

- (1908–1994) / Тетяна Воробкевич // Піаністка та педагог Галина Левицька: Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячених пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004). – Львів, 2012. – С. 77–89.
12. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина / Яким Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич. – Київ, 2009. – С. 152–163.
 13. Горак Я. Матеріали до історії видання «Артистичного вістника» / Яким Горак // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Випуск 19–20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 306–314.
 14. Державний архів Львівської області. – Фонд 1. – Оп. 51. – Спр. 1242. – 157 арк.
 15. З штуки і літератури. Вчорашній концерт «Львівського Бояна» в сали «Народного Дому» // Діло. – 1905. – № 44. – 24.02 (9.03). – С. 3. – Підписано: N.
 16. Людкевич С. Перший Франківський концерт / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / [Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер]. – Т. 2. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000. – С. 406–408.
 17. Новинки. Руский Інститут музичний // Діло. – 1904. – № 177. – 9 (22).08. – С. 3.
 18. Огляд. Музика // Артистичний вістник. – 1905. – Зошит IV: за цвітень. – С. 43.– Підписано: – т.
 19. Протоколи Музичного товариства ім. Лисенка / [Підготовка до друку, передмова, коментар Я. Горака] // Українська музика. – Число 3–4 (5–6). – Львів, 2012. – С. 126–162.
 20. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів, 1999. – 122 с.
 21. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Том 1 (1879 – 1939). – Львів : «БІНАР-2000», 2005. – 636 с.

УДК 784.9.68.01

К. О. МІРЗОЯН

МИФ-РИТУАЛ У ФОРМУВАННІ КОЛЕКТИВНИХ МУЗИЧНИХ АКТИВ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРОВОГО ГЕТЕРОФОННОГО СПВУ

У статті простежуються міфологемні важелі, що властиві музично-хоровій творчості, на прикладі всеохоплюючого й фахового (шкільного) принципів творення та з виходом їх на українські культурні традиції. Міфологічне тло мислення авторів висвітлено в «двоїстості-множинності» альтернативних смислів, вкладених у виразовість мелодично-хорових побудов.

Ключові слова: міф, ритуал, хоровий спів, гетерофонія, колективне музичне дійство.

Е. А. МІРЗОЯН

МИФ-РИТУАЛ В ФОРМИРОВАНИИ КОЛЛЕКТИВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ АКТОВ КАК ИСТОЧНИК ХОРОВОГО ГЕТЕРОФОННОГО ПЕНИЯ

В статье прослеживаются применительно к музыкально-хоровому творчеству мифологические основы всеохватывающего и профессионально-«школьного» принципов в исторической сменности их бытия и с выходом на традиции хоровой культуры Украины. Мифологический фон мышления авторов проступает в «двойственности-множественности» альтернативных смыслов, вложенных в выразительность мелодически-хоровых построений.

Ключевые слова: миф, ритуал, хоровое пение, гетерофония, коллективный музыкальный акт.

MYTH-RITUAL IN SHAPING THE COLLECTIVE MUSIC ACTS AS HEADWATERS OF CHORAL HETEROPHONY SINGING

In article are tracked with reference to music-choral creative activity mythological bases of all embracing and professional-«school» principle in history rotation of being and with output on traditions of the choral culture of the Ukraine. The mythological background of the thinking of the authors oozes in «dual-multiplicity» alternative of senses, embedded in expressiveness of melody-choral structures.

The culture of the choral singing forms primo impulse of music history and that are inexhaustible for exploratory activity. In base choral art lies the mystic act «rhythm of consciens» (on L. Gumilev) of individuals, which join to ideal ability «gaining of tones» and harmonic-interval relations. From first steps of cultural being of mankind these strictly human abilities gravitated to abstractions tone relations, linked with gratis god, Christianity in european world promoted the production cantilene of vocal as «to sing away» of vowel, prototyping in «chain breathing» continuity to Eternal life and Animating, which withstands the completeness in process of the separate respiratory acts workaday phono-expression in speech.

