

## ЕВОЛЮЦІЯ І ВЗАЄМОДІЯ МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ В РЕЛІГІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

І.С. Лященко

Культурна ситуація сьогодення, сповнена метаморфоз і трансформацій, являє собою доволі еkleктичне тло життєдіяльності людини. Тому в дослідженні сучасних культурних феноменів неможливо уникнути орієнтування на постулати, закономірності та основи, які склалися в історії людства протягом багатьох етапів. Адже для глибокого осягнення новаторства і експерименту як основних віх багатьох культурних явищ сучасної культури їх необхідно співвідносити з проявами загальнолюдської багатовікової традиції. В музиці як невід'ємній частині культури людства проблема співвідношення традиційного та новаторського завжди є особливо актуальною, адже в ній (як і інших складових культури) еволюція вибудовується на основі процесів і явищ, одні з яких оберігають ісконне, традиційне, а інші — рухають вперед «музичний прогрес» завдяки експерименту, новим музично-теоретичним системам, композиторським технікам тощо. Культура і, зокрема, музика втілюють цю закономірність незапрограмовано, поліфонічно, в залежності від багатьох історико-соціальних чинників, але при цьому можна дослідити певні закономірності, в основі яких завжди міститься дещо стале, традиційне, фундаментальне.

Теза про симетричність культурної та релігійної сфер в історії людства [1] видається зрозумілою та обґрунтованою. Адже з давніх-давен до сьогодні існування людини в соціумі базується на багатьох культурних традиціях, що часом приховують своє релігійне походження, але тісно пов'язані з духовною сферою. Релігійна музична культура,

яка з часів прийняття християнства виступає невід'ємною частиною релігійного культу, демонструє не лише фундаментальний зв'язок з традицією, але й являє доволі цікавий і багатий матеріал для вивчення проявів таких культурних феноменів ХХ століття як масова та елітарна культури.

Предметом нашого дослідження є процес еволюції християнської музичної культури від своїх витоків до перебування її в сучасному соціокультурному середовищі саме з точки зору проявів елітарної і масової культур. Зрозумілим є усвідомлення насамперед «елітарного» характеру функціонування в сучасному соціумі названої галузі музичної культури, адже релігія є доволі значною, але специфічно-індивідуальною (за вибором) складовою існування особистості. Але, на нашу думку, на різних історичних етапах культова музика демонструвала прояви і «культури мас», вирішуючи ті чи інші соціальні завдання. Основна смислова вісь нашої роботи полягає в тому, щоб прослідкувати етапи еволюції від «масового» звучання музичної культури передхристиянської епохи через «елітарні» прояви періоду від Середньовіччя до XVIII–XIX століття аж до в певному сенсі «плюралістичної» позиції сакральної музичної культури ХХ століття, а також позначити вузлові моменти взаємодії «елітарності» та «масовості» в контексті релігійної музики.

В контексті такого дослідження важливим видається торкнутися проблеми термінології, яку будемо застосовувати. Серед декількох понять, широко вживаних в музикознавчій науковій літературі, — релігійна, церковна, культова та духовна музична культура — слід вибудувати певну ієрархію. Єдиної точки зору на зазначену проблему не існує, особливо якщо порівнювати вузькоспеціалізовані роботи «отців церкви» з роботами музикознавців, дослідників різноманітних шарів християнської музичної культури [7]. Не претендуючи на остаточне вирішення завдання, тим більше в межах даної роботи, спробуємо прояснити межу між наведеними дефініціями і сформулювати наше розуміння духовної, церковної, сакральної, літургічної, релігійної музики, що є важливим для подальшого викладу матеріалу.

На нашу думку, всі прояви християнської традиції як в культовій, так і в художній практиці доречно позначати загальним поняттям «духовного мистецтва». Це означає, що термін «духовна музична культура» очевидно є найбільш універсальним, узагальненим і широким, адже це поняття об'єднує музичні опуси, призначені не лише для виконання в культових спорудах і здебільшого пов'язані із релігією, але й твори особливої направленості на вдосконалення внутрішнього світу

людини, його морально-етичних якостей, художніх цінностей тощо.

