

## ZÚFLUCHT ZU BACH: МАКС РЕГЕР, ВЕНСАН Д'ЕНДІ, СЕРГІЙ ТАКСЄВ

**Гужва О.П.**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

**Анотація.** Зацікавленість класикою у минулому столітті пов'язувалась з потребою збереження основ духовного буття.

**Ключові слова:** свідомість, риторика, симфонія, культура, традиція, класика, програмність, античність.

**Аннотация.** Гужва А.П. *Zúflucht zu Bach: Макс Регер, Венсан д'Энди, Сергей Таксєв.* Заинтересованность классикой в прошлом веке связывалась с потребностью сохранения основ духовного бытия.

**Ключевые слова:** сознание, риторика, симфония, культура, традиция, классика, программность, античность.

**Summary.** Guzva A.P. *Zúflucht zu Bach: Max Reger, Vinsent d'Indy, Sergei Taneev.* Personal interest in the last century contacted the classics with the necessity of saving of bases of spiritual life.

**Key words:** consciousness, rhetoric, the symphony, culture, tradition, classics, program, antiquity.

**Постановка проблеми.** Дійсно культура є горнилом, у якому виховується людина, що долає обмежений простір свого існування і прагне охопити всесвіт. Такою культура залишається і у минулому столітті завдяки все більш цілеспрямованому зверненні до колиски європейської цивілізації — античної культури, що створювалась у стародавній Елладі та стародавньому Римі. Саме тут започатковуються норми класичного мистецтва, великого значення набувають синтетичні форми мистецтва, що вказують на зв'язок музики з поетичним словом, якому сприяє риторика, яку варто розглядати і як систему правил до побудови промови, і як поширення форм та законів формальної логіки, що застосовується в усіх сферах діяльності людини, і як вресіт-ресіт певний метод усвідомлення картини світу.

«Що є все?» — головне питання античної філософії [16] розглядається на основі риторики: постановки питання, вміння давати визначення, розбудовувати систему доказів та аргументів під час суперечки антагоністів. Риторика як система правил і вимог до розгортання думки під час виступів ораторів сприяє розвитку юриспруденції та різних наук: астрономії, медицини, математики. Елоквенція — красномовство, — що виникає на основі риторики, стає важливою складовою у системі виховання та освіти. Тож не дивно, що риторика споріднюється з самою античною культурою [7; 13] і сприяє розбудові форм та жанрів мистецтва слова, музики та синтетичних утворень: трагедії та комедії.

Риторика — вже у контексті усїєї античної, а пізніше також середньовічної та ренесансної культури — то є принцип аналізу дійсності, що допомагає у розбудові картини всесвіту, і то є основа *цілісного світосприйняття*, котре, не дивлячись на матеріалістичне або ідеалістичне спрямування філософських, наукових та художніх концепцій, зберігає своє значення до ХХ століття.

Варто також вказати на значення релігійного світоспоглядання, розбудова якого від часів тієї ж античності здійснювалось на основі риторики, котра зумовлювала появу форм духовної музики, і навіть чисто інструментальні форми, у тому числі і форма сонатного алегро, зростають з закономірностей розгортання думки в проповідях [6], екзамплах — релігійних притчах, символіки ветхого та нового завітів під час самої служби. Ветхий завіт — то сутінки історії народу Ізраїля, новий завіт — невечірнє світло для усього людства. І ця символіка знаходить відбиття у драматургії творів Баха та Генделя, Моцар та Бетховена. Вона залишається знаковою для багатьох митців і нині, а особливо для тих, хто творив на межі століть.

Зрушити засади світосприйняття, змінити принципи самої логіки (а саме це відбулось у наслідку розвитку науки на межі ХІХ–ХХ століть) означало втратити разом з вивіреном методом художнього осмислення дійсності і засади духовності [8]. Ось чому у мистецтві музики, і в межах усїєї культури як реакція проти новацій і рішучих змін самої системи мислення помітним став стійкий інтерес до спадщини минулого.

Творчість трьох композиторів: Макса Регера, Венсана д' Енді, Сергія Івановича Танєєва — представників трьох культур: німецької, французької, російської — у плані ставлення до духовної спадщини минулих століть досить показова. Вираз “Zuflucht zu Bach” — «втеча до Баха» або — «притулок у Баха» — означав для них спробу віднайти шлях до гармонійного (читай — релігійного) світоспоглядання і збереження спадщини минулого через оновлення самих його форм та жанрів.

**Результати дослідження.** Макс Регер – одне з найвизначніших явищ в контексті австро-німецької музики початку ХХ століття, що відкривало шляхи у майбутнє на основі докласичних форм та жанрів. Регер йшов на рішучий розрив з традицією, лише коли йшлося про її найближче минуле, яке міцно утримувалося в творчості композиторів штраусівського напрямку. Регер дбав про створення індивідуального стилю.

Але, якщо мати уяву про розвиток музичного мистецтва початку ХХ століття в цілому, то можна відзначити, що намір створити свою завершену композиторську систему не був одиничним. *Пошуки індивідуального* в основному і визначили зовнішність епохи, багатой на явища унікальні. Проте всі ці явища, якщо мати на увазі виникаючі композиторські системи (техніку творів) або стилі, то їх індивідуальність визначається лише по відношенню до значно більш ємкого поняття – системи мислення в цілому.

Не випадково Вальтер Німан <sup>1</sup> називає Регера «проповідником, що сповідає іншу релігію, ніж Р.Штраус». [22, S. 153].

Вельми характерним для Регера було неприйняття не тільки «нової музики», але і творчості Густава Малера. По словам Регера, «Малер перейшов кордони мистецтва, перед якими з мудрості ще зупинявся Брукнер. Тому він являється карикатурою на Брукнера». [20, S. 350].

Не сприймав Регер і творчі здобутки представників нової віденської школи, які ставали на шлях рішучих експериментів.. «Я особисто абсолютно не належу ніякій партії», – заявляв він неодноразово. [21, S.471]. І в цьому, безумовно, містилася частка істини.

«Zúflucht zu Bach» – звернення до мистецтва докласичної епохи як творчому стимулу, що виявився вже в ранніх творах композитора, різко виділило творчість Регера зі всього історичного контексту. Але, перш за все, Регер встав в опозицію до композиторів строго академічного напрямку, оскільки він виступав не тільки охоронцем традицій, але і сміливим реформатором, який при всьому прагненні відокремитися від сучасних напрямів, не зумів уникнути одного – суперечностей в творчій системі.

Мабуть, краще за інших вдалося розкрити ці суперечності Вальтеру Абендроту, дослідження якого «Чотири майстра музики: Брукнер, Малер, Регер, Пфіцнер» є своєрідним рубіконом не тільки в літературі, присвяченій Максу Регеру, але і в розвитку уявлень про самий історичний контекст рубежу ХІХ-ХХ століть в зарубіжному музикознавстві. (Abendroth W. Vier Meister der Musik. Bruckner. Mahler Reger. Pfitzner. — München: Prestel, 1952. – 143 S.).

