

6. Solomein A. Yu. Problema sinteza vo frantsuzskoy istoriografii (opyt opredeleniya natsional'noy intellektual'noy traditsii) / Solomein A. Yu. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://credonew.ru/content/view/608/32/>.
7. Solomein A. Yu. Frantsuzskaya natsional'naya humanitarnaya traditsiya : spetsifika i genezis / Solomein A. Yu. // Teoreticheskiy zhurnal "Credo" [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: www.orenburg.ru/culture/credo/03_2003/14.html.
8. Champicneulle B. L'Influence de Lully hors de France / B. Champicneulle // La revue musicale. – Paris, XVle Avenue, 1946. – Fevrier-Mars. – № 198. – V. 1. – P. 26–35. s. 33
9. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries / A. Dolmetsch. – Mineola, NY, Dover publications, INC., 2005. – 518 r.
10. Kintzler C. Jean-Phillippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthetique du plaisir a l'age classique. – Paris : Le Sycomore. 1983, – 280 p. // Revue de Musicologie, 1984. – T. 70. – № 1. – P. 138-139.
11. Landowska W. Musique Ancienne / W. Landowska. – Paris : Mercure de France, 1909. – 272 p.

УДК 781.1/78.072

Іонов Володимир Ілліч
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МУЗИЧНА ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ЇЇ СУЧАСНІ УМОВИ

У статті пропонується визначення провідних рис музичної історіографії як музикознавчої дисципліни, здатної входити до кола сучасної гуманітарної науки. Висвітлюються суміжні предметно-методичні галузі музикознавства, культурології, естетики, розглядаються пріоритетні напрями розвитку музикознавчої теорії історії. Залучаються положення досліджень провідних українських культурологів та музикознавців, які можуть слугувати теоретичною основою музичної історіографії.

Ключові слова: музика, музична історіографія, культура, музикознавчий текст, мета-мова.

Іонов Владимир Ильич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыкальная историография и ее современные условия

В статье предлагается определение ведущих черт музыкальной историографии как музыковедческой дисциплины, способной входить в круг современной гуманитарной науки. Освещаются смежные предметно-методические области музыковедения, культурологии, эстетики, рассматриваются приоритетные направления развития музыковедческой теории истории. Привлекаются положения исследований ведущих украинских культурологов и музыковедов, которые могут послужить теоретическим основанием музыкальной историографии.

Ключевые слова: музыка, музыкальная историография, культура, музыковедческий, мета-язык.

Ionov Volodymyr, Ph.D. (Art Studies), National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music historiography and its modern facilities

Contemporary musical creativity with its stylistic accretions and his quest sufficiently rigorous stylistic limitations pushes for changes in the nature of musicology, musicological text. Therefore, the part of musicology (as well as other modern art history research) musical historiography is able to obtain a substantial theoretical assistance. This assistance, for musicological experience, signifies consolidation of ideas about music science possibilities and historical responsibilities, that will light up and clearly define the place of musicological observations in the formation of the individual's consciousness – a necessary part of self-culture.

Thus problems of musical semantics appears in the center of the musical historiography as modern musicology. Its new subject orientation we can define as semasiological. In the current musicological positions it is combined with the demonstration of personal views; today it is possible to speak of an emerging "author musicology," not subordinate to the internal scientific and disciplinary authority – the traditional concepts and their application.

Works of Lyashenko, I. Yudkin, L. Kiyanovsky, A. Kozarenko present orientation of innovated culture musical historiography. They develop complicated problems of musical art national character peculiarities, of an antinomy of internal and external constraints of the national style in music, that is, the interaction of it "own" – "alien", "centripetal" and "centrifugal" tendencies. Thus, they support the Bakhtin's idea that culture is "going on at the borders." The works of these authors make it possible to admit that the most appropriate, methodically defined and vindicated meta-theoretical orientation among possible is historiographical.

Culture, due to the impermanence of social life, provokes dramatic situations, crises at each stage of its evolution. The end of time feeling has become a necessary feature of every important artistic personality in the history of art. This premonition of the end can be seen as a manifestation of national passionarity that most fully satisfies the romantic system of philosophy. Musical art, artistic activity appears to be a way to harmonize not only internal, but also external world of man, promotes the creation of centers, movements, associations, and other creative groups. This encourages the development of choral liturgical and folk-song genres, explains the leading role of traditional choirs in the Ukrainian musical practice. Musical and linguistic proximity Ukrainian, Polish, German, Austrian, Russian artists promote coordination of borders as between different national communities, and between different types of national consciousness. So there is a phenomenon of modern Lviv composer school.

