваються напрями осмислення сакрального, сформовані у романтичну добу – богоборництво та пошук нових форм осмислення божественного начала, оновлення застарілих форм. Звернемо увагу на суттєвий факт: незважаючи на те, що розвиток наукового знання нищівно руйнує духовність, потреба людини у сакральних цінностях не згасає, «...глибокий інстинкт дозволяє їй [людині – *Н. Л.*] (незважаючи на конфлікт з сучасним світоглядом) триматися уявлень, котрі в буквальному тлумаченні вже не відповідають духовному розвитку останніх п'яти століть» [12, 47]. Значущим у даному контексті виглядають міркування А. Шенберга, висловлені у листі до Р. Демеля від 13 грудня 1912 року: «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» [6, 143]. Дана позиція має своєрідне продовження. Герой роману Т. Манна, композитор Адріан Леверкюн, що є у певному сенсі літературним двійником Шенберга¹, на основі додекафонної техніки пише ряд духовних творів. У даному ряду стоять і твори самого А. Шенберга: незавершена теософічна ораторія «Сходи Іакова», опера «Аарон та Моїсей».

У ХХ столітті продовжується і поглиблюється тенденція, закладена в добу романтизму – так звані «культові» духовні твори сучасних композиторів часто не мають в собі нічого власне культового, крім назви: меса, ораторія, реквієм.

Прикладну функцію складової богослужіння дана музика не виконує і, підкреслимо, виконувати вже не може. У даному зв'язку згадаємо також стрімке зростання числа релігійних конфесій, закономірним наслідком чого у російській та українській музичних культурах рубежу ХХ–ХХІ століть стало явище так званої « нової релігійності ». Його сутність, за визначенням В. Ценової, полягає в об'єднанні рис духовних жанрів різних конфесій в межах одного музичного твору [10].

Окреслені процеси еволюції уявлень про сакральне знайшли відбиток і на рівні музичної інтонації. Правдивість відтворення дійсності сучасним професійним музичним мистецтвом знаходить прояв в ускладненні музичної мови творів ХХ століття, що, своєю чергою, віддзеркалює складність проблем духовного світу сучасної людини.

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, а втрати – занадто серйозними.

Музичне буття ХХ століття являє собою складну, неординарну картину – 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 Середньовіччя, Ренесансу, бароко. Особливе місце в цій сфері уподобань посідають твори духовні.

Музика минулих епох заповнила концертну естраду. Починаючи ще з часів виконавської діяльності Ванди Ландовської, протягом усього ХХ 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). 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 із середньовічних творів та певні прийоми композиторських технік попередніх епох, але й створюють обробки та транскрипції старовинних творів. Докладне й змістовне уявлення про це дає в одній зі своїх статей Н. Герасимова-Персидська [4]. Деякі з наведених автором прикладів – оркестрова інтерпретація «Сугіє» 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 Бінгенⁱⁱ.

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 зяли б пусткою – точнісінько так сталося б за часів Моцарта, якби публіку позбавили сучасної музики, замінивши її давньою, наприклад, бароковою» [9, 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 лише XX століття внесло у цьому сенсі несподівані «корективи».

Прихильність слухача до старовинної музики і майже повна байдужість до сучасного професійного мистецтва є, безперечно, симптомами серйозної 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, й 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 – є формою вираження нагальної потреби 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». 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.

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 вислів з маленької трагедії О. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі»: «...всё это ясно, как простая гамма». Подібне висловлювання провокує бажання заперечити: занадто багато складного містить мажорна гама, щоб називати її «простою»! Ця дивна й

загадкова звукова конструкція, 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, 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 має 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 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. Субдомінантатанесе 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* 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 заперечуємо, що даний аналіз може видатись (або ж є) описом суб'єктивних вражень. Проте щойно змальована природна семантика мажорного ладу претендує на рівень стрункої *системи символів*, генеза яких криється в суто фізичному явищі – природному таїнстві обертонового ряду. 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 перероджується на атональність. Близько трьох століть європейська музична ментальність плекала й підтримувала цей стрункий 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 неவிбагливі гармонії тоніки, субдомінанти та домінанти, знаходячи в цій музиці

щось таке, що неможливо підмінити найоригінальнішими звуковими експериментами.

Вважаємо за потрібне, не акцентуючи уваги на негативному аспекті даної проблематики, доповнити аналіз шляхів розвитку сучасної музичної культури альтернативною думкою професора Московської консерваторії Болеслава Яворського, висловленою ще на початку XX 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 ладуⁱⁱⁱ. Разом з тим, вчений акцентує увагу на механістичності мажорного тризвуку (як центру мажорного ладу), обґрунтовуючи свою думку саме його фізичним походженням з обертонового ряду. Спираючись практично на ті ж самі засади, вчений висловлює твердження, що є прямо протилежним нашому: «...вся музична література, що базуватиметься на великому тризвуку, вірніше, на його принципі, буде не музичним мистецтвом, а музичною промисловістю. Механічний принцип тризвучовості віджив своє» [13]. Автор наступним чином коментує еволюцію музичного мовлення у XX столітті: «Людство у своєму прагненні до оволодіння звуковим мисленням сплутало принцип відносної стійкості з принципом байдужості. Вся історія музики, починаючи з XVII 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.]» [там саме]. Позиція Б. Яворського є підтвердженням геніального дослідницького інстинкту вченого-музикознавця, що тонко відчував тенденції й перспективи розвитку європейського музичного мистецтва на початку XX століття, керовані фундаментальними змінами у духовному житті суспільства. Потреба у ладовому плюралізмі є закономірним відображенням еволюційних процесів у

європейській ментальності – плюралізму мистецьких та релігійних течій, духовних практик як яскраво враженої потреби пошуків нового.