V. Toporov, defending primocultural unity of myth-word-ritual, pointed to heterophony spontaneity of overpersonal of phonoexpression, which historically-practically became the first step of the ascent to height of the abstractions of the choral singing at a rate of «heterophony of second order» in the manner of interval fixed parallelism voice in miscellaneous register. In given work chief is in concreteness «gaining the light-fire» to interval-tone relation on background of heterophony «first-order» that is to say her primitive discovery in «inexact unison», when human collection sing persons is interested in concord rhythmical fluctuations of tones – in practical person of the work on music occupation with beginning, in professional studio of the withstanding the harmonic foundation of polyphony of voice, finally, in artistic creative activity, which prototypes the specified processes «lighting up», when from nonexistence noise-sound effort is born intervals-accords of Concord in her symbolic singleness amongst varieties casual sounding and noise. And material, illustrating specified position, appears the long enumeration a composition of A. Borodin, I. Stravinskij, K. Orff, G. Sviridov, Y. Xenakis, K. Penderecki, V. Silvestrov and many other master.

Itself consonance – that this from spiritual music, which symbolizes the Spirit, personifying abstraction, which has not a physical equivalent in natural encirclement of the people. «Consonance harmony» of church singing on poly voices accordingly «legend» presents itself heterophony of second phase. The bugging of the works D. Bortnjanskij, M. Berezovskij, representatives «west» directions in russian church singing, in comparison with composition for church P. Chesnokov points to «harmonic» thinking first, beside which headwaters of the melody-accord structure emerges the formula of the collation T – D then the second gravitates to tonic as principle of the thinking.

In accord-harmonic expression this was a way to harmonious «monofunctional complicated tonics» (we shall compare to «complex tonic» of the monofunctional system Y. Holopov) then in tuneful projections we observe deliverance of the sequences on introductory tone in «clean melodics» (B. Asafiev names «strict style in melodics» – «melodics-pentatonic» that is to say completely saved from sequences on introductory tone).

As a whole contributing the developed harmonic functional system in melodics with turn on introductory tone liberates in her individually-emotional tone – an alien church status. «Coagulation» of harmonic «luxury» in mono-functional vertical XX century if the last was realized avoiding «emancipation of the discord», as this presented P. Chesnokov in church chant, but «primitivists» from K. Orff before G. Sviridov and A. Panufnik, in mundane sphere, – brought on «over-personal» lyric poet, which manifestation find beside «objective» lyric poet S. Prokofieva. But overpersonal lyricism of named authors had a direct entailment in choral singing.

Key words: myth, ritual, choral singing, heterophony, collective music act.

Зміна соціальних умов, внутрішніх та міждержавних відносин стимулює інтеграційні процеси, у тому числі й у сфері музичного виховання, породжуючи також охоронні дії відносно національних традицій. Порівняння створених музично-виховних систем у європейських країнах минулого і сьогодення виводить на конструктивні ідеї оновлення, не відкидаючи в той же час апробовані традицією якості культури. Мова йтиме про засади християнського виховання, про православну традицію, що зберегла принципи ранньохристиянського чину. Усе це й актуалізує тему пропонованої статті.

Дослідження цієї проблеми дотичне до питання музичної генези та генези професійного хорового співу у вітчизняній практиці християнської церкви, зокрема в православ'ї. Цю проблему порушували В. Топоров [14], Б. Асаф'єв [1], Р. Грубер [3], що наслідували розробки Г. Адлера щодо наскрізного значення гетерофонії для історії музики, О. Маркової [10] та ін.

Мета статті – простежити в музично-хоровій творчості міфологенні важелі всеохоплюючого й фахового (шкільного) принципів в історичній змінності їхнього буття з виходом на традиції хорової культури України.

Хоровий спів є основою й джерелом музичної культури народу й через те складає добротну базу для дослідників-музикознавців. В основі хорового мистецтва лежить містичний акт «ритмізації свідомості» (за Л. Гумільовим, [4]) індивідів, що залучаються до ідеальної здібності «здобуття звучності» й гармонічно-інтервальних відношень. Від першокроків культурного буття людства ці суто людські здібності тяжіння до абстракції звукових відношень пов'язувалися із даром богів. Християнство у європейському світі сприяло виробленню кантиленної співності як «розспівування» голосних [8, с. 829], моделюючи у «ланцюговому диханні» безперервність вічного життя й одухотворення, що протистоїть процесуальній закінченості окремих дихальних актів буденного звуковиявлення у мовленні.