Today the special place of sacred music in the Ukrainian culture is confirmed by the appearance of new synthetic religious and secular models of spiritual works. Priority of the spiritual and religious musical practice becomes

an important reason for the constant attention of Ukrainian composers to the Word, to different ways of connection between music and word. This search of "own Word" is complicated by the proximity of the Latinized linguistic tradition, the frame of Catholic texts in Galician work.

Today, when we meet Ukrainian Orthodox and Catholic Latin designations in one canonical musical piece, this is not the result of composer's confessional negligence, it's the expression of long-standing historical convention, which now takes on a new aesthetic value. This aspect of the verbal-linguistic differences, that becomes differences of music genre history, is still uncertain, although many historiographical and analytical musicological observations lead to it.

Performing principles of musical activity become leading in many of the social and cultural situations as in ancient, so in modern musical culture. They may be preceded by composer's principles, predetermine the choice and interpretation of genres, often entirely subordinate to the development of instrumental ensemble music. The interest to the figure of the musician – performer as a living individual who can and should embody the creative idea, agitate for a certain socio-artistic initiative, is becoming one of the convincing performance personal-romantic nature of Ukrainian art.

By studying these phenomena modern Ukrainian musicology creates new historiography (as factual and methodological) coordinates on the way of understanding the problem of national in art. It is eloquent proof of the demand (engagement) for music and historiographical knowledge from the side of the cultural and historical present.

Thereby musicological text becomes a subject of musicological reflection; musicology need to look at itself "in the mirror of musicological texts" (A. Berezovchuk). Through the self-actualization of musicology emerges the need to relate musicological text as a whole system, and the semantic content of the music. At the same time, musicological text can be described as a "virtual space", that simulates the researched music piece. This space includes various semantic projection, because it is a fiction, an artificial reality. It acts as an artifact – a mirror of cultural human consciousness, as well as music.

Among basic orientations of musicological thought in its focus on the music phenomenon a process of forming in musical and artistic works appears to be leading, it often has a high degree of unpredictability, and therefore a significant information content. As musical creativity, musicology reveals semantics of "possible worlds" more than of "real".

Music historiography must discover the historical meanings of culture – and not just in the process of becoming a single composition, but also in the total effect of music on the public consciousness. It is an important way to create a man's "life-world" in his present and future.

Keywords: music, musical historiography, culture, musicological text meta-language.

Цілком справедливим є припущення, що саме музика – сучасна музична творчість з її необмеженими стильовими нашаруваннями та з її пошуками гранично строгих стилістичних обмежень – підштовхує до досить радикальних змін у характері й музикознавства, й музикознавця. Тому не буде перебільшенням вважати, що з боку музикознавства (як і з боку інших мистецтвознавчих досліджень) сучасна історіографія – наука, що знаходиться у стадії самовизначення – спроможна одержати не тільки розрізнені тимчасові підказки, але й суттєву теоретичну допомогу. Для музикознавчого досвіду це означає збирання уявлень про ті можливості та своєрідні історичні обов'язки науки про музику, які висвітлять, чіткіше визначать місце музикознавчих спостережень у формуванні свідомості особистості – необхідній частині самосвідомості культури.

Діяльність музикознавця, як і безпосереднє існування музики, є суттєва частка культурних потреб та потреб у культурі. Тим самим вона їх певною мірою визначає і трансформує. До найбільш тривалих та й універсальних з них, якщо виходити з позитивних засад людського досвіду, на нашу думку, належать:

- створення картини "людського світу" як цілісної та досить актуальної, тобто у широкому розумінні її історичного змісту. Без такого усвідомлення навколишнього світу людина не може набути відповідного їй як соціально-історичній істоті контексту культури, стає мов би "онтологічно безпорадною"; мало цього, пізнавальна діяльність людини позбавляється тієї цілеспрямованості, яка здатна забезпечити її системну вибудованість і гуманітарну визначеність. Тому назване усвідомлення не є лише придбанням деякого обсягу інформації, а є розвитком досвіду відображення і узагальнення інтелектуально-раціоналістичного світу культури у таких моделях, що "занурюються" у інтегративно-сміслові, тобто загально-людські зосередження прикмет культури;

- прагнення до гармонії, до впевненості у красі та доброзичливості співвідношень зі світом, до рівноваги й позитивних наслідків діалогу особистості з навколишнім і подібними до себе. Виступаючи модифікацією потреби у ціннісно-орієнтованому спілкуванні, пошук діалогічних співвідношень як гармонізуючого стабілізуючого чинника життя невід'ємно зв'язаний з розвитком уявлень про можливості міжлюдського діалогу (включно з художньо-творчими його формами), про гармонію – красу як історично та психологічно зумовлені феномени, нарешті, про протиріччя буття та свідомості людини (культури), які є органічною частиною і необхідними рушіями їх самоздійснення;