В коло жанрів, які можна віднести до духовних музичних творів, можуть входити найрізноманітніші явища (частини меси або літургії, концерти, хори, інструментальні твори, і навіть народні пісні, присвячені релігійним темам — наприклад, українські релігійні колядки і щедрівки, музика медитативно-молитовного характеру тощо). В цьому сенсі духовна музика має бути визначена як сукупність «храмового дійства»: концертного, соборного та індивідуального [7].

Широко застосовують і поняття «церковна (або храмова) музика» (*musica ecclesiastica* («музика церковна»). Цей термін, на нашу думку, є найбільш вузькоспеціальним, адже він обмежує музичні жанри, які застосовуються виключно в церкві, у «кліросній практиці». Можна твердити, що духовна музична культура в цьому аспекті проявляє себе як найбільш «елітарна», замкнена на собі, максимально відсторонена від «неспеціалістів», зрозуміла у всій палітрі особливостей та закономірностей вузькому колу «обраних».

Проміжне, розширене значення має термін «культова (або літургічна чи сакральна) музика та *musica sacra* („музика священна“). Сюди віднесемо музичні твори, що допускаються для виконання в церкві, доповнюючи культові відправи.

Поняття «релігійна музика» об'єднує насамперед музичні твори, що виконуються за межами церкви, але семантично і технічно тісно пов'язані з нею. Інколи релігійною називають «концертну музику» не-світського характеру, що з'явилася вже в XVII столітті, яка представлялася в концертних програмах придворних співочих капел. Таким чином, сюди ми можемо віднести духовні концерти М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського (слов'янські країни), а також музичні твори композиторів венеціанської школи (Андреа і Джованні Габріелі), які з'явилися в музичній культурі Європи Нового часу.

Як бачимо, розгалуженість вищенаведених понять досить умовна і всі вони мають цілу низку рис подібності (наприклад, передусім вокальна (хорова) природа, пісенно-наспівний характер, опора на тексти Священного писма тощо). В нашій роботі ми будемо розглядати передусім твори релігійної музики, причому акцент буде робитися на музичній традиції західноєвропейського християнства (католицизм та протестантизм). Зокрема, нас будуть цікавити вивчені музикознавцями протягом історії західноєвропейської музики твори духовного походження, змісту, які звучали як в соборах, так і за їх межами. Можна сказати, що предметом нашого дослідження є «зразки музично-культової діяльності» [4] європейських композиторів-професіоналів.

Не дивлячись на те, що сучасна європейська музична культура релігійного спрямування (як і релігія в цілому) веде приблизний свій відлік від моменту прийняття християнства, багато в чому її живлять традиції міфологічного, дохристиянського, «язичницького» етапу в історії людства. Згідно із сучасними археологічними та етнографічними даними вважається, що музика розвивалася і поступово виділилася із первісного синкретичного прамистецтва, яке є породженням і уособленням колективу, спільноти. Р. Грубер зазначає, що «будь-який магічний наспів — концентрат суспільних відносин. Він складався з тих ритмо-інтонаційних зворотів, які перевірені протягом століть на членах свого ж колективу» [2, с. 11]. Обрядовий фольклор різних народів виявляє спільні музичні особливості, зокрема, спостерігається деяка інтонаційна одноманітність, чітка ритміка, тісно пов'язана з ритмом слів, повторність зворотів, простота і доступність інтервальних ходів. Творці наспівів переважно культового характеру (вони ж — різного роду жерці, шамани, служителі різноманітних культів) спрямували всі ці засоби не тільки на кращий «контакт» з божеством, але й на залучення до ритуалу всієї громади. Названі особливості очевидно вказують в музичній культурі «поганської» доби на близькість до проявів масової музичної культури.