В. Абендрот розглядає творчість М.Регера як продукт епохи, визначаючи його індивідуальні особливості. Він звертає увагу на те, що «Регер був композитором-віртуозом вищого рангу» [19, S.105]. Бути майстром на початку століття вважалось за гідність, якої бракувало іноді декому, особливо з тих, хто вважав себе прихильником «нової музики», – що не раз відзначав сам Регер (Musikerbriefe. – Leipzig: Ernst Bücken, 1940. – S.463,472).

Але Абендроту вдалося також відповісти на питання, яке займало багато критиків: чому, при всій технічній досконалості, мистецтво Регера не має

---

<sup>1</sup> Музичний письменник, критик і композитор, що дотримувався традиційного напрямку, автор книги «Сучасна музика». Niemann W. Die Musik der Gegenwart. Berlin- Leipzig: Schuster & Löffler, 1913.

широкого визнання? Абендрот знайшов відповідь на це питання в самій творчій системі Регера.

«Це сцена, – пише він про музику Регера, – де сперечаються один з одним реформаторські і революційні тенденції. Душею перших є беззастережний музичний абсолютизм, що виявляється у високому мистецтві докласичної поліфонії. Душею інших тенденцій була властива Регеру потреба представити цю спадщину не в муміфікованих формах, а розширюючи їх можливості, у формах нових, перетворених і відроджених, таких, що перевершують колишні зразки. За цим наміром була прихована примара прогресу з його затьмареним баченням реальності, а також – співвідношення можливостей і меж жанру, подолання яких позначилося в ілюзорності раніше строгого конструктивного плану» [19, S. ,83].

Регер істотно перетворює сонатну форму, досягаючи того, що зіставлення тем експозиції втрачає своє функціональне значення. Замість цього «виникає щось у вигляді монотематичної сонатної форми», в якій «на місці групи образів виступає єдина імпровізація. Але в найбільшій мірі примітним виявляється те, що неминучим наслідком нового принципу побудови є нівеляція основних розділів форми» [vgl. dort, S.88].

«Класична музика, витримана в сонатній формі, – продовжує свою думку В.Абендрот, – має свою ясну топографію: слухач завжди знає, де він знаходиться. Регерівська сонатна музика не має в цьому сенсі ні початку, ні середини, ні кінця. Вона починається до певної міри невідомо з чого і закінчується невідомо на чому. Тональні орієнтири стають тут майже ілюзією.» [vgl. d. – S.88].

І зв'язано це, на думку В.Абендрота, з «мозаїчністю», яка не тільки лежить в основі музичних тем, але й стає визначальною властивістю регерівської музики в цілому [vgl. d. – S.87-8].

Треба сказати, це не зовсім безперечна думка, якщо мати на увазі, скажімо, такий твір Регера, як Варіації на тему Хиллера op. 100, де «мозаїчність» загалом долається, і це якраз складає основу задуму.

Проте вся вищевикладена характеристика регерівського стилю прямо підводить до відповіді на питання, чому Регеру так і не вдалося створити симфонію, не дивлячись на зроблені спроби. А.Ліндлер вказує на ескізи окремих частин симфоній – [див.:19, – SS. ,78,114]; а також: Stein Fr. Ein unbekanntes Sinfonie Fragment Max Regers //Die Musik, 1930/31, XXIII Jahrg., Hft.4, januar, S.254).

Ця відповідь так чи інакше пов'язана з програмністю (у Абендрота – це взагалі якась призма, через яку він розглядає творчість кожного з обраних ним композиторів). Перш за все звертає на себе увагу те, що принцип побудови регерівських творів, здавалося, в першу чергу був скерований проти сюжетної орієнтованості дії.

Регера завжди засмучувало те, що за допомогою апробованого арсеналу засобів створювалися твори на ідейно незначні програми. «Що це за поезія

або музична ідея в «Rattenfanger von Hameln»<sup>2</sup>, що про це слід писати симфонічну поему», – писав Рeger в 1891 році [21, S. 338].

Через декілька років, у 1894 році, Рeger скаже: «я зовсім не ворог Вагнеру, але мені важко перенести вагнерівські, берліозівські, штраусівські принципи в чисто інструментальну музику» [vrgl. d. – S.347].

А в листі до Йозефу Лоріцу від 1901 року Рeger намагається рішуче протиставити Брамса Штраусу: «Тепер модно висміювати Іог. Брамса. Але чи знають вороги Брамса, скільки брамсівського закладено в їх напівбожестві Р.Штраусі?» [vrgl. d. – S.349].

У цьому ж листі Рeger заявляє категорично: «Те, що мені не пливти в руслі програмної музики (Programmuskhochflut) я твердо переконаний» [vrgl. d. – S.349].

Рeger виводив закономірності нового мислення і своєї композиторської системи, синтезуючи класико-романтичні норми з нормами докласичного мистецтва, але, послідовно здійснюючи цей намір, він вимушений був прийняти стиль і багато принципів, від яких тривалий час відмовлявся.

Багато із створених ним в пору зрілості творів відносяться до сфери програмної музики. Це і чисто оркестрові твори, такі, як «Романтична сюїта» або «Чотири поеми по Бьокліну», примітні тим, що в них відчутні ознаки чотирьохчастинного симфонічного циклу. Це і монументальні вокально-інструментальні твори, до яких належить «100-й псалом», що опиняється в одному ряду з «Піснями Гурре» Арнольда Шенберга та Восьмою симфонією Густава Малера.

У кращих симфонічних творах Рegerа об'єднуються картинно-живописний і жанровий симфонізм. Від оповідного типу симфонізму він як і раніше залишався осторонь. Характерним в цьому плані є діалог Рegerа з Р.Штраусом після прослуховування «Чотирьох поем по Бьокліну»: «Ще один крок, Рeger, і ви наш!» – відмітив Штраус. Але Рeger тут же відпарировав: «Так, дорогий Штраус, але цього кроку я, проте, не зроблю» [4, с. 114].

Багато у чому Макс Рeger наслідує Вагнера, перш за все у сфері гармонії, насичуючи розвій музичної думки з самого початку модуляційністю [4, с. 111]. Безпосередньо під впливом вагнерівської музичної мови знаходиться його кантата «An die Hoffnung», «що вирішується в дусі вагнерівської оперної сцени» [4, с. 110]. Тож, дійсно, Рeger наближається до того, щоб звернутись до синтезу мистецтв або підпасти під вплив програмної музики, але зупиняється перед усвідомленням наслідків цих впливів, що вели до руйнування канонів музичного мистецтва. Ось чому він працює здебільшого у сфері чисто інструментальних форм та жанрів, але, хоча і повертається ніби до Баха, але існує все ж у інших вимірах буття. Серед його улюблених письменників почесне місце займають Толстой, Гауптман, Ібсен. Він створює композиції на тексти

---

<sup>2</sup> Симфонічна поема Пауля Гайслера – О.Г.