- потреба у самовдосконаленні, що є, можливо, головною прикметою духовного розвитку. Якщо "картина світу" стає насамперед сумою зразків для міметичної діяльності людини (і передумовою певного вибору свого місця у цій картині), то в ідею самовдосконалення закладено ініціативний потяг особистості – намір переробляти існуючий світ, єдина можливість виконання якого пов'язана з переробкою, розширенням, емоційно-вольовим піднесенням власної особистості;

- потреба в естетичному переживанні, в почутті постійної співприсутності як в почутті найвищої втіхи, яка не тільки стає важливою частиною прагнення до щастя, а й необхідним супутником у пошуку умов вічного існування, тобто безсмертя; названа потреба може бути з'ясована у контексті катарсису – однієї з наріжних універсальї культури. Вона сприяє зверненню людини до мистецтва, як і до інших форм духовно-творчої діяльності, саме вона спонукає до створення "другої реальності" – ілюзорної на

тлі побутово-предметних співвідношень, але цілком реальної та найбільш діючої у світі духовних цінностей образно-метафоричного світу мистецтва.

Серед головних та узагальнених проблем музикознавства треба насамперед вказати на ті, що зумовлені місцем цієї дисципліни у соціумі, продиктовані самою культурою – віддзеркалюють "життєві модуляції" науки про музику. Йдеться про зміни у стилі, формі, жанровому статусі, предметній зверненості самого музикознавства у цілому на сучасному етапі. Не заглиблюючись у коментування кожної з характеристик, відзначимо, що, по-перше, музикознавство все більш заслуговує назви "пост-академічного", так як прагне до різноманітних перехідних уявлень про свою структуру та завдання, передусім до цілкового подолання роздільності історії та теорії музики, кожна з котрих не виправдала до кінця своїх претензій на об'єктивно науковий погляд.

Не відстоюючи свого минулого досвіду, сьогоденне музикознавство відважується на "втечу до суб'єктивного", що водночас робить магістральною проблему "виправданості смислу" – як виправданості і композиторського задуму, і музикознавчої здатності його відтворювати. Так у центрі музикознавства та музичної культурології постають питання музичної семантики, а нову предметну спрямованість музикознавства можна визначити як семасіологічну. До зазначеного постакадемізму в актуальних музикознавчих позиціях приєднується неприхованість, навіть демонстративність особистих поглядів; тому й здається можливим говорити про поновлення жанру наукової дисципліни – про виникнення "авторського музикознавства", не підлеглого внутрішнім науково-дисциплінарним авторитетам – традиційним поняттям та їх застосуванням.

Дедалі більше стаючи вільною від зовнішніх зобов'язань науковою поетикою і у цьому знаходячи свій новий методологічний шлях, музикознавство зустрічається з проблемою тексту – не лише теоретичною, а й аналітично-технічною: оновлення поглядів на аналіз музики, зміни у самому ході аналізу потребують нової мови викладення даного ходу, нової термінології. Головну складність утворює встановлення границь тексту, навіть критеріїв граничності тексту. Обмеження художнього феномена як тексту, що транслюється культурою (і яким може бути і сама культура у цілому за концепцією Ю. Лотмана), зумовлює позицію музикознавця (мистецтвознавця) відносно цього тексту – з боку його контекстуальних значень, а звідси – засоби "діалогу" з ним як усвідомлення, здатного привести до "взаєморозуміння". Музика у цілому також визначається як певний текст – особливе часо-просторове перебування культури; тоді виникає і потреба, і змога вивчати не тільки (і не стільки) історію музичної культури, скільки музичну історію культури.

Саме такий напрямок оновленої музичної історіографії культури презентують праці І. Ляшенко, І. Юдікіна, Л. Кияновської, О. Козаренка [7; 8; 9; 11-12; 13-14], що звернені до одного з найскладніших питань про особливості національного характеру музичної творчості – до питання про антиномічність внутрішніх та зовнішніх обмежень національного стилю у музиці, тобто про взаємодію у ньому "свого" – "чужого", "доцентрових" та "відцентрових" тенденцій, таким чином підтверджуючи думку М. Бахтіна про те, що "культура уся твориться на границях". Праці названих авторів дозволяють визнати, що з усіх можливих напрямків музичної культурології найбільш доцільним, методично визначеним та виправдано мета-теоретичним є історіографічний. Так, фундаментальність дослідження Л. Кияновської [7], що забезпечена багаторічним науковим та викладацьким формуванням автором свого панорамного бачення музичної історії Галичини, призводить до суміщення у ньому узагальнюючих наративних, абстрагуючих теоретичних, естетичних та специфікованих аналітико-мистецтвознавчих підходів. Єдність, що сприймається як методологічна, названих підходів виявляється наскрізною структурною парадигмою вітчизняного музичного культурознавства, відповідає потребі суттєво оновити проблему національного стилю – не тільки стосовно української музики, але й у розгляді будь-якої національної школи та її жанрових артефактів. Саме це дозволяє Кияновській мотивовано простежувати історичний шлях галицької композиторської школи у руслі романтизму, надзвичайно розширюючи уявлення про стилістичні ознаки романтизму, з одного боку, затверджуючи особливе значення романтизму – вже не тільки як стилю, а й як головної методичної засади національно-художньої творчості – з іншого.