Отже, віддзеркалення динаміки рецепції сакрального у європейській музичній ментальності XX століття свідчить не лише про духовну кризу: водночас ми маємо можливість спостерігати протилежні за змістом пошукові тенденції, що ведуть до народження певних світоглядних та концептуальних альтернатив.

Існує безліч думок і точок зору щодо шляхів розвитку професійного музичного мистецтва сьогодення. Дана стаття є лише однією з цих численних версій, на наш погляд, не безпідставною. Завершимо наші міркування ілюстрацією сучасної події з життя Ватикану.

Півроку тому у засобах масової інформації з'явилося повідомлення, що 13 квітня 2014 року на площі Святого Петра Папа Римський Франциск виступив перед віруючими з наступною приголомшливою заявою: «Дорогі браття, я хотів би сказати всім вам, що ми не одинокі у Всесвіті. Наука вже зробила дуже серйозний прогрес і, скоріш за все, найближчим часом ми визнаємо про існування наших нових братів та сестер, з якими ми обмінємося знаками миру. Цей день буде дивовижним, і пам'ятайте, що Бог єдиний, і завжди стежить за кожним з нас»^{iv}. 400 років тому, у 1600 році в Римі на Площі Квітів за подібні ж висловлювання було спалено на вогнищі Джордано Бруно. Не вдаючись до детальних коментарів даної події, зауважимо, що самий факт появи інформації подібного роду вказує на закономірний розвиток найсуттєвіших культурних тенденцій часу, окреслених у даній статті.

ⁱДаний 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» [7].

ⁱⁱ Хільдегарда Бінгенська (1098–1179) — монахиня, абатиса, засновниця монастиря. Була дипломатом, радницею правлячих осіб, авторкою листів, численних книг (медичного, наукового, містичного змісту). Створила першу Містерію “Ordovirtutum”, яка включала 82 музично-поетичні піснеспіви, зібрання “Symphoniaharmoniccelestumrevelationum”, що містить 77 піснеспівів.

ⁱⁱⁱЗокрема – 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.]» [13].

^{iv}Цит. за: <http://www.newscom.md/rus/papa-francisk-mi-ne-odinoki-vo-vselennoj.html>

Література

1. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббак / сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с.
2. Антонова О. А. Католицизм и искусство. XX век / О. А. Антонова. – М. : Мысль, 1985. – 175 с.
3. Гейне Г. «Немецкая литература» Вольфганга Менцеля; Романтика / Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 638 с.
4. 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.
5. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Э. Т. А. Гофман. – М. : Художественная литература, 1967. – 805 с.
6. Золтаи Д. Барток и Франкфуртская школа / Д. Золтаи // Вопросы философии. – 1975. – № 9. – С. 141–147.
7. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман / Т. Манн. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с. – (Вершини світового письменства).
8. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Рощенко Олена Георгіївна. – К., 2006. – 436 с.
9. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
10. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова / В. Ценова // Музыка XX века. Московский форум : Науч. труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128-141.
11. Шеллинг Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1989. – 640 с.
12. Юнг К. Г. Психотерапия и мировоззрение // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббак; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С. 45–52.
13. Яворский Б. Л. Баховский семинар (курс лекций в I государственном московском техникуме в 1924 – 25 уч. г.) : рукопис (запис С.Р. Ряузова), 1946.

References

1. Zelenskij, V. V., Rutkevich A. M. (Eds.). (1997). Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. К. Г. Юнг, Je. Semjuel, V. Odajnik, Dzh. Habbak. Moscow: Martis [in Russian].
2. Antonova, O. A. (1985). Catholicism and Art. XXth century. Moscow: Mysl' [in Russian].
3. Гейне Г. «Немецкая литература» Вольфганга Менцеля; Романтика. In (1980) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Moscow: [in Russian].
4. Gerasimova-Persidskaja N. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. Герасимова-Персидська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 6. – С. 6-13. [in Russian].
5. Гофман Э. Т. А. (1967). Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. Moscow: Художественная литература [in Russian].
6. Zoltai, D. (1975). Барток и Франкфуртская школа. Voprosy filosofii, 9, 141–147 [in Russian].
7. Манн, Т. (1990). Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля. Київ: Дніпро [in Ukrainian].
8. Roshhenko, O. Gh. (2006). Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Doctor's thesis. Київ: NMAU ім. П.І.Чайковського [in Ukrainian].
9. Харнонкурт, Н. (2006). Music as language of sounds. Sumy: Sobor [in Ukrainian].
10. Cenova, V. (1999). New religiosity of russian music and sacred works of Эдисон Денисов. Музыка XX века. Московский форум. Науч. труды МГК, 25, 128-141 [in Russian].
11. Шеллинг Ф. (1989). Сочинения в 2 т. Т. 2. / Ф. Шеллинг. – Moscow: Mysl' [in Russian].
12. Юнг К. Г. Психотерапия и мировоззрение. In Zelenskij, V. V., Rutkevich A. M. (Eds.). (1997). Analytic psychology: past and present. К. Г. Юнг, Je. Semjuel, V. Odajnik, Dzh. Habbak; сост. V. V. Zelenskij, A. M. Rutkevich. Moscow: Martis [in Russian].
13. Javorskij B. L. Баховский семинар (курс лекций в I государственном московском техникуме в 1924 – 25 уч. г.) : рукопис (запис S. R. Rjauzov), 1946. [in Russian].