Р.Демеля, С.Цвейга, К.Моргенштерна, Д. фон Лилієнкрона. Він співчуває творчості поетів демократичного напрямку, зокрема, М.Белітца [4, с.110]. Можливо, сама дійсність, існування в обмеженому художньому середовищі провінційних містечок Німеччини, не дала йому змоги розкрити усі свої здібності.

Творчість Макса Регера органічно вписується в загальну панораму ретроспективного перегляду канонів мистецтва, що здійснювались в європейській музиці. У Франції оплот класицизму існував в Schola cantorum, директором якої був Венсан д'Енді, в Росії належне йому віддавав Танєєв<sup>3</sup>.

Schola cantorum була заснована у 1894 році Венсаном д'Енді разом з регентом церкви Сен-Жерве Шарлем Бордо та найкращім органістом тодішньої Франції Олександром Гільманом. Як учень Мармонтеля та Цезаря Франка, Венсан д'Енді прагнув залучити до сучасної художньої свідомості спадщину минулого: «Якими б застарілими не були форми мотету, фуги, навіть сонати, речитативи і арії, твори, що написані в цих формах такими композиторами, як Палестрина, Бах, Бетховен, Рамо і Глюк, будуть вічно хвилюючими і не загинуть, якщо їх донесуть до слухачів способом виразним, тобто (хай буде мені дозволена деяка образність) якщо зуміють пропустити електричний струм від творчої думки композитора до свідомості слухача» [14, с.191].

Привертає до себе увагу сама назва статті, з якої наведено вислів: «Фальсифікація твору мистецтва (З приводу поновлення «Іфігенії в Авліді» в Комічній опері)». Ця стаття була причиною дуелі, яка відбулася між Венсаном д'Енді та представником театральної адміністрації Жюлем Буа 11 січня 1908 року: Буа промахнувся, д'Енді вистрілив у повітря, — було йому на той час 57 років [1, с.17]. У статті засновник Schola cantorum говорить про те, що постановник «Пеллеаса» та «Аріани» пан Карре не зміг «скільки-небудь проникнутися драматичною дією і глюківською аксіомою — «у музики немає іншого завдання, як тільки посилювати поезію» [14, с.196].

У концертах Schola cantorum виконувались «Орфей» у поновленій редакції 1607 року, та «Коронація Поппеї» Монтеверді, «Дарданус» і «Кастор і Поллукс», «Іпполіт і Арісія», «Гірлянда» Рамо [1, с.17]. У закладі витав дух минулого: вивчалися григоріанський хорал, меси майстрів Відродження, соната da chiesa, надбання бароко та класицизму. Минуле приваблювало д'Енді безпосередністю втілених почуттів: «Що ж таке експресія? Не що інше, як інтимне поєднання виконавця... з духом і головне з серцем композитора; це єдиний засіб змусити смысл твору проникнути у душу слухача, зачепити і схвилювати її» [14, с.191].

Поборник традиції був свідком того, як скарбниця духовності від середньовіччя до новітньої історії почала витіснятись новими явищами. Він не сприймає творчості Малера, бачачи в ній лише відсутність смаку у ставленні до побутових жанрів (у Четвертій симфонії), про поему Ріхарда Штрауса «Смерть

<sup>3</sup> Широку панораму творчих пошуків, пов'язаних з відродженням норм класичного і до класичного мистецтва досліджує Л.Раабен [11].

і осіяння» він говорить з іронією: «здалась дещо могутньою... не без того, проте, щоб не показались і деякі її зморшки. Цей мертвець старіє» [14, с.211].

Складним було ставлення д' Енді до Ріхарда Вагнера. У 1876 році він відвідує Байройт, щоб бути присутнім на першому виконанні «Кільця Нібелунгів». Паломництво до визнаного новатора здійснюється і у наступні роки, коли майбутнього метра французької музики вражають постановки «Трістана» та «Мейстерзінгерів». Здається сам Вагнер зупинився у своєму новаторстві, створивши ці протилежні за пафосом твори: один відкривав дорогу подальшому новаторству у мистецтві звуків, другий ставав на захист традиції [17, с.142].

Було про що подумати молодому композитору-початківцю, але вже у 1886 році, коли він стає секретарем Національного музичного товариства, д' Енді вносить пропозицію розширити концерти товариства, за рахунок творів забутих майстрів, він хоче повернути з небуття і майстрів світової літератури [1, с.15].

Таке широке усвідомлення художнього процесу допомагає йому зайняти певну позицію, стосовно програмності як поєднанню засобів виразності окремих мистецтв і їх синтезу. Великого значення у цьому набувають його зустрічі з Ференцом Лістом, що відбулися ще у 1873 році.

«Пробігши очима віолончельну сонату Сен-Санса і зігравши двома руками чотириручний переклад Прелюдії до «Спокутування» Франка, він вибухнув похвалами в адресу обох французьких музикантів, що надіслали йому в подарунок свої твори; потім розпитав мене про моє покликання і дізнавшись про те, що я працюю над «Валенштейном», він декількома словами — дивними по логіці і ясності розуму — став окреслювати мені музичний характер твору Шіллера» [14, с.199].

«Щоденні бесіди» з визнаним главою «нової музики» торкались «тем філософських, що мали загально естетичне значення». «Ліст не нехтував нічим, що могло виявитись корисним для мого виховання як музиканта». Венсану д' Енді випала вдача бути присутнім на одному з незвичних виконань. «Крихітний великогерцогський оркестр (у ньому нараховувалось усього дві віолончелі), що зібрався у напівтемряві маленького театру Резиденції, розбирав по нотах руські симфонічні поеми, що нещодавно з'явилися, серед яких була друга редакція «Садко» Римського-Корсакова. Ліст керував цією чіткою з листа способом, ще більш незвичним, чім оригінальність творів, що виконувались. ..Було щось надзвичайно чарівне в можливості чути цей «камерно» музикуючий оркестр і бачити старого маестро, що так гаряче сприймав досить нові тоді як по задуму, так і по письму твори, на жаль не позбавлені деяких жорсткостей, які Ліст і позначав виразною гримасою» [14, с.200].

Того року Ліст узяв на себе піклування про музичне виховання 12 учнів, з якими мав намір пройти усю «фортепіанну літературу у хронологічному порядку, починаючи з творів старих клавесиністів до творів самих сучасних. Таким чином у тому році дійшли до вивчення Шумана» [14, с.200].

Як бачимо, зустрічі з визнаним майстром змушували французького музиканта замислюватись над розвитком системи музичного мислення на протязі усієї історії. Окремі деталі, що стосувались якихось виразних засобів, у першу чергу акордів, викликали зауваження у Ліста і, потім, у самого д'Енді, коли він знайомився з творами сучасників. Він приймав твори Дебюссі та Равеля, бідкався про більшу досконалість музичної форми та вивіреність засобів виразності.