Головним завданням стає доказ художньої самостійності, непересічності та успішності західноукраїнської (галицької) композиторської школи – як національної перш за все, але позбавленої національної обмеженості, здатної до "всесвітньої чуйності" ("всемирной отзывчивости"), мультикультурної виповненості. Водночас матеріал дослідження дуже красномовно свідчить про те, що в історії музики відбувається упорядкування різних стильових ознак, що призводить до їх певної естетико-семантичної ієрархії. Декотрі з них стають домінуючими, саме стильовими, підкорюють собі інші як допоміжні, стилістичні, другорядні. Перші здатні виступати стильовими знаками-"сюзеренами" як провідні та найбільш сталі у галузі суспільно-історичних інтересів нації, тобто як ідеологічні у безпосередньому значенні цього слова, привласнюють різноманітні типові жанрові ознаки, організують світоглядну цілісність музичної творчості. (Недарма В. Медушевський наполягав на тому, що стиль є більш духовним за жанр.) Другі ("васали") віддзеркалюють мінливість художньо-історичного та музично-мовного середовища, суперечливості у розвитку духовного досвіду, створюють відкриті форми діалогу митця-композитора з іншими творчими особистостями, безпосередньо технологічні.

Накопичення та розрізнення у певних ієрархічних співвідносинах названих ознак дозволяє першим з них переходити з стану кількісної переваги у стан "якісного керування", тобто переростати у

ознаки художнього методу. Саме така еволюція романтичних стильових ознак пояснює й деяку розмитість, не-фіксованість границь між романтизмом – неоромантизмом – постромантизмом у творчих орієнтаціях не тільки галицької, але й київської та харківської композиторських шкіл. Явище романтизму в його українському втіленні розкривається як уповільнене (нагадаємо, що думка про можливу уповільненість стилю, яка стає гарантією його великої часової тривалості, належить академіку Д. Ліхачову), але тому й здатне до більш ніж двухсотлітніх випробувань.

Своє "музичне історієписання" створює О. Козаренко, рухаючись від "первостилу" до "метастилу", від "музичного комунікату" до "ідеальних типів музики", "національного звукового ідеалу", за проваджуючи номінацію "сучасна українська духовна музика", яка стає здатною поєднувати досвід східної та західної українських композиторських шкіл. Методологічного значення набуває знайдене названим автором поняття про "креативне середовище" музично-семіотичного процесу як про особливий його рушій, а саме, про "макродіалог мовно-стильових блоків", що "реалізується на рівні окремого знака в тонкому мікро-діалозі (часто полілозі) семантичних шарів, що починають резонувати між собою, виявляючи нові потаємні смисли, закладені в музичному тексті" [8, 236].

Історіографічний, що прагне до історіологічного збагачення погляд змінює оцінки музичних персоналій; останні обираються з трьох позицій: а) як недостатньо відомі та такі, що зазнали неадекватної оцінки; б) як найяскравіші художні постаті для даного періоду національної музичної (української) історії; в) як необхідні свідки мультинаціонального характеру культурного кола. Так, наприклад, саме увага до композиторських особистостей дає можливість Кияновській розкрити динаміку стильової еволюції галицької музичної культури не тільки у діахронному аспекті, а й як симультанну взаємодію індивідуальних стилів та стилів епохи, стильових домінант різних видів мистецтва та музичної творчості. Водночас ця увага примушує визнати, що історія яскравих композиторських особистостей може відбуватись як історія музичного аматорства; в творчості галицьких музичних майстрів дивним чином переплітаються два різних типи професіоналізму – цеховий, просвітницько-аматорський та художньо-автономний, композиторський, з можливим переважанням одного з них в кожному окремому випадку.

Отже, послідовний історичний підхід призводить і до певних музично-культурологічних узагальнень. З'ясовується, що в історії національної культури немає спокійних часів, завжди панує особлива "перехідність" (термін Н. Герасимової-Персидської [4]) художньої свідомості. Буття будь-якого етносу – динаміка культурних "зустрічей" та "розставань", злиття та відокремлення. Тому методичної значущості набувають діалогічні критерії характеристики музично-історичних явищ, діалогізований контекст розгляду семантичної стильової еволюції української національної музичної мови. До цього музикознавці спонукають і думки М. Бахтіна, М. Бубера, Г. Померанца, деяких інших.