«Масове» синкретичне музичне мистецтво дохристиянської доби багато в чому є близьким закономірностям розвитку культури Античної Греції. В ті часи все ще спостерігається «існування музики в синкретичній єдності з іншими мистецтвами — на ранніх етапах або у синтезі з ними — в епоху розквіту» [5, с. 6]. Але тут вже з'являються професійні музиканти, що служили в храмах, при дворі знаті, брали участь в масових обрядах. Грунтуючись на спостереженнях за невеликою кількістю музичних пам'яток давньогрецької культури, можна впевнено твердити, що в давньогрецькому соціумі були представлені як сольні виступи солістів на різноманітних інструментах («елітарна культура»), так і мистецтво для «масового глядача» — вільних греків, що втілює собою трагедія. Саме в античну добу спочатку накреслюється, а пізніше закріплюється назавжди чіткий розподіл «мусических искусств» на культуру для мас і для «обраних».

Але справді ґрунтовний аналіз явищ релігійної музичної культури ми можемо зробити лише починаючи з епохи Середньовіччя. Адже «особливий характер середньовічної культури, середньовічної освіченості, середньовічного мистецтва в більшій мірі визначається залежністю від християнської церкви» [5, с. 27]. «Для музичного мистецтва раннього середньовіччя саме в зв'язку з цією диктатурою церкви ве-

личезного значення набув своєрідний розподіл різних його областей: професійного церковного мистецтва, в принципі єдиного (на латинській мові) для різноманітних народів, що прийняли християнство, — і місцевого народного мистецтва на різноманітних мовах та діалектах» [5, с. 28].

Як і музична культура попередніх епох, середньовіччя розпочинає відлік свого музичного розвитку від одноголосної (сольної) мелодії. І, хоча, християнська музична культура (особливо протягом першого етапу свого становлення і зміцнення своїх позицій) всіляко заперечувала спільність з «язичницькою» музикою, одноголосні наспіви духовного змісту (григоріанський та протестантський хорал, знаменний розспів православ'я) використовують закладені в обрядовому фольклорі музичні прийоми, адже «старовинна духовна музика перекочувала в церкву з язичницької вулиці» [8, с. 15].

Рубіжною подією в процесі розвитку християнської музики є складання григоріанського (в роботах деяких дослідників, зокрема В. Конен — грегоріанського) антифонарію, тобто канонізація кола богослужбних наспівів римської церкви (подію цю традиційно пов'язують з іменем папи Григорія I). Крім єдиних по суті культових мелодій, скрізь велику роль отримав орган в якості церковного інструменту.

На початку розвитку релігійної музики спостерігається прояви насамперед елітарної культури. Адже на перших етапах становлення і стрімкого розвитку професійної музичної культури наявними є такі риси «елітарності» цього шару музичного мистецтва, як «замкненість» виключно на церкві (тільки творці і виконавці утаємничені в суть сакральної музики, тому в якості центрів виступають півчі школи на базі відомих європейських монастирів), використання особливих «смилових кодів» (латинська, рідше давньогрецька мови, не зрозумілі широкому загалу пастви; музично-теоретичні закономірності, які вивчалися обмеженим колом служителів культу). Внаслідок цього музичне мистецтво, яке розумілося як звернення до Бога, перетворюється із лише служниці церкви в досить самостійну, організовану за власними правилами і законами існування, соціозначиму частину культури.

Особлива тема у вивченні музичної культури даного історичного етапу — залучення пастви до функціонування релігійного культу. Тут спостерігаємо явище, подібне до функціонування елітарної музичної культури у ХХ столітті. Мова йде про неухильне прагнення митців елітарної музики спочатку до абсолютної закритості, обмеженості, незалежності від будь-яких смаків публіки, «заземленості» на собі і своїх власних творчих завданнях і своєму власному розумінні. Але дуже

скоро ситуація, якої так прагнули композитори-«елітаристи», перестає задовольняти творчі потреби митців і вони починають намагатися повернути увагу широкого кола слухачів до своїх творчих експериментів, так би мовити «заграючи з публікою». Подібну еволюцію ми спостерігаємо і в культовій музичній культурі доби середньовіччя. Наприклад, примітним явищем в культурному житті середньовічного міста відігравали численні музично-релігійні вистави (міраклі, мораліте), що розігрувалися просто неба на міських площах, під час ярмарок або великих свят і носили моралізуючий, повчальний характер на основі біблейських сюжетів відповідного змісту. Цікаво, що подібні виступи часто відбувалися силами мандруючих акторів — шпільманів, жонглерів, менестрелів — і навіть представників дрібного духовенства, школярів тощо. А значить, як і в інші епохи елітарне мистецтво «живить» змістовим наповненням «мистецтво мас», і обидва культурні феномени важко роз'єднати в їх плідній співтворчості. Крім того, як би не заперечувала церква свої культурні контакти із мистецтвом народу, дослідники підкреслюють, що церковний спів в значній мірі спирався на народну музику [2, с. 138].