Саме з цього приводу виникає його програмний вислів, що не має відношення до естетики творчості і синтезу мистецтв, а торкається лише вимог до музичного прогресу у сфері техніки: «я не проти Равеля і Дебюссі, я проти дебюссистів і равелістів, що проголошують помилкові догми..., від яких може постраждати молоде покоління, украй схильне до того, щоб у любому художньому явищі бачити лише прийом, не здогадуючись про те, що зловживання прийомом було у всі часи було виходом із положення для бездарі» [14, с.200].

Вплив Вагнера та Ліста позначився на окремих творах Венсана д'Енді: музичних драмах «Фервааль» та «Чужий», симфонічних варіаціях «Іштар», «Поємі гір» для фортепіано. Про творчий метод Венсана д'Енді та його вчителя Цезаря Франка ми дізнаємось з розгорненого «Листа Бернару Гавоті: песимізм без парадоксів» Артюра Онеггера, написаного у формі діалогу наприкінці 40-х років минулого століття:

«Б.Г.... Чи грає для вас важливу роль тональний план у процесі втілення ваших задумів? Для Венсана д'Енді його значення було рішучим.

А.О. Для мене «тональний план» — поняття досить відвернуте... Я навіть вступив у дружні суперечки з цього приводу з самим Венсаном д'Енді, відважуючись заявити йому, що канони співвідношень тональностей...зовсім застаріли. Бо ніхто не змушує нині наших драматургів дотримуватись єдності міста класичної трагедії: без нього прекрасно обходяться в безлічі шедеврів. А те, що додає єдності музичній п'єсі, — це узгодженість між собою споріднених мелодій і ритмів — засобів, що значно більше впливають на сприйняття музики, аніж співвідношення тональностей. Далеко не всім дано «слухати абсолютним слухом».

Б.Г. Говорять, ніби у рукописі своєї Симфонії Франк виписав поруч з назвою її тональний план. Він установив його...ще до того, як написав хоча б першу ноту Симфонії чи її окремих тем.

А.О. Це абсолютно чужа мені техніка. Але якщо вона йде на користь твору, мені важко не визнати її досить закономірною

Б.Г. Взагалі, те, до чого інші прагнуть навмисно, виходить у вас інтуїтивно?

А.О. Захоплюючись нескінченно Франком та д'Енді і ставлячись з повагою до їх композиційних принципів, я проте вважаю ці принципи вже нежиттєздатними. Ні, справа тут ще не у тому, що тональна система музики віджила свій вік: ми просто, як мені здається, не маємо більше права миритись з догматичним обоженням даної системи, котре давило своєю вагою цілі

покоління музикантів. Незмірно більше, чім в області тонального плану, узгодженість важлива у мелодиці і, особливо, в області ритміки. Будемо ж неухильно турбуватись про архітектонічні пропорції або, залучаючи для прикладу літературу, — враховувати міру значення якогось одного персонажу при співставленні його з яким-небудь іншим» [9, с.144–5].

Цей діалог цікавий для нас, по-перше, тим, що сама можливість оновлення принципів музичного мислення не відходить далеко від синтезу музики з літературою і зрозуміла композиторам різних формацій; по-друге, зростання нових композиційних принципів проходить не всупереч з тональною організацією твору, яка може змінюватись наявністю лише тональних центрів, розширенням самої тональності, заміною тональної системи модальністю; по-третє, дійсно важливим є одне: нова розбудова художнього цілого все більше орієнтується на досвід попередніх поколінь, усвідомлення історичної ретроспективи, навіть з тим, щоб відчути розбіжність творчих принципів.

У 1895 році, 19 червня, у старинному паризькому університеті Сорбонні відбувся захист дисертації «Історія опери у Європі до Люлли і Скарлатті. Витоки сучасного музичного театру». Автором дисертації являвся двадцятидев'ятилітній випускник Еколь Нормаль — вищого, і досить престижного, учбового закладу Франції — Ромен Роллан [12, с.5–20]. Для видатного французького вченого, письменника, публіциста взаємодія слова і музики то є одна з основ музично-історичного процесу від античності до сучасності. У «Записках та спогадах» Ромен Роллан відзначає: «Я малював картину того, як на межі шістнадцятого і сімнадцятого століть в Флоренції, Римі та Венеції об'єднались італійські поети і музиканти, щоб створити нове мистецтво...

моя робота була першою, котра дійсно ввела історію музики у до святинища філологічного факультету... Обрана мною тема — опера — ...дозволила показати мені взаємозв'язок музики з літературою та іншими мистецтвами» [12, с.19–20].

На думку Р.Роллана історія музичної драми починається з сивої давнини: «більше немає сумнівів у тому, що і трагедії Есхіла, Еврипіда, і комедії Аристофана вже двадцять віків тому здійснили у театрі той гармонійний союз мистецтв, котрий побажав знову віднайти Вагнер» [12, с.26]. Пояснюючи цю тезу вчений додає: «музика внутрішньо притаманна давньогрецькій поезії, полягає у віршованих розмірах, котрі самі по собі музичні і являють собою ніби кістяк музичних ритмів, що позбавлені мелодії» [12, с.26, виноска 3].

Власне з розробки речитативу, надання висотно-ритмічної організації слову, починається розбудова музичної драми, подальший зв'язок музичних та розмовних номерів, поява арій та музичних коментарів до них, розгорнених театралізованих та балетних номерів, інтермедій, — що разом розширюють композицію та художній простір драми, ув'язнюють між собою зорово-слухові ряди, сприяють все більшому розвою естетичного: кругу образів як згустку почуттів та думок.

І все ж Ромен Роллан приходиться до висновку: «музична драма, у деякому відношенні більш штучна, не досить прямо виражає людську душу, як це робить чиста музика» [12, с.32]. «Театр робить нам вкрай велику послугу, об'єктивуючи пристрасті... Театр перегороджує пристрасті плотиною, їх полум'я вирує в душах героїв, поза нашими душами. Без сумніву, така опера, як «Трістан», ... може мати жахливі... наслідки на маси публіки, проте ми не наслідуюємось уявити, яким був би цей твір без зовнішньої дії, зведеної до однієї симфонії» [12, с.32].

Зближає позиції Венсана д'Енді та Ромена Роллана думка про те, що музика все ж є відображення життя. «Життя в музиці називається експресією, і без експресії немає музики» — так вважав Венсан д'Енді. Ромен Роллан в контексті своєї дисертації розгортає цю тезу: «В усі часи відчувались зв'язки, що об'єднували мистецтво з життям народу, відчувалось, що кожен твір проливає світ на характер своєї епохи. Але жодне з мистецтв не робить послуг такого роду, аніж музика... предметом музики є сама сутність людського серця» [12, с.28]. Тут, і на протязі всього дослідження ведеться прямий діалог з Р.Вагнером: «Звук, — говорить Вагнер, — це орган душі, музика — її художня мова, це любов, що переповнює душу, виливається з неї» [також там, виноска 6]. Ромен Роллан висловлюється не менш поетично: «У якості безпосереднього, глибинного виразу почуття музика народжується разом з ним, від його первозданної свіжості... Музика настільки природна і безпосередня, що її таємнича мова здається невід'ємною від зображення предмету і у геніїв є точним відображенням почуття, часто неусвідомленого у самого музиканта. Сама ця неусвідомленість — гарантія відвертості митця» [також там].