Так, О. Козаренка надихає на діалогічний підхід "поліфонічна" постать М. Лисенка, від якої імпульси художнього спілкування розповсюджуються у бік і наддніпрянської, й галицької композиторських шкіл. У іншому випадку явище школи оцінюється як рід культурної традиції [5] у зв'язку з категоріями комунікації – спілкування та діалогу.

Культура – через несталість суспільного життя – провокує до драматичних ситуацій, до кризи на кожному етапі своєї еволюції, а відчуття фінальності Часу стає поступово необхідною рисою кожної значної художньої особистості в історії мистецтва – проявом національної пасіонарності, яку й може наситити насамперед романтична система світоглядів. Музичне мистецтво, взагалі – художня діяльність, виступає у культурі засобом гармонізації не тільки внутрішнього, але й зовнішнього світу людини, сприяє створенню осередків, течій, об'єднань, творчих колективів та ін. Саме це спонукало до розвитку хорових літургійних та пісенних жанрів і пояснює завжди провідну роль традиційного хорового співу в українській музичній практиці. Музично-мовна близькість українських, польських, німецько-австрійських, російських майстрів сприяла узгодженню границь як між різними національними спільнотами, так й між різними типами національної свідомості, звідки й спроможний був виникнути феномен сучасної львівської композиторської школи.

Еволюція духовної музики, її особливе місце в українській культурі підтверджується появою сьогодні нових синтетичних релігійно-світських зразків духовних творів. Пріоритет духовно-релігійної музичної практики стає важливим приводом для постійної уваги українських композиторів до Слова, до різних шляхів сполучення музики зі словом. Цей пошук "свого Слова" ускладнюється близькою наявністю латинізованої мовної традиції, корпусу католицьких текстів у галицькій творчості.

Коли сьогодні ми зустрічаємо в одному, канонічно спрямованому, музичному творі православні українські та католицькі латинські найменування – це не проява конфесійної недбалості композитора, а відгук давньої історичної умовності, що сьогодні набуває нового естетичного значення. Цей аспект словесно-мовних суперечностей, що стають суперечностями жанрової історії музики, ще залишається невизначеним, хоча до нього ведуть багато історіографічних та аналітичних музикознавчих спостережень.

Як у старовинній, так і у сучасній музичній культурі провідними у багатьох випадках (соціокультурних ситуаціях) стають виконавські засади музичної діяльності. Вони можуть передувати композиторським, зумовлювати вибір та тлумачення жанрів, часто цілком підпорядковують шляхи розвитку інструментальної ансамблевої музики. Інтерес до постаті музиканта – виконавця як до живої особистості, що може і повинна сама уособлювати творчу ідею, агітувати за певну суспільно-художню ініціативу, стає одним з переконливих показників особистісно-романтичного характеру українського мистецтва.

Відтак сучасне українське музикознавство створює нові історіографічні (як джерелознавчі фактографічні, так і методологічні) координати на шляху розуміння проблем національного у мистецтві в їх спорідненості з питаннями сучасної музичної творчості, у чому можна вбачати красномовний доказ ангажування музично-історіографічних знань з боку культурно-історичного сьогодення.

Нині багато чого в людському досвіді знаходить себе заново в нових зустрічних потоках життєвої реальності – тієї, котра побудована, окультурена людиною для себе і по людській подобі, але, проте, охороняє власну логіку розвитку, права на спонтанність і непередбачуваність, значеннєві таємниці, нерозкриті можливості (і неможливості). Сьогодні музикознавству нелегко "впоратись" з музикою; для цього йому доводиться вишукувати нові внутрішні ресурси. Тим більш, що музична творчість, як і будь-яка інша художня форма, володіє даром передбачення і спантеличила музикознавчу думку ідеєю "кінця часу" задовго до кризового рубежу тисячоріч. (Достатньо згадати назву квартету О. Мессіана, есхатологічні мотиви творчості К. Пендерецького, постлюдіну тематику в музиці В. Сильвестрова та спрямованість сукупного стильового процесу в академічній музиці, а також її контекстне положення в музичній культурі останніх десятиріч).