Наступна епоха — епоха Ренесансу — у всіх культурно-мистецьких проявах демонструє стрімко зростаючу тенденцію до секуляризації. Але цей пануючий принцип цікавим чином позначається на музичній культурі релігійного спрямування. На тлі посилення звучання світської ноти в живописі, літературі, архітектурі апогею звучання досягає строге церковне поліфонічне мистецтво (XV–XVI ст.), насамперед, у творчості митців так званої Нідерландської школи. Творчі надбання нідерландців знаменують найвищий розквіт багатоголосної музики (переважно духовного спрямування), яка розвивалася в Європі протягом близько п'яти століть (приблизно з IX до XV–XVI ст.). І хоча незаперечними є досягнення композиторів в галузі світської вокальної музики, твори духовної музики нідерландців величні, масштабні, високопрофесійні з точки зору композиційної техніки, орієнтовані на «вибране музичне середовище» [5, с. 154], а значить, є справді елітарними: «Безпосередньо беручи участь в діяльності церковних або придворних капел, нерідко очолюючи їх, композитори кожного дня практично, суто професійно проникали в суть сучасного їм поліфонічного мистецтва, в його специфіку, в особливості його техніки, в її цехові секрети і таємниці, які з часом все більше займали їх уми і примушували часом задавати загадки своїм сучасникам» [5, с. 154]. Але побіжно зазначимо, що шедеври духовного музичного мистецтва (насамперед, хорові меси), як і світські мадригали, мотети, французькі chansons тощо,

створювали одні й ті ж самі митці, а значить особливості музичного мислення є дуже близькими. А отже, чи можемо ми остаточно притримуватися «елітарної» творчої позиції «чистої музики» композиторів-поліфоністів? Тим не менш, хоча це питання залишається відкритим, «обраний характер» тогочасного (та й сучасного) слухача творів музикантів — представників Нідерландської школи не викликає сумнівів.

В. Конен не випадково розмірковує про дещо парадоксальну ситуацію стосовно величезного значення церковної музики в гуманістичну епоху Ренесансу, адже «одночасно з хоровою месою, що уособлює найвище досягнення „філософського“ начала в музиці», світська музична культура в таких плідних соціокультурних умовах не отримала «високого художнього узагальнення» [3, с. 34]. На думку дослідниці, це відбувалося не лише через тотальний вплив церкви на масову аудиторію, але й через особливо виразний «настрій глибокої зосередженості, заглибленості у внутрішній світ, відчуженості від усього буденного, дрібного, чуттєвого» [3, с. 37]. А значить, «образи відчуженої, піднесеної думки» — це та зона художньо-естетичної направленості, яку можна співвіднести з особливо виразною сферою «елітарності», краси, витонченості, яка надалі буде «живити» мислення композиторів майбутнього: «Образи споглядання, знайдені художниками Відродження, залишилися своєрідними еталонами виразності і для всіх наступних композиторів. Меса, провідний музичний жанр ренесансної епохи, залишається ідеальним жанром для відображення відчуженої піднесеної думки аж до наших днів — від Жоскена Дебре, Палестрини, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена до Брукнера, Стравінського або Мессіана» [3, с. 35].