Головне одне о цьому осягненні композиторами природи та мови музики: її злиття з образом світу, до котрого кожне мистецтво йде своїм шляхом, шукаючи узагальнень, відбиваючи характер епохи, досягаючи ємності змісту окремих творів, що дають змогу порівняти музику з самою філософією: «Філософія — це музика, яка випадково записана не нотами, а словами» (Ф.Ніцше); «Музика — таємничий, непізнаний, споконвічний початок, художньо-ідеальна подоба світу» (Р.Вагнер); «Музика все ж таки б існувала, якби світу зовсім не було» (А.Шопенгауер)<sup>4</sup>.

«Кожна людина, якими б обмеженими не були її можливості, має сприяти моральному удосконаленню суспільства» — ці слова належать композитору, видатному педагогу, диригенту і піаністу, вченому і шляхетному руському інтелігенту Сергію Івановичу Танєєву. «Творчій і моральний подвиг життя Танєєва» (С.І.Савенко) полягав в служінні суспільству і російській культурі. Це був великий громадянин і велика особистість, що неухильно спрямовувалась до своєї мети. Юнацькі прагнення: бути піаністом, композитором, освіченою

<sup>4</sup> Ці вислови наводить Герман Макаренко у книзі «Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше». — К.: Вид-во «Факт», 2004.

людиною (з щоденника Танєєва), — здійснились, давши можливість розвинути багатьом сторонам танєєвської натури, народжуючи нові більш глибокі і масштабні цілі. Як людина він мужньо долав випробування, що обрушувались на нього, разом з мудрістю отримуючи доброту, створюючи навкруги себе ту сприятливу атмосферу творчості і співдружності, котрі привертали до нього багатьох людей.

Органічним був для нього морально-етичний кодекс, котрим жив руський інтелігент другої половини XIX — початку XX століть. Але також цікаво з бігом часу виявити ті факти його творчої біографії, духовного і професійного зростання, що вказують на зв'язки вищого духовного порядку з віддаленою епохою — античністю. Фактів різнобічного захоплення античністю в танєєвській біографії немало, вони невід'ємні від філософсько-естетичних основ його творчості.

У червні 1880 року у Москві на Страсній площі було відкрито пам'ятник О.С.Пушкіну. На концерті, присвяченому цій події, звучала кантата «Пам'ятник» на вісім строф пушкінського віршу, автором якої був двадцятидвохлітній Танєєв. У той же день, 8 червня, на засіданні Товариства любителів руської словесності Ф.М.Достоевський читав промову на честь слов'янського Орфея, відзначаючи його глибоку народність та всесвітню чуйність. «Що таке сила духу руської народності, як не прагнення її в конечних цілях до всесвітності і до вселюдяності».

Звернення до Пушкіна, його духовного заповіту, допомогло російській поезії подолати кризу 80-х років. На роздоріжжі опинилось у той час і музичне мистецтво. «Що робити композиторам?» — таке питання ставить і намагається вирішити Танєєв і у своїй творчості, і в наукових розробках, всій своїй діяльності, причетності до найбільш активного художнього середовища свого часу.

Він простежує шлях розвитку усього мистецтва, він звертається до історії і філософії, він робить свій внесок у розвиток музичної науки. Залучення до традиції, великої спадщини минулих епох — такою була його відповідь на питання, яке хвилювало багатьох композиторів. Закономірно пошуки Танєєва знаходять аналогії за межами Росії. В Франції його духовними братами виявляються Цезар Франк та Венсан д'Енді, в Австрії і Німеччині Йоганес Брамс та Макс Регер. З першими двома Танєєв був знайомий і дійсно близький. Про двох інших, здається, не залишив певних відгуків. Аналогії тут надала сама історія — синхронічний зріз епохи.

Танєєв як мислитель і композитор формувався поступово, причому світогляд, безумовно, позначався на творчому методі. Тож і поява серед його творів опери «Орестея» була не випадковою. Поглиблене вивчення античної історії, античного мистецтва, античної трагедії дозволили Танєєву остаточно сформувався як явищу руської культури. Але настільки ж глибоким було вивчення і подальших епох. Саме ця розгорнена перед зором композитора історична художня ретроспектива дозволила Танєєву визначити своє кредо

і усвідомити його етичну спрямованість: «сприяти моральному удосконаленню суспільства». У цьому кредо національне і загальнолюдське дійсно нерозривні.

Античність як тип мислення і тип культури має пряме відношення до становлення художньої особистості минулих століть. Для Росії XIX століття античність взагалі була ідеологічною і культурною надбудовою, під яку підпадали система державного устрою, виховання, освіти. Суттєвим був вплив античності на мистецтво, перш за все на літературу. «Античний матеріал був умовною семантичною окрасою тодішньої політичної і художньої мови», — справедливо відмічав Ю.Н.Тинянов, говорячи про руську літературу 20-х років XIX століття [15, с.98].

Відміна кріпосного права мало що змінила у житті вищих верств, у першу чергу — російського дворянства. Російський дворянин мав отримати освіту, служити, нести у собі високі моральні начала, піклуватись про репутацію, честь роду.

Сім'я Танєєвих належала до древнього дворянського роду ще з XVI–XVII віків. Були серед її членів військові, чиновники. Атмосфера сімейного життя складалась з музикування, читання віршів, захоплення науками. Біограф С.І.Танєєва, С.І. Савченко, наводить багато цікавих відомостей про близьких композитора. Зупинимось лише на деяких з них.

Іван Ілліч Танєєв, батько композитора, закінчив Московський університет по трьом спеціальностям: медицині, математиці, словесності. У 1827 році було надруковано «Міркування про трагедію», поруч з яким створювались літературні спроби у цьому жанрі: «Засудження Сократа», «Олег, князь Рязанський». Не можна не погодитись з думкою біографа, що «симпатії Івана Ілліча до трагедійного жанру, поглиблене вивчення античних взірців...

неабиякою мірою вплинули на формування смаків майбутнього автора «Орестеї» [13, с.9].

Як згадує старший брат композитора, Володимир Іванович, батько любив пускатися в міркування: «Що таке природа? Царство музики. Погляньте на гармонію світів, на рівномірний рух світил. Усе підкоряється її законам...» [13, с.10]. Батько говорив «з справжнім красномовством XVIII століття, але чулась у його словах думка, зрощена античністю, про гармонію сфер» [також там].