Потребу в прощанні композиторська свідомість відчула раніше музикознавчої; остання до того ж витлумачила її трохи прямолинійно – як "кінець часу композиторів" (Т. Чередніченко). Однак хочеться помітити, що "почуття кінця" є одночасно й почуттям Початку. Саме друге породжує неясне занепокоєння і бажання здійснитися над реальністю, щоб уникнути її можливих катаклізмів, відношення до майбутнього як до постійно відкритої "пам'яті про минуле" (М. Бахтін). Невипадково В. Сильвестров, створюючи особливу музично-стильову сферу "постлюдіності", "прощаючись" у такий спосіб з минулою музичною традицією, одночасно говорить про свій, сьогоденний композиторський час як про "переддень нового всеосяжного стилю", а узагальнює ці дві свої оцінні позиції в жанровій формі Мета-музики. Потреба в синтезі виявляється потребою в прощанні. Прощання ж розкривається як прагнення запам'ятати й у такий спосіб зберегти те, що неминуче відступить під натиском нового. Для музикознавства це означає побачити та оцінити – відсторонено – власний предмет, причому побачити таким, яким він є на сучасному етапі, у його необхідних і достатніх для сьогоденного гуманітарного підходу значеннях.

Так музикознавчий текст стає предметом музикознавчої ж рефлексії; музикознавству потрібно подивитися на себе "у дзеркало музикознавчих текстів" (А. Березовчук [1]). Крізь самоактуалізацію музикознавства проступає потреба співвіднести музикознавчий текст (як системне ціле) і смисловий зміст музики. При цьому музикознавчий текст може бути охарактеризований як "віртуальний простір", "настільки ж моделюючий досліджуваний музичний твір, як і нотний текст" [5, 64], що припускає різні семантичні проєкції (здаємо: адже він – вимисел, тобто така ж штучна реальність, такий же артефакт, дзеркало окультуреної та культивованої людської свідомості, як і музичний твір); серед основних орієнтацій музикознавчої думки, як її націленості вже на феномен музики, вказується "процесуальність формоутворення в музично-художній творчості, що часто має результативний характер, тобто високий ступінь непередбачуваності цього процесу, його значну інформативність" [10, 12]; отже, як і музична творчість, музикознавство виявляє "семантику можливих світів" більшою мірою, чим "дійсних" – і не тільки в процесі становлення одиничної композиції, але й при її впливі як завершеного цілого, при її входженні до "смислового світу" музики, отже, у смислову свідомість культури, що і є головна "результативність" музичної форми.

Шлях до науково-предметних підстав сучасного музикознавства може бути запропонований з боку самої музики; на цьому шляху "право першого голосу" віддано тим явищам музичної творчості, які ще не ввійшли в систему поняттєво-логічних дослідницьких визначень. Строго говорячи, дана система до них ще не готова. Так, Н. Герасимова-Персидська пише про музику "іншого устремління", "позбавлену пафосу, гордого самоствердження, якої би те не було агресивності й войовничості..."; "І не можна не подумати, що так урівноважується інший полюс іншого буття". Така музика виявляє нову парадигму культури в цілому: "примирення різних стилів, технік – нарешті, примирення з ідеєю вичерпання. Замість колишнього бунта – жаль про "прекрасну епоху" [2, 32]. Стосовно такої музики традиційний апарат аналізу виявляється неспроможним – виявляє нездатність розкрити сутність цього мистецтва, тому що воно представляє принципово іншу концепцію музики. Така парадигма характеризується як "некласична", причому автор підкреслює, що негативний компонент поняття про неї неминучий: вона виявляє "свідому відмову від колишньої моделі", оскільки "усе, що становило сутність колишнього "високого мистецтва"... стає тепер неактуальним" [2, 34]. Така музика претендує на те, щоб представити нову звукову знаковість реальності, "менше відсилає до слова з його неминучою понятійністю, більше звертається до невербального сприйняття"; вона стає в багатьох випадках "музикою тиші й з тиші – вимагає напруги наших почуттів..." [2, 38].

Як справедливо зауважує В. Руднєв, у точних науках мета-мова виступає мовою опису – мовою "іншого порядку", за допомогою якої описуються мови-об'єкти, і "корисність" її в тому, що вона відрізняється формалізованістю, специфічною знаковою штучністю, однозначністю, отже, простотою і ясністю. Однак гуманітарні науки важко піддаються формалізації; і не тільки тому, що в деяких з них (наприклад, в історії, лінгвістиці, літературознавстві) мета-мовою виступає та ж сама "природна мова", але й тому, що в деяких з них предмет не підлягає емпіричній перевірці, оскільки як смисловий відноситься до трансцендентної галузі, до галузі "зрозумілого невідомого". Проблема в тому, що конститутивною рисою гуманітарної людинознавчої розуміючої мета-мови є її зростаюча опосередкованість;

чим ближче до смислу, тим далі від прямої словесно-понятійної "вказівності", тобто тим далі й вільніше у власній словесній семантиці музикознавець. Але оскільки "смилова реальність" культури, тобто ціннісно-екзистенціальні обрії людського життя, в остаточному підсумку, виявляються головним предметом людського пізнання, то зростає значення саме гуманітарної символізації дослідницького дискурсу – з усіма його "обхідними маневрами" стосовно ідеаційних структур смислу, переносними значеннями слів, образної метонімізації явищ, відносин, творчих (художніх) прийомів тощо.