На відміну від італійського музичного Відродження, яке в релігійній сфері розвивалося в елітарному напрямку, німецька Реформація в оновленій протестантській музичній культурі відразу орієнтувалась на маси через доступність, опору на рідну мову та фольклорні пісенні джерела. Саме протестантський хорал (зокрема, відомий наспів, автором якого називають Мартіна Лютера, — «Ein' feste Burg») в період Реформації та селянських війн в Німеччині став своєрідним народним гімном, що протягом багатьох років об'єднував цілий народ. Пізніше Й.С. Бах в своїй творчості, яка по суті являє собою виключно музичне служіння Богу, вдихнув нове життя в протестантський хорал, що знову набув не тільки духовного, але й соціально значимого звучання. Цікаво звернути увагу на те, що подібна еволюція від «елітаризму» до демократично-масового звучання в релігії та відповідно у релігійній музиці спостерігаються і в інших європейських країнах, зокрема,

в Чехії (гуситський рух) та Польщі.

Творча спадщина композиторів Нідерландської школи — останній злет по-справжньому релігійної музики, яка несла в собі ідейно-змістову «вібрацію» християнства. XVII століття — з початком блискучої історії жанру опери, з всеохоплюючим впливом талановитої інструментальної музики, з появою видатних популярних композиторів, виконавців-віртуозів, меценатів — примушує церкву йти на нові, масштабні компроміси та «домовленості» на шляху хоча б часткового повернення минулої слави і впливу релігії на масову свідомість. Для цього обираються доступні і зрозумілі масам «ходи»: концертні програми в стінах соборів із залученням яскравих виконавців (зокрема, сольні віртуозні виступи на органі — Д. Букстехуде, Й.С. Бах), замовлення на написання масштабних вокально-інструментальних творів на біблейську тематику (Пасіони, кантати, ораторії) і гучне публічне виконання їх тощо. В Німеччині, Англії, Іспанії ці дії досягають своєї мети, але, не дивлячись на це, Європа крокує вперед під музичний супровід «законодавиці музичних (хоча й не тільки музичних!) мод» — Італії. Поступово музика для широких мас демократично налаштованої публіки завойовує все нових «апологетів», і тому звучання «чистої» духовної музики стає все «тихішим».

Вже в надрах барокової естетики, а далі і в естетиці Просвітництва, музиканти та музикознавці приділяють все більше уваги новим уявленням про музику — її вмінню відтворювати звуки природи і характер людської мови, темпераменти людей. Перед музикантами стоїть завдання наблизитися до людини: щоб «відроджувати чудеса древніх», вони повинні «збуджувати пристрасті в душі», викликати в слухачах певні «афекти», і самі їх відчувати. Йдеться про так званий зображальний стиль — *«stile rappresentativo»* [6, с. 30]. Цей глобальний «поворот до людини» на багато десятиліть наперед вибудував, з одного боку, чіткий розподіл на музику «про людей» і музику «про і для Бога», а з іншого боку, позначив постійне прагнення до поєднання в творчих пошуках музикантів могутньої традиції музики минулого та нових тенденцій музичної виразності, а відтак, і зрозумілості і близькості до великих мас слухачів. Неперевершене знання тонкощів поліфонічної техніки, поєднане з геніальним застосуванням системи афектів (що насамперед виражали швидку зміну основних душевних станів), — ось одна із причин сили впливу на слухачів музики Й.С. Баха, і насамперед, його творів духовного спрямування.

Класицизм з абсолютно новими ідейно-художніми орієнтирами остаточно долає перевагу релігійної музичної культури над «світ-



ською». Але віденські класики віддавали належне музиці церковній і писали її переважно на замовлення. Зокрема, В.А. Моцарт створив цілий ряд творів (особливо в період служби у князя-архієпископа зальцбургського Ієроніма Колоредо), що зовні відповідають традиційним вимогам. Але його музика не зберігає «чистоти стилю» музики католицької церкви, вона позначена гуманністю, безпосередністю, посланням, зверненим до всіх віруючих [8, с. 303]. Проте «неможна дорікати Моцарту тим, що свої меси, вечерні, обідні, офферторії, мотети, літанії та гімни він створював в душі своєї епохи» [8, с. 303]. Тобто, класична релігійна музика «масовізується», стає демократичнішою, побудованою в синтезі з музичними жанрами «світського» спрямування — оперою, симфонією, виконується не тільки в лоні церкви, але й в концертному ключі. Зокрема, ось як характеризують Месу В-dur Моцарта: «Вона настільки інтимна, склад оркестру настільки скромний, настільки ліричний, що це надає їй майже особистий характер, завдяки чому різниця між церковним і світським стилем, по суті, зникає» [9, с. 321].

