

ISSN 2414-052X

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2017 № 3 (36)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ – 2017

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського**

2017 № 3 (36)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 вересня 2014 року за № 1081
«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»
внесено до переліку наукових фахових видань України
в галузі культурології та мистецтвознавства.

Редакційна колегія:

- Рожок В. І.**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, народний артист України (головний редактор).
Антонюк В. Г., доктор культурології, професор, заслужена артистка України.
Антонюк О. В., доктор політичних наук, професор, заслужений працівник освіти України (заступник головного редактора).
Апатський В. М., доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України.
Аронов А. О., доктор культурології, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри історії, історії культури та музеєзнавства Московського державного інституту культури (Росія).
Берегова О. М., доктор мистецтвознавства, професор (заступник головного редактора).
Волков С. М., доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України.
Герасимова-Персидська Н. О., доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України.
Гнатюк Л. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар).
Гуменюк Т. К., доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України.
Давидов М. А., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.
Дзядек М., доктор філософії, доцент Інституту музикознавства Ягеллонського університету у Кракові (Польща).
Дулова К. М., доктор мистецтвознавства, професор, ректор Білоруської державної академії музики (Мінськ, Білорусь).
Зінькевич О. С., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України.
Золозова Т. В., доктор мистецтвознавства, професор Паризького університету Сорбонна (Франція).
Кодьєва О. П., доктор культурології, професор Київського університету права Національної академії наук України.
Корній Л. П., доктор мистецтвознавства, професор.
Лащенко С. К., доктор мистецтвознавства, завідувач сектору історії музики Державного інституту мистецтвознавства (Москва, Росія).
Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор.
Олійник О. С., кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (заступник головного редактора).