Імовірно, зараз не час давати оцінку доцільності подібних аналізів; істотно те, що вони знаходять місце в академічних музикознавчих працях, тому що це свідчить про освоєння принципово інших можливостей наукового музикознавчого методу. Потреба ж у нових його орієнтаціях викликана завданням поглибленого розуміння процесів, що відбуваються в культурі, що дозволяє виявити – реалізувати – їхню смислову значущість.

Література

1. Березовчук Л. Інтерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке) / Л. Березовчук // Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX столетия : Сборник статей. – Ростов-на-Дону : РГК, 1994. – С. 71–90.
2. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия / Н. Герасимова-Персидская // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. – К., 1998. – Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. – С. 32–47.
3. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление : Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сб. статей. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 54–64.
4. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – 126 с.
5. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ж. В. Дедусенко. – К., 2002. – 17 с.
6. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / М. А. Жишкович. – Львів, 2006. – 17 с.
7. Кияновська Л. Музична соціологія і проблеми сучасної музичної освіти / Л. Кияновська // Трансформація музичної освіти та культури в Україні : До 90-річчя ОДМА імені А. В. Нежданової. Збірка матеріалів міжнародної науково-творчої конференції. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – С. 11–20.
8. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... докт. мистецтв. : 17.00.03 / Козаренко Олександр Володимирович. – К., 2001. – 387 с.
9. Комлев Н. Словарь иностранных слов / Н. Комлев. – М.: Эксмо-пресс. 1999.
10. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. Котляревський // Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Збірник наукових статей. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. IX.
11. Ляшенко І. Історико-стильові та фольклорні джерела формування української композиторської школи / І. Ляшенко // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. – С. 217–234.
12. Ляшенко І. Міжкультурні діалоги в етномистецтвознавчому осмисленні / І. Ляшенко // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. – С. 53–60.
13. Юдкин І. Проблема "Восток – Запад" в исследовании музыкальной культуры: попытка определения / И. Юдкин // Проблемы музыкальной культуры. Сб. ст. – К.: Музична Україна, 1989. – Вип. 2. – С. 40–51.
14. Юдкин-Рипун І. Ритмологія – інтеграційне напрямлення сучасного музикознавства / І. Юдкин-Рипун // Трансформація музичної освіти і культури в Україні. Матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 90-річчю ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – С. 30–37.

References

1. Berezovchuk L. Interpretator i analitik (problema kognitivnogo stilja v refleksii o muzyke) / L. Berezovchuk // Stilevyje iskanija v muzyke 70 – 80-h godov XX stoletija : Sbornik statej. – Rostov-na-Donu : RGK, 1994. – S. 71–90.
2. Gerasimova-Persidskaja N. Novoe v muzykal'nom hronotopie konca tysjacheletija / N. Gerasimova-Persidskaja // Ukrainiske muzykoznavstvo. Naukovo-metodychnij zbirnyk. – K., 1998. – Vyp. 28. Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury. – S. 32–47.
3. Gerasimova-Persidskaja N. Vyhod k novym principam prostranstvenno-vremennoj organizacii muzyki v perelomnye jepohi / N. Gerasimova-Persidskaja // Muzykal'noe myshlenie : Sushhnost'. Kategorii. Aspekty issledovanii. Sb. statej. – K.: Muzychna Ukraina, 1989. – S. 54–64.
4. Gerasimova-Persidskaja N. Russkaja muzyka XVII veka – vstrecha dvuh jepoh / N. Gerasimova-Persidskaja. – M.: Muzyka, 1994. – 126 s.
5. Dedusenko Zh. Vkonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Zh. V. Dedusenko. – K., 2002. – 17 s.
6. Zhyshkovych M. Lvivska vokalna shkola druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st. : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / M. A. Zhyshkovych. – Lviv, 2006. – 17 s.
7. Kyianovska L. Muzychna sotsiologhiia i problemy suchasnoi muzychnoi osvity / L. Kyianovska // Transformatsiia muzychnoi osvity ta kultury v Ukraini : Do 90-richchia ODMA imeni A. V. Nezhdanovoi. Zbirka materialiv mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii. – Odesa : Drukarskyi dim, 2004. – S. 11–20.