Симптоматичним фактом в біографії Моцарта нам видається і його належність до масонства, ідеї якого полонили митця і спричинили зміни в його творчості. Але «і за церковністю, і за масонством відкривається велика людяність Моцарта, і ми ще побачимо, як твір, в якому звернення до хоралу явилось наслідком вивчення Баха, прокладе шлях далі — до найсерйознішої сцени, до найбільш урочистої ситуації „Чарівної флейти“, де церковна і світська музика зіллються воедино» [9, с. 331].

Композитори-романтики із своїм тотальним прагненням залишити дійсність і поринути в уявні світи відчуттів, фантазії, містично-піднесених мрій досить далеко відійшли від релігійної музичної культури. Поширені раніше жанри духовної музики — меса, реквієм, ораторія тощо — з'являються в творчому доробку композиторів значно рідше, часом на замовлення, часом для затвердження в новій духовній якості (наприклад, так створено ряд духовних творів у доробку Ференца Ліста — абата). Примітним є використання певних жанрів, тембрів, музичних тем, пов'язаних в минулому з церковною музикою, в якості певних символів, часом протилежного звучання. Вперше подібний символ використовує Г. Берліоз в своїй славнозвісній «Фантастичній симфонії». У фіналі симфонії, в сцені заупокійної меси, що організована представниками «темних сил» для головного героя твору — вбивці, нового, пародійно-інфернального звучання набуває відома середньовічна секвенція «Dies irae» («День гніву»). Саме завдяки Берліозу нада-

лі ця тема закріпиться в музиці як своєрідний символ смерті, причому не в пародійному, а в інфернальному аспекті. Таким чином, продовжує розвиватися «омасовлення» релігійної культури. Суто релігійна музика надалі звучить виключно в церкві і справжня її «чистота стилю» є доступною для небагатьох.

Предметом окремого дослідження може стати аналіз численних творів крупних жанрів ХІХ століття, в які композитори відповідно до задуму або сюжету вводять певні музичні символи сакрального звучання або масштабні музично-хореографічні сцени ритуально-культурного характеру (наприклад, ритуальні дійства дохристиянської доби в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова, містично-демонічний ритуал в «Сцені у Вовчій долині» опери К.М. Вебера «Der Freischütz», давньоєгипетські молитви та ритуали в «Аїді» Дж. Верді тощо).

Нове навернення до релігійних основ спостерігаємо вже у ХХ столітті. І хоча тоді спостерігаються абсолютно не пов'язані з релігійною духовністю явища в художній культурі (зокрема, твори експресіонізму, сюрреалізму, радянської антирелігійної кампанії тощо), людина знову шукає в хаосі минулого століття морального, духовного прихистку і звертається до традицій і, зокрема, до релігії. В цьому ракурсі і музична культура минулого виступає в якості традиції (наприклад, цим пояснюється поява музичних творів неокласичного напрямку). Але справжні традиції релігійної музичної культури зберігаються тільки в лоні церкви, а тому ще більше ніж будь-коли стають осередком «елітаризму».

Натомість новою і досить плідною в творчому сенсі виявляється тенденція, що бере початок ще в культурі Нового часу і є характерною для всього мистецтва аж до ХХ століття, — тенденція до співтворчості (синтезу, часом еkleктики) абсолютно різних за походженням та семантично культурних явищ та феноменів. Завдяки цій культурній тенденції в творчості академічних композиторів з'явилися справжні музичні шедеври, що об'єднали традиції релігійної культури минулого та нові композиційно-технічні прийоми. «Симфонія псалмів» І. Стравінського, «Цар Давид» та «Жанна Д'Арк на вогнищі» А. Онеггера, «Образи слова Амінь» і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, духовно-медитативна музика В. Сильвестрова, О. Ківі — ось далеко неповний перелік відомих творів минулого століття названого спрямування.