В. Топоров, відстоюючи першокультурну єдність «міф-слово-ритуал» [14, с. 44], вказував на гетерофонну спонтанність понадособистісного звуковтілення, що в історичному відношенні стала першим щаблем сходження до висот абстракції хорового співу на рівні «гетерофонії другого порядку» у вигляді інтервально фіксованих паралелізмів голосів у різних регістрах. Власне у цій статті ми зосереджуємо увагу на конкретиці «здобуття світла-вогню» інтервально-звукових відношень на тлі гетерофонії «першого рівня», тобто її примітивного виявлення у «неточному унісоні», коли людська сукупність людей, які співають, зацікавлена у злагодженні ритмізованих коливань звучності – у практиці роботи на музичних заняттях з початківцями, у професійних студіях додержання гармонічного фундаменту поліфонії голосів, нарешті, в художній творчості, що моделює вказані процеси «освячення», коли із небуття шумово-звукових зусиль народжується інтерваліка-акордика Гармонійності в її символічній одиничності серед різноманіття випадкових звукоутворень й шумів. І матеріалом, який ілюструє вказане положення, постає довгий перелік композицій О. Бородіна, І. Стравінського, К. Орфа, Г. Свиридова, Я. Ксенакіса, К. Пендерецького, В. Сильвестрова і багатьох інших.

У цьому контексті особливого значення набувають розробки О. Маркової щодо «прометеївого комплексу музики» [10]: саме в хоровому співі (і в ансамблевому музикуванні із нефіксованою механікою здобуття певної висотності звучань – на струнних, деяких духових інструментах) цей процес «здобуття вогню-світла звучання» досягає витонченої досконалості прояву. З цього приводу цитуємо спостереження К. Леві-Страсса: «...музика засвідче індивідууму його фізіологічну закоріненість, міфологія робить те ж саме з соціальною закоріненістю. Одна зачіпає нас за особистісне, а друга... – за групове начало. Щоб досягнути цього особистісного, обидві вони використовують свої надзвичайно тонкі функції, якими є музичні інструменти і міфологічні схеми» [6, с. 35].

Інструменталізм в музиці як такий не існує окремо від інструменталізму «внутрішнього», тобто інструмента, що «знаходиться» всередині особи-виконавця. І звідси – міфологізм самого звукового самовираження, що вказує на суміщення тілесної особистісності – і понадособистісного механізму звуковидобуття як надбання «ангелоподібності» в людській даності. І це стосується передусім *виконавця*, що здатний відтворювати текст композиторського твору і обходитися без нього, співаючи за канонам, за зразком-моделлю. Так чи інакше виконавство – атрибутивний показник музичного професіоналізму, тоді як здатність складати

«композиції» – то особливість тільки європейського мистецтва від XV до початку XXI століття (якщо буквально реагувати на тезу у заголовку книги В. Мартинова «Кінець часу композиторів», видання 2003 р. [11]).

Міфологічно-сакральні показники історично сформували музичну діяльність, що вичленилася із ритуального синкретизму. Спочатку вони ж відзначили атрибутивність їх на наступних історичних етапах буття мистецтва і музики взагалі. Звідси – міфологізм музично-виконавської діяльності, що ритуалізує-сакралізує кожний конкретний акт співу як особливого роду дійства. У праці О. Маркової зафіксовано: «виконавець – природжений «трікстер», що несе архаїчний комплекс героїчного і смішного у їх нероздільності, оскільки поставлений у незручну позицію суміщення альтернатив. Виконавець-музикант – це і Боян Віщий, який богонатхненно оспівує Високе. Але він же – скоморох-гравець, що захоплює і розважає слухачів актуальними інтонаційними «натяками» і дратує сплячу агресивність насичену віртуозним викликом Людини Високого Зросту. А це вже є відкидання релігійного смирення і скромності як істинно людських добродійностей заради...гордині самоствердження?...» [10, с. 52].

І в контексті сказаного постає наступне міркування: «виконавець завжди недоладний у вимірах буденної свідомості, коли появляються з інструментом... Інструменти фантазмагорійно «укрупнюють» складові фігури («хоботи» духових інструментів), а коли це вокал – «інструмент всередині людини», то це неминучі міміко-пластичні «витрати» зовнішнього вигляду, що виправдовуються фаховою призначеністю...» [10, с. 52].