8. Kozarenko O. Ukrainska natsionalna muzychna mova: geneza ta suchasni tendentsii rozvytku : dys. ... dokt. mystetstv. : 17.00.03 / Kozarenko Olesandr Volodymyrovych. – K., 2001. – 387 s.
9. Komlev N. Slovar' inostrannykh slov / N. Komlev. – M. : Jeksmo-press. 1999.
10. Kotliarevskyi I. Priorytetnist yak faktor rozvytku muzykoznavstva / I. Kotliarevskyi // Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii: Ukrainske muzykoznavstvo na zlami stolit. Zbirnyk naukovykh statei. – Melitopol : Sana, 2002. – Vyp. IX.
11. Liashenko I. Istoryko-stylovi ta folklorni dzherela formuvannia ukrainskoi kompozytorskoi shkoly / I. Liashenko // Ukrainska khudozhnia kultura. – K. : Lybid, 1996. – S. 217–234.
12. Liashenko I. Mizhkulturni dialohy v etnomystetstvoznachchomu osmyslenni / I. Liashenko // Ukrainska khudozhnia kultura. – K. : Lybid, 1996. – S. 53–60.
13. Judkin I. Problema "Vostok – Zapad" v issledovanii muzykal'noy kul'tury: popytka opredeleniya / I. Judkin // Problemy muzykal'noy kul'tury. Sb. st. – K. : Muzychna Ukraina, 1989. – Выр. 2. – S. 40–51.
14. Judkin-Ripun I. Ritmologiya – integracionnoe napravlenie sovremennogo muzykovedeniya // I. Judkin-Ripun / Transformatsiya muzychnoi osvity i kul'tury v Ukraini. Materialy naukovykh konferentsii, prysviachenoi 90-richnomu yuvileiu z dnia zasnuvannia Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa : Drukarskyi dim, 2004. – S. 30–37.

УДК 78.082.1:7.035]:78.03(477)

Кушнірук Ольга Панасівна
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
старший науковий співробітник відділу
музикознавства Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: okushniruk@yahoo.com

ДРУГА СИМФОНІЯ О. ЯКОВЧУКА: ПАРАМЕТРИ НЕОРОМАНТИЗМУ

У статті розкрито прояв ознак неоромантизму у симфонічному жанрі. За основу взято Другу симфонію О. Яковчука, яка яскраво відобразила еволюційні процеси жанру в українській музиці 80-х років XX ст. На основі теорії цілісного аналізу Л. Мазеля показано багатозначність семантичних шарів твору, модифікацію циклу, роль модальної техніки і тембрової драматургії.

Ключові слова: неоромантизм, українська музика, симфонія, О. Яковчук.

Кушнірук Ольга Афанасьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, старший научный сотрудник отдела музыковедения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины

Вторая симфония А. Яковчука: параметры неоромантизма

В статье раскрыто проявление черт неоромантизма в симфоническом жанре. За основу была взята Вторая симфония А. Яковчука, которая ярко отразила эволюционные процессы жанра в украинской музыке 80-х годов XX в. На основе теории целостного анализа Л. Мазеля показано многозначность семантических слоев произведения, модификацию цикла, роль модальной техники и тембровой драматургии.

Ключевые слова: неоромантизм, украинская музыка, симфония, А. Яковчук.

Kushniruk Olga, Ph.D. (Art History), Senior Researcher, Department of Musicology, M.T. Rylskyi Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Symphony № 2 by A. Jacobchuk: parameters of neo-romanticism

Highlighting features of manifestation of neo-romanticism in Ukrainian music belongs to the problems of style, which is one of the leading scientific topics in modern musicology. In particular, two issues of "Science Bulletin" National Music Academy of Ukraine [12; 13], which contain the articles about aesthetic, theoretical aspects of the subject, examine the issue of performance styles, specifically are devoted to it.

The objective of this paper is to examine the Second Symphony by A. Jacobchuk to highlight its neo-romantic stylistic direction that raises as one consequence of the evolution of Ukrainian symphony during postmodern era. This work – a striking example of the symphonic genre Ukrainian music of the 1980s – is indicative of ambiguity in semantic layers, using a two-part version cycle, combined mono-thematic principle based on modal technique.

Symphony made a huge impression in concept, which clearly does not fit into a common shaft of glorifying Soviet reality works with bravura, optimistic final parts. The work is characterized by extreme Confessional statement of composer; the artist is as frank with each listener, comparing suppressed deep feelings, thinking about the meaning of human life, its boundary poles: the beginning – childhood, in a harmonious worldview, and completion – a minute of leaving to eternity... Actually, intimacy tone of the symphony touches in a deep way, confusing ambiguity of its meaning, the ability to meet himself, to find his own path in the maze of globalization. Therefore, it naturally fits into a stylistic trend of neo-romanticism of the last third of the 20th century, clearly affirmed in Ukrainian music.

To implementation a plan the composer has chosen again as in the First Symphony, two-part version of cycling, this time combined on the basis of modal technique by mono-thematic principle (intonation origin of all tunes is based on the sequence of six chromatic semitones consistently come down). However, putting the remark attacca in the end of the