Цікаво, що масова музична культура ХХ століття теж широко використовує традиції релігійної музики, застосовуючи сюжеттику Святого письма (рок-опера (мюзикл) «Jesus Christ Superstar» Е. Ллойд-

Уеббера), особливості музичної мови в якості певних духовних символів (григоріанський хорал — в піснях групи «Enigma», строгий чотириголосний хорал в якості супроводу багатьох популярних пісень, звуки дзвону, органу тощо). Ця тенденція продовжує успішно працювати і в сучасній популярній музиці. Завдяки подібній співтворчості музики і релігії — на музичному ринку Європи та США — з'являється новий, досить якісний музичний продукт маскульту.

Як бачимо, звернувши увагу принаймні на деякі найбільш примітні явища релігійної музичної культури, ми прослідкували ясну їх еволюцію від «масовості» через «елітарність» до синтетичної «плюралістичності» в контексті впливу на маси і їх можливого орієнтування. Остання тенденція набуває все більшої поширеності в рамках різноманітних музичних процесів і явищ сьогодення. А значить, перспективи розвитку релігійної музичної культури — очевидні, вони не полягають в штучній закритості і обмеженості музичної практики. Лише в діалозі з різноманітними музичними канонами полягає запорука можливості живого та живлячого існування музичної культури, що вибудовується на основі найкращих зразків музично-культурної діяльності.

Про позитивні перспективи нової співтворчості релігії та музики в контексті сучасних культурних «метаморфоз» говорити досить складно. Методи та принципи їх партнерських відносин, що були напрацьовані протягом століть, вже вичерпали себе, а застарівши, вони не дають позитивної динаміки у таких бажаних змінах як у релігії, так і у серйозній музиці. Адже у вже традиційному вигляді вони «не працюють» з такою ж силою впливу на маси, як колись. Ця ситуація в межах обох культурних феноменів обговорюється, хоча й залишається не вирішеною. Зокрема, відомий молодий російський диригент із світовим ім'ям Володимир Юровський в своєму інтерв'ю розмірковує стосовно співтворчості серйозної музики та релігії: «Я думаю, що у серйозній музики для регенерації є лише один шлях — назад до лона церкви. Але тільки для цього . . . потрібна нова релігія. Тому що стара релігія себе практично вичерпала. Вона також своєрідний музей. Вона, звичайно, продовжує виконувати свою функцію прихистку для людей, які гублять надію та впевненість у сьогоднішньому і завтрашньому дні. Але рушійною силою суспільства релігія — принаймні християнська — давно не є. І ось тільки якщо з'явиться якийсь новий культ, що охопить маси, то музика, як служительниця цього культу, може набути якогось нового обличчя, пережити відродження» [10].

## 1 Бібліографія

- [1] *Ванд Л.Э.*, Муратова А.С. Генеалогия культуры и веры: зримое и тайное // <http://www.pracultura.ru/genealogy/>
- [2] *Груббер Р.И.* Всеобщая история музыки. Часть первая. — М.: Музыка, 1965.
- [3] *Конен В.Д.* К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. — М.: Музыка, 1975.
- [4] *Лесовиченко А.М.* Система музыкально-культурных канонів в европейской культуре: Дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.01: Новосибирск, 2004 305 с. РГБ ОД, 71:05 — 24/17 // <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/127308.html>
- [5] *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — М.: Музыка, 1983.
- [6] *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков.* — М.: Музыка, 1971.
- [7] *Фиденко Ю.Л.* Музыкально-литургическая практика католических приходов Сибири и Дальнего Востока в контексте реформ Второго Ватиканского Собора: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Новосибирск, 2005. РГБ ОД, 61:05 — 17/156// <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53433.html>
- [8] *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1964.
- [9] *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Музыка, 1977.
- [10] *Юровский В.* Нужна новая религия (интервью) — Академическая музыка // [http://www.openspace.ru/music\\_classic/names/details/703/](http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/703/)

*Надійшла до редакції 25 травня 2010 р.*