Це «тілесне жертвоприношення» заради ідеального здобутку тонового звучання як «вогню-світла» звуковиявлення людини – і тільки людини! – є невідривним від ідеальної культурної штучності людського ества, яка історично формувалася у ритмізаціях Великого Розуму колективного індивіда, який на рівні цивілізаційної заяви культурного принципу Старожитності представив мелодійно-монодійну здатність, породжену гетерофонію і визначаючи останню у якісному вигляді «гетерофонії другого (вищого) порядку» як невід'ємне від першої вокальне ж відгалуження, яке у вигляді інтервально-контрольованого співу громади-хору заклало від Античності до Середньовіччя засади поліфонії як такої, чи то народно-підголоскова, чи контрастна готична поліфонія, у тому числі «руська готика» новгородського (значить, і київського) «троєстрочія», згодом прийнята Москвою у XV сторіччі.

Гетерофонний розвиток співу у формуванні колективного суб'єкта людських спільнот, чи то буде невеликий гурт, соціокультурна спільнота сіл-міст, нація і т. ін., складає сталий «супровід» усіх наступних етапів творення хорового мистецтва, спираючись на яке дає стимул для творення нових форм багатоголосого співу, аж до «неогетерофонії» минулого XX сторіччя, що поєднала і серійну, і поліфонно-гармонічну техніку європейської класичної музики. І якщо вище вказувалося на «трікстерську» міфологему виконавства, яке походить від давніх міфічних уявлень про прометеївський Подвиг-крадіжку («викрадення вогню») [9, с. 226–312], то той же виток міфічних уявлень породжує міфологічну структурну «культурного героя» [13, с. 662], який персоніфікує «ідеальну модель» людини.

«Ангелоподібність» співака визначила вибрані особистості на подобу фракійця Орфея в давньогрецькій міфології, особа якого індифікувалася із Ісусом Христом у старохристиянській традиції [18, с. 91]. Людина-співак – це самохарактеристика слов'ян, які володіють словом для ушлявлення Бога [5, с. 8]. Власне це і є ідеальна персоніфікація, що зафіксована у звучанні чоловічого хору, тембральність якого символізує у православній традиції ангелоподібний спів. А в католицькій традиції ця ж сама символіка у формі солодкавого солоспіву кастрата-фальцетника, ліричного тенора, за своїм тембром ідентифікувалася із хлопчачим хоровим співом.

Міфологічно-філософські засади хорового співу зумовлені історично: в європейському розумінні авторитет давньогрецької культури як джерела всеєвропейських мистецьких здобутків повертає нас до хорової лірики похоронних обрядів та дифірамічної «хореї» як початків музичних та театральних відкриттів Античності. Похоронний пафос чоловічого ліричного співу вказував на приєднання до цінностей Вічного через подолання одноосібних зусиль удосконалення душі перед величчю музики Космосу. І власне високий

понадособистісний етичний стрижень грецької філософії став джерелом християнського вчення про Красу духовну від Михаїла Псьола [7, с. 135–136] до П. Флоренського [16].

Дифірамб на честь Діоніса звеличував чудо Одухотворення мертвого, що усвідомлювалося жителями античних полісів як здатність цивілізаційно-виховної роботи: недарма вислів «освічена людина» сприймався як той, хто може взяти участь у хорей [3, с. 88–89]. Таємниці прилучення до Досконалості через участь у священних іграх-співах допускалися навчені жителі міст-держав, які символічно-ідеально у своєму сходженні до вершин цивілізаційності-освіченості відтворювали фізично-обрядово чудодійне воскресіння для вічного героя-бога [15, с. 63].

Хорей як спосіб долучення до цивілізаційного стану душі, чутливої до «мусікії» космічної Досконалості – це досвід дидактики Античності, спрямованої до «мусікійства» як ідеальної і навіть надбожественної досконалості освіченої людини – жителя грецького поліса. Практика навчання музики засвідчує виняткове значення хорово-ансамблевої гри-співу у здобутті музичних навичок. К. Орф, апелюючи до античності, пропагував всеохоплюючий характер музичних здібностей – і саме хоровий спів і ансамблеве музикування ставали тим середовищем, яке сприяло виявленню мелодійної енергетики музики із хтонічного конгломерату звуковираження початкової гетерофонії.