Без сумніву, близьке оточення, враження дитинства стали основою для формування особистості композитора. Обидва старші брати, Володимир та Павло, стали юристами, молодшому, Сергію, довго вибирати не прийшлося. Після переїзду сім'ї до Москви у 1866 році, він поступає до першої класичної гімназії і вільним слухачем в щойно відкриту Московську консерваторію. У 1869 році Танєєв залишає гімназію і стає дійсним учнем консерваторії, а у травні 1875 року він закінчує курс по двом спеціальностям: фортепіано у М.Г.Рубінштейна та композиції у П.І.Чайковського. Танєєв першим в історії своєї Альма Матер удостоюється вищої нагороди — великої золотої медалі.

Невтомний трудівник, Танєєв усе зробив, щоб компенсувати залишену класичну освіту. Він знав мови, любив математику, у його бібліотеці були

книги з різних галузей знань. Його освіченість вражала Л.М.Толстого, котрий спілкувався з Танєєвим у Ясній Полянї у літні місяці 1895 та 1896 років.

Що дала Танєєву фундаментальна освіта та основи самовиховання? Вони — сформувало характер, мислення, визначили інтерес до творчості і наукової діяльності.

У юнацькі роки, повертаючись з закордонної поїздки у червні 1877 року, Танєєв записує у путшовому щоденнику: «Я їду з Парижу.// Це моя друга мандрівка. // Коли я поїду наступного разу за кордон, я хочу тоді бути: // а) піаністом // б) композитором // с) освіченою людиною. // Це у той же час, мета мого життя, хоча слово «мета» тут зовсім не до речі. Дійсно, слово «мета» передбачає дещо таке, на чому можна зупинитись, якусь межу, тоді як мистецтво і наука цієї межі не мають» [цит. по: 13, с.34].

Цікаво які плани буде Танєєв у зв'язку зі своєю подальшою освітою: «Я хочу вивчати історію, знати історію у строгому розумінні це означає знати усе...Отже://я почну вивчати історію. Усі інші знання, які я випадково отримаю, я буду групувати біля цього центру; все зводити до історії. //Найближча станція: // Історія Франції і у той же час вивчення Греції. //Наступна станція: // Вивчити історію кожної держави, особливо почавши з Франції. У той же час займатись Грецією а потім Римом» » [також там, с.35].

Афіни, Рим, Генуя, Флоренція були метою багатьох мандрівок, що сталася раніше, після закінчення консерваторії разом з Миколою Григоровичем Рубінштейном, мудрим вчителем і наставником Танєєва, котрий був ініціатором поїздки.

Тоді побачене грало барвами, насичувало уяву, окриляло і вело до удосконалення. Як багато часу відділяє живі враження юності від жахливої фантазмагорії, що викликала ридання у зрілого мужа, котрий впродовж життя вчився стримувати свої почуття: «Мені уявились музичні думки Петра Ілліча Чайковського у виді живих істот, що носились у повітрі. Схожі вони на комети — вони сяють і живуть. Під ними люди, про котрих я знаю, що це майбутні покоління. Думки ці входять у голови цих людей...і, не дивлячись на віки, що минають,...залишаються такими ж живими і сяючими...Остеронь...я бачив, як рухаються мої думки в одіяннях античних, як ряд привидів, безкровних і млявих. Я пам'ятаю, що вони існують у такому виді тому, що створював їх з недостатньою участю, що в створенні їх було мало щирості, що це думки, що вийшли не з душі. Я пригадую слова Льва Миколайовича про значення щирості у художньому творі і прокидаюсь страшно приголомшений і починаю ридати, пригадуючи свій сон» [цит. по: 13, с.106].

Суворо оцінка власної творчості змушує задуматися: чи істина, що відкрилась раптом перед зрілим композитором, не жила десь у глибині його свідомості раніше? Як могло трапитись, що один з самих глибоких інтерпретаторів творів Бетховена і Шопена, котрий своєю грою викликав мимовільну сльозу у того ж Толстого, втрачав раптом властивість найголовнішу у своїй душі — щирість при створенні власних музичних думок?

Причиною втрати безпосередності висловлювання, певно, була співвіднесеність з немеркнучими образами минулого, що ні на мить не зупинялась у свідомості композитора. Волання до цих образів, часто вгорнених в античний одяг, таким чином формувало стрій його художніх думок, що саме ці образи визначали прояв власних почуттів перш за все на рівні художнього цілого: людина має мужньо долати усі труднощі земного буття, від страждань до відчуття та усвідомлення радості буття [2].

І хай ідейна спрямованість має відвертий релігійний характер, від цього співвідноситься з строем почуттів сучасності творів Танєєва не зменшується. Долання трагізму присутнє у Фортепіанному квінтеті соль-мінор, опус 30, створеному у 1911 році, Композитор виконував (фортепіанна партія) уперше цей твір на четвертому закритому виконавчому зібранні Московського товариства поширення камерної музики у жовтні 1911 року, потім разом з відомим Празьким квінтетом у Берліні, Дюссельдорфі, Франкфурті-на-Майні, Лейпцигу. Знову квінтет звучав у Москві в третьому камерному вечорі Російського музичного товариства у січні 1912 року. Скрізь квінтет викликав лише захоплення слухачів.

Патетика, яскравий мелодизм, інтонаційна єдність, трансформації теми вступу при проведенні її у межах першої та фінальної частини, відвертість висловлення, довершеність форми кожної частини і усього цілого — усе це є свідченням того, захоплення минулим не стало перешкодою на шляху розуміння явищ дійсності. Герой його творів, персоніфікована особистість (того ж квінкету) йде назустріч свободі не лише висловлення, свободі думки, а й свободі звершень. Тут у межах естетики творчості Танєєва, у межах розгортання його трагічних задумів, відбувається зустріч різних епох від античності до романтизму, від концепції драми у Аристотеля до концепції драми у Шіллера [2]. Як і драми останнього, найвизначніші твори Танєєва є «трагедією людини в історії» [10, с.137], так само, як і твори композиторів, про яких вже йшла мова: Венсана д'Енді та Макса Регера.

Танєєв був представником *академічного* напрямку у мистецтві, який сприймав дійсність лише через вивірені віками творчі принципи, систему форм та жанрів, що були сповнені для адептів цього напрямку сакральним змістом, що поєднував естетику з етикою і вказував на удосконалення особистості як на мету існування.

Звичайно, крім критиків академічний напрямок завжди мав і своїх прихильників, нерідко серед новаторів, для яких академізм завжди був ідеальною подобою природи і світу, а їм хотілось ще правди, і разом з нею свободи волевиявлення. «Краса є не що інше як свобода у явищі», — говорить Фрідріх Шіллер [18, с.37]. З того, як ставляться митці до проблеми прекрасного, де вбачають це прекрасне і витікає їх творча позиція.