Згодом цей феномен виходу із поєднання мовно-звукового і власне музичної досконалості звучання на чистоту інтервально-акордової гармонії як результату музикування, – маємо в традиції бароко дотримуватися закінчення композиції у мінорній тональності мажорним акордом (акордом з пікардійською терцією). Треба зауважити, що мінорність в гармонії, що скерована на заповнення квінтово-квартової основи малою терцією, відзначалася як норматив у церковній музиці (про таке явище засвідчують твори старовинно-поліфонічного стилю до XVII ст.).

І саме перевага малотерцієвих сполучень у вертикалі відповідала мелодійному сприйняттю інтерваліки, сформованої мовленнєвою інтонаційністю: об'єм секунди – малої терції складає виняткову якість мовної непатетичної скромної інтонації. А велика терція – це вже знак напруги, переходу на рівень патетичних висловів. І саме ця логіка зрощеності мовленнєвого та власне музичного інтонування зумовлювала, судячи з усього, розуміння в античний період мінорних послідовностей і передусім «дорійського» ладу як втілення високоетичного комплексу, тоді як «іонійський» лад, що сприймається на слух як мажорний тетрахорд, видавався зв'язаним із «позагрецькою розчуленістю» виразу [3, с. 92].

Дослідник традицій давньохристиянського хорового співу В. Мартинов [10] зазначає, що функції істинно церковного вияву підпорядковані не «звуковому прояву», а «фонемі», у якій «криється відчуття розімкненості, процесуальності і плинності. І ще одною важливою особливістю фонемі, яка відрізняється від звука, є *постійний зв'язок зі словом* (курсив – К. М.) [12, с. 86]. І в контексті продовження цього: «зовсім не випадково термін «фонема» споріднений із терміном «тонема», оскільки вони походять від первісного слова «звучність». Тонему можна визначити як показник інтонаційного відношення фонемі до рядка...» [12, с. 86–87].

Цей «мовленнєвий знак» (але ні в якому разі не «експресія мовлення»!) у церковному інтонуванні, яке виключає форсоване звучання і спрямоване на втілення Слова, інтервально фіксується малотерцієвими зіставленнями у давньоцерковному багатоголоссі. Найкраща ілюстрація цього твердження – використання у мадригальній літературі XVI–XVII ст. нормативних утворень – «мінорних» акордів, тоді як слова «страждання», «смерть» відзначалися низкою мажорних послідовностей.

У контексті сказаного можна стверджувати, що мінорні акордові побудови у старовинному багатоголоссі ніби моделюють процес «навчання Гармонії» – через практику старовинної «фонемі», аж поки чистота інтервальних відношень обертової послідовності у мажорній тоніці не завершує той пошук Гармонії. Фактично програмою так званого ідеального Очищення збагачена концепція Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, в якій перипетії боротьби мовленнєво насичених тем I–III частин припиняються фінальним ефектом «занурення» – у «глюріозний» D-dur.

У творі К. Пендерецького епохи «буремного авангарду» 1960-х років «Stabat mater» (1962) вихід на мажорний комплекс позначений відверто дисонансно-сонористичною фактурою, творячи символічну тоніку D-dur, яка асоціюється з тональністю фіналу Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Скоріше за Пендерецького символіку D-dur' ного завершення твору, в якому ефект «пікардійського кадансу» складає заплановане й суттєве завершення атонального звучання, знаходимо в VI частині Другої кантати А. Веберна.

Міфологізм хорового звучання задекларований у хоровій ліриці, в якій колективний спів поєднується з текстом від першої особи, надаючи свого роду «ненаглядності» вираження цілого, природного для виявлення міфологічного героя-персонажа [13, с. 726–728]: одноосібність текстового звертання не збігається із множинністю музичного втілення. І таке поєднання стає художнім прийомом – у ліриці мадригалу, в оперних композиціях. Вищезазначене знаходимо у знаменитому номері опери «Руслан і Людмила» М. Глінки – «Оповідь Голови» для унісонного хору. Глибинність міфологічного насичення маємо якраз у виразовості унісонного хорового звучання, що втілює множинність виразових засобів як поєднання одиничного.

Поліфонічна та акордово-гармонічна фактура є значно більшою, ніж унісонний спів, що втілює естетично-базисні показники музики такого роду, є виявленням художнього призначення музики, подаючи у специфічно музичному розкладі життєве різноманіття злагоджених консонансними устоями голосів. Сама ж консонансність – це від духовної музики, що символізує Дух, втілюючи абстракцію, яка не має фізичного еквівалента в природному оточенні людей. Ця сторона виразовості духовної музики, що органічно базується на хорових звучаннях гетерофонного характеру, втілена в описах В. Одоєвським: «Наш звичайний спів публікується тільки «в одноголосому виконанні, однак на крилосах завжди можна почути гармонічні сполучення, які виконуються завдяки музично-гармонічній інтуїції українського народу, з урахуванням давніх традицій. Звукосполучення завжди звучать *консонансно* (курсив – К. М.). Згідно з церковними канонічними мелодіями тут відсутні дисонанси, а також у звичайному вигляді мажорні чи мінорні звучання. Будь-який дисонанс чи хроматизм в українському церковному співі звучав би неблаговійно та спотворив би взагалі самотність національних церковних наспівів» [2, с. 202].

Як свідчить вищезазначене цитування, «консонансна гармонія» багатоголосого співу, виходячи із давніх національних традицій, представлена гетерофонією другоступеневого характеру. «Гармонічна інтуїтивність» такого способу виконання базується на паралелізмах, що виключають дисгармонічне поєднання консонансів та дисонансів. При прослуховуванні творів Д. Бортнянського, М. Березовського – представників «прозахідного» напряму в українському церковному співі та порівнюючи їх із композиціями П. Чеснокова, можна звернути увагу на домінування «гармонічного» мислення перших, у яких джерелом мелодично-гармонічних послідовностей виступає спосіб зіставлення T–D, тоді як П. Чесноков тяжіє до тонікальності як способу композиторського мислення.

Тут йдеться не про «тонікальність гармонії», яку знаходив Б. Асаф'єв у Л. ван Бетховена і яка засвідчувала єдність тонікальної та позатонікальної сфер з урахуванням явного превалювання сфери «устою», на відміну від «домінантового нахилу» гармонії романтиків [1, с. 283–287].

Гомофонно-акордовий виклад – це був шлях до гармонічної «монофункціональності ускладненої тоніки» (порівняно з «ускладненою тонікою» монофункціональної системи Ю. Холопова [17]), тоді як в мелодійній проекції ми спостерігаємо уникнення ввіднотонових послідовностей «чистої мелодійності» (Б. Асаф'єв називає «строгим стилем в мелодиці» – «мелодико-пентатонний» [1, с. 231], тобто повністю позбавлений ввіднотонових ходів). І одночасно «чистий мелодизм» Асаф'єв знаходить у «переважно народній» музиці [1, с. 231]. Зауважимо, що введення розвиненої гармонічної функційності у мелодіку із ввіднотоновими зворотами позбавляло її індивідуально-емоційного тону – чужого церковній обстановці. «Згорання» гармонічної «розкоші» у монофункціоналізмі вертикалі ХХ сторіччя, якщо останнє здійснювалося оминаючи «емансипацію дисонансу», як це представляв П. Чесноков у церковному співі, а «примітивісти» від К. Орфа до Г. Свиридова у світській сфері, виводило на

«надособистісну» лірику, відлуння якої знаходимо в «об'єктивній» ліриці С. Прокоф'єва. А надособистісний ліризм названих авторів мав безпосереднє втілення у хоровому звучанні.

Таким чином, церковна музика, створена таким майстром, як П. Чесноков, а також композиторами «нової фольклорної хвилі», у тому числі й М. Скориком, які самобутньо продовжили «примітивістські» відкриття К. Орфа та композитори «постперебудовного» романтизму-символізму (О. Кива!) засвідчили наявність тонікально-надособистісної виразовості «мелодійної хвилі» в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Відхід від «душевності» на користь одухотвореного тяжіння до Духу органічно проявляв в фундаментальності хорово-гімнічної жанрової природи композицій самим фактом свого існування, демонструючи органіку змістовності хорової культури.

Отже, хоровий спів репрезентований вищеназваними та дотичними до них композиторами у привабливій невідстороненості від інтервально-тембрових витворів церковної спадщини, що утвердилася як у Чеснокова, так і в творчості інших композиторів канонами православного церковного хороого співу. Тоді як у творчості інших вищеназваних композиторів дотичність до церковних традицій більш опосередкована і проявляється лише на меморіально-поминальній чи православно-гімнічній жанровій основі.