«Я відчуваю...якесь пекуче відчуття краси» — з листа Танєєва до Арєнського [цит. по: 13, с.30]. «Танєєв після першого акту — («Євгенія Онєгіна»

— О.Г.) — хотів мені висловити своє співчуття, але замість цього розридався» — з листа П.І.Чайковського до Н.Ф. фон Мекк [цит. по: 13, с.47]. Дивовижна чуйність Танєєва на красу гармоніювала зі всім ладом його високих помислів.

Краса у розумінні Танєєва — це поклик митця завжди відкривати для себе нові обрії духовності, розширювати уяву про світ, усвідомлювати зв'язок між усіма видами мистецтва. Танєєв вмів проникнути у світ поезії, її образів та символів, як те сталося у роботі над віршами Тютчева, Полонського, Бальмонта. Тютчев — один з тих поетів, хто «знаходить місце людини в злитті з стихією природи, з «хаосом», що перетворюється силою уяви у «космос» — гармонію, якою рухається всесвіт».<sup>5</sup> Космізм — риса світоспоглядання композитора, яку він зрощував у собі і своїх учнях.

Нерозривність філософських, моральних, етичних та естетичних начал творчості сприймається як аура усїєї європейської культури. Але у широкій історичній перспективі несподівано найбільш сильні сполучення виникають між крайніми межами: «золотим віком» античності — грецькою класикою VII–IV віків до н.е. (за Лосєвим) та «срібним віком» у руській культурі, котрий також може бути трактовано ширше, аніж змиканням двох віків — XIX та XX. Хронологія тут витісняється тими духовними опорами, що являються єдиними для усіх народів. Відкрити загальнолюдські начала буття, стати причетним до них — значило знайти і своє місце у житті. Чи не це сприйняття дійсності вводило Танєєва в культурне і художнє середовище свого часу і зближало з представниками різних професій.

Виникла, саме на межі XIX — XX століть, культурна спільнота у антично-ренесансному розумінні, котра визначалась не тільки цілями, але й здатністю зрозуміти іншого. То була спільнота індивідуальностей, котрі були необхідні одна одній. Відштовхуючись від етичних норм, вони могли, кожен по-своєму, реагувати і знаходити красу в світі. Від етосу (загальної моральності) можна було прийти і до катарсису, навіть у супереч трагічним колізіям. Без нього, без духовних устоїв, розпадався світогляд і гинула особистість. Екзальгація, пафос (як пристрасне захоплення), піднесеність відчуттів, болісне сприйняття краси — маючи це в собі, кожен з представників культурної спільноти бачив сенс буття в діянні та удосконаленні.

«Що є все?» — основне питання грецької філософії [16, с.10]. Різномічність інтересів, притаманна близьким композитора і йому самому, сприяла формуванню системних уявлень, напрочуд цілісному світогляду. Сенс буття для Танєєва полягав в діянні, активній позиції, завдяки якій вічні питання, що вирішуються філософією, ставали і темою творчості.

Синкретичність мислення — ознака древнього елліна — виявилась нездоланною і в наступні епохи. Образне та логічне, понятійна конкретність та

<sup>5</sup> Долгополов Л. На рубеже веков.– Л., 1977. — Цит. за: [3].

сила художнього узагальнення, раціоналізм та піднесений етос являються атрибутами кожної особистості, що стає суб'єктом культурно-історичного процесу.

В період активної переписки з Танєєвим на початку 80-х років Чайковський резюмував: «Ви, напевно, так чи інакше будете крупною особистістю у сфері руської музики» [цит. по: 13, с.55]. А на початку 90-х років, коли пророцтво Чайковського було очевидним, він вніс нові штрихи в портрет свого бувшого учня, а потім соратника по мистецтву: «Майбутнього твого біографа будуть надзвичайно приємно вражати повсякчасне віддзеркалення бадьорого, здорового, оптимістичного ставлення до завдань життя. Ти не тільки художник, але й мудрець» [цит. по: 13, с.48].

Танєєв вірив в те, що музику можна навчитись писати, що акт творчості спирається часто на опробуванні засоби. «Без наснаги, — писав він Чайковському, — немає творчості. Але не треба забувати, що в моменти творчості людський мозок не створює нічого зовсім нового, а тільки комбінує те, що у ньому вже є, що він отримав шляхом звички. Звідси необхідність освіти, як посібника творчості» [цит. по: 13, с.57].

Починаючи від першоелементів музичної мови він йшов до виявлення законів музичного мислення. «Не індивідуальні засоби музичного виразу, які відрізняли якого-небудь композитора, привертали Танєєва, а ті засоби втілення музичних ідей, що пройшли крізь століття, передавались від композитора до композитора...», — такий підхід до явищ музичної культури, по думці Р.М.Глієра, був притаманний його вчителів [цит. по: 13, с.130].

Танєєв мав намір представити в своїх наукових працях еволюцію усіх форм європейської музики. Він ввів у цикл учбових дисциплін курс аналізу музичних форм. Танєєву було властиве бачення явищ у розвитку, їх суть розкривалась перед ним разом з усвідомленням історичного процесу. Такого глибоко наукового підходу до поезики музичного мистецтва ще не було. Тому закономірно виникає зацікавленість до його наукових праць у наш час. «Художник... мудрець» розкрився в звершеннях його учнів.

У Танєєва була своя композиторська школа. Більш ніж 130 музикантів виховав Танєєв, і усі вони, що стали великими і що залишились скромними трудівниками, розвивали творчі принципи свого вчителя. Насправді у Танєєва були і свій «лицей» і своя «академія», йому дано було гордитись наслідками своєї праці.

Танєєв постійно знаходився на передньому плані музичного життя Москви, і у якості директора Московської консерваторії, і у якості її професора, керівника оркестрового і хорового класів, теоретичних дисциплін, композиції і фортепіанного виконавства. В одній особі була представлена напрочуд різнобічна обдарована особистість, діяльна і працелюбна, що була захопленою і захоплювала інших.

Плідність контактів, спілкування — особливість культурного середовища, до якого був причетний Танєєв, Плідність ця знайшла вираз в багатьох починах.

— Наприклад, мандрівка по Сванетії, з метою вивчення побуту та культури кавказьких народів, що була здійснена улітку 1885 року разом з професорами Московського університету М.М.Ковалевським та І.І.Іванюковим. Результатом мандрівки стали фольклорні дослідження. Потреба в поповненні знань привела до створення у 90-і роки Музично-наукового товариства, а потім і музично-теоретичної бібліотеки. — Знову не без участі Танеєва.

Совістю музичної Москви був Танеєв — так говорили про нього близькі йому люди. Великим громадянином, сином свого народу називають його потомки.

«Етика» Бенедикта (Баруха) Спінози стає настільною книгою для Танеєва. Особливої уваги він надає «засобам до управління собою», котрі, як вважає біограф, «дозволяють, оволодівши афектами, досягти внутрішньої свободи» [13, с.105]. Але було багато прикладів для наслідування у самому мистецтві. Величезний пістет викликав у нього геній Леонардо да Вінчі. І, навчившись стримувати свої почуття, «завжди рівна, украй скритна і так до кінця зовсім незрозуміла ... людина» (Софія Андріївна Толстая), — Танеєв розкриває усе багатство своєї натури з учнями, самими близькими друзями. І та ж Софія Андріївна констатує, що після смерті Пелагеї Василівни Чижової у грудні 1906 року «він плаче за своєю нянею слізьми». Танеєв завжди боляче сприймав смерть близьких. Не довго тривало його земне буття після смерті любимого учня — О.М.Скрябіна. Тоді ж він захворів, а за два з невеликим місяці, 6 червня 1915 року Танеєва не стало.. «Але Орфей так нічому й не навчився» — ця сакраментальна істина у певному сенсі торкнулась і Танеєва. Сильний духом, він залишався раціональним у виклики долі.

Сила творчості Танеєва у красі та піднесеності музичної думки, що дозволяють віднести безпосередньо самі твори до скарбниці європейської музики. Кантати «Іоанн Дамаскін», «По прочитанні псалма», опера «Орестея», Третя симфонія до-мінор, хорові цикли на тексти Полонського і Бальмонта, Фортепіанний квінтет соль-мінор, опус 30 — ось творчі осяяння Танеєва, що піднялись над епохою і стали символом краси і любові до людей.

**Висновки.** «Історія музики не тільки спонукає до творчої активності, вона до того ж, як нам уявляється, несподівано допомагає зрозуміти минуле; загальна історія отримує у ній нові джерела знань» [12, с.28], — писав Ромен Роллан. Вивчення історії в її найширших вимірах стали ознакою мистецтва минулого століття. На кращих взірцях минулого вчилися покоління музикантів, виховувалась творча особистість. Ці кращі взірці залишалися джерелом натхнення для композиторів, котрі прагнули зберегти разом з класичною спадщиною засади духовності: прагнення до краси, піднесеність відчуттів, полум'яність творчих поривів.

Три творчі шляхи Макса Регера, Венсана д'Енді та Сергія Івановича Танеєва були розглянуті нами з метою віддати належне академічному напрямку у музичному мистецтві минулого століття. Прихильників цього напрямку було

немало, як і творчих досягнень. Кожен з великих представників академізму в музиці був різнобічною, обдарованою особистістю, кожен отримав визнання і привернув до себе увагу творчими здобутками. Кожен вважав мистецтво великою силою, здатною освітити буття людини і оновити її.

Оновленими мали стати і античні ідеали та канони мистецтва. Синтез слова і музики, опора на вивірені історією форми та жанри мистецтва сприяли розширенню творчої свідомості, допомагали віднайти свій шлях у мистецтві. Кожен з полум'яних майстрів музики будував цілісну і незалежну творчу систему — стиль, котрий коренями (музичною поетикою) вrostав у минуле, а верхівкою (ідейним спрямуванням) торкався вічних цінностей, відображував буття на рівні людської долі. Тож і естетична подія їх творів — то є відображення буття у його філософсько-етичному плані, плані екзистенційного вибору героїв їх творів, з якими вони безпосередньо зливалися і долею яких жили. Тож сила академізму полягає в широкому філософському спогляданні проблем і параметрів буття, яке дозволяло піднятися над буденністю і досягти гармонії з світом, усім людством.

#### Література:

1. Бушен А. Французская музыкально-критическая мысль в статьях и рецензиях композиторов Франции // Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. /Сост., пер. и вступит. Статья А.Бушен. —Л.: Музыка, 1972. — С.331.
2. Гужва А.П. Традиции античности в русской художественной культуре XIX—XX веков, Творческие принципы С.И.Танеева. Деп. в НИО Информкультура Российской гос. б-ки. 1993. -№ 2683. —15с.
3. Корабельникова Л. Проблема цикла в поздних хорах [Танеева] //Советская музыка. 1981. — № 9. —С.84—89.
4. Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера //Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. — М.: Музыка, 1979. — С.106—127.
5. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. — К.: Вид-во «Факт», 2004.
6. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы //Музыкальная академия. 2005. — № 4. — С.13—27.
7. Михайлов А.В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века //Античность в культуре и искусстве последующих веков: Сб. статей / Ред. Е.П.Юренева. —М.: Сов. художник, 1984. —С.179—203.
8. Мяло К. Философия распада и западный музыкальный авангард //Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. —М.: Музыка, 1989. — С.44—81.
9. Онеггер А. О музыкальном искусстве /Пер. с фр. /Коммент. В.Н.Алексан — дровой, В.И.Быкова. —Л.: Музыка, 1979.
10. Пасси Исаак. Человек в истории. Фридрих Шиллер «Валленштейн» / Пасси Исаак. Литературно-философские этюды/Пер. с болг. Л.Лихачевой, М.Михелевич, В.Большаковой. —М.: Прогресс, 1974.
11. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: 36. Статей /Ред.-сост. А.И.Климовицкий, Л.Г.Ковнацкая, М.Д.Сабинаина. —Л.:Сов. композитор, 1981. — С. 196—214.

12. Роллан Ромен. Музыкально-историческое наследие. Выпуск первый. История оперы в Европе до Люляли и Скарлатти. Исток современного музыкального театра. –М.: Музыка, 1986.
13. Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. Второе изд. –М.: Музыка, 1985.
14. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в. /Сост., пер. и вступит. Статья А.Бушен. — Л.: Музыка, 1972.
15. Тынянов Ю.Н. «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера /Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. –М.: Наука, 1977. — С. 93–117.
16. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I.: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики /Изд. подготовил А.В.Лебедев; ред. В.П.Лега. — М.: Наука, 1989.
17. Царева Е. Брамс у истоков нового времени // История и современность: 36. Статей /Ред.-сост. А.И.Климовицкий, Л.Г.Ковнацкая, М.Д.Сабинаина. –Л.:Сов. композитор, 1981. — С. 138–149.
18. Шіллер Ф. Естетика /Упорядкування, вступна стаття, пер., ком. та покажчик імен Б.М.Гавришкова; фаховий ред. С.М.Причепій. — К.: Мистецтво, 1974..
19. Abendroth W. Vier Meister der Musik. Bruckner. Mahler Reger. Pfitzner. München: Prestel, 1952.
20. Lindner A. Max Reger. Ein Bild seines Jugend, Lebens und Künstlerischen Werdens. – Regensburg: Gustav Bosse, 1938.
21. Musikerbriefe. – Leipzig: Ernst Bücken, 1940.
22. Niemann W. Die Musik der Gegenwart. – Berlin- Leipzig: Schuster & Löffler, 1913.
23. Stein Fr. Ein unbekanntes Sinfonie Fragment Max Regers //Die Musik, 1930/31, XXIII Jahrg., Hft.4, januar, S.254.

*Надійшла до редакції 12.07.2007*