Завдяки цьому міфологічний спосіб мислення композитора проступає в певній «двоїстості-множинності» альтернативних смислів, вкладених у виразовість мелодико-хорових побудов. Міфологізм хорового звучання, в якому превалююча консонансність вертикалі (зокрема унісонної, а то й гетерофонно-«строфічної» квартами-квінтами, терціями тощо), співмірна із церковним співом, навмисне сполучається із ритмічно-тембровими «протилежностями» останнього, здійснюючи вказану двоїстість (множинність) значень-символів. Такими є твори К. Орфа, Г. Свиридова, Ф. Пуленка і багатьох інших композиторів ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асаф'єв. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Булич С. Церковная музыка в России / С. Булич // Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х томах. – Т.3. – С. 191–203.
3. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая / Роман Грубер. – М. : Музыка, 1965. – 484 с.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Лев Гумилев. – М. : ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. История русовъ или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, Архієпископа Бѣлорускаго. – М. : В Университетской Типографіи, 1846. – 260 с., 46 с. материалов и пояснений.
6. Леви-Стросс К. Мифологики. В 4-х томах. – Т. 1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс. – М.–СПб. : Университетская книга, 1999. – 406 с.
7. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков / В. Лихачева. – Л. : Искусство, 1986. – 310 с.
8. Лицвенко И. Вокализация / И. Лицвенко // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах ; [гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т.1. А-ГОНГ. – М., 1973. – С. 829.
9. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
10. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометеїв комплекс» музики / О. Маркова // Українське музикознавство. – Вип. 30. – Київ, 2001. – С. 51–60.
11. Мартынов В. Конец времени композиторов / Владимир Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 295 с.
12. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / Владимир Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
13. Мифологический словарь. Ред. С. Аверинцев и др. – М. : Сов.энциклопедия, 1991. – 736 с.

14. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику / В. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988. – С. 26–48.
15. Фадеева Т. Крым в сакральном пространстве. История, символы, легенды / Татьяна Фадеева. – Симферополь : «Бизнес-Информ», 2002. – 303 с.
16. Флоренский П., о. Из Богословского наследия / Отец Павел Флоренский // Богословские труды, XVII. – М., 1972. – С. 85–248.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии / Юрий Холопов. – М. : Музыка, 1974. – С. 287.
18. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka, G. Friss, I. Kertész. – Budapest : Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

УДК 78.07

О. А. ГИСА

**МУЗИКОЛОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЛОДЗИМЕЖА ПОЗЬНЯКА ТА
СТАНІСЛАВА ГОЛЯХОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ
ПОЛЬЩІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті висвітлено життєвий і творчий шлях відомих польських музикологів і публіцистів Владзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського крізь призму музичного життя Польщі першої половини ХХ століття. Проаналізовано науково-публіцистичну діяльність доктора філософії (спеціальність «Музикознавство») Владзімежа Позьняка та магістра філософії (спеціальність «Музикознавство») Станіслава Голяховського.

Ключові слова: наукова спадщина, публіцистика, музична стилістика, кафедра музикології Ягеллонського університету.

О. А. ГИСА

**MUSICOLOGICAL ACTIVITY OF WŁODZIMIEŻ POŹNIAK AND
STANISŁAW GOLACHOWSKI IN THE CONTEXT OF MUSICAL LIFE IN
POLAND OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

В статье освещен жизненный и творческий путь известных польских музыковедов и публицистов, Владзімежа Позьняка и Станіслава Голяховського в контексте музыкальной жизни Польши первой половины ХХ века. Проанализирована научно-публицистическая деятельность доктора философии (специальность «Музыковедение») Владзімежа Позьняка и магистра философии (специальность «Музыковедение») Станіслава Голяховського.

Ключевые слова: научное наследие, публицистика, музыкальная стилістика, кафедра музикології Ягеллонського університету.

О. А. GYSA

**MUSICOLOGICAL ACTIVITIES WŁODZIMIERZ POŹNIAK AND STANISŁAW
GOLACHOWSKI IN THE CONTEXT OF MUSICAL LIFE IN POLAND OF THE FIRST
HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

The life and career of the famous Polish musicologists and publicist Włodzimierz Poźniak and Stanisław Golachowski in the context of musical life of the first half of the twentieth century in Poland have been highlighted in this article.

The history of Polish music of XIX century was in the center of scientific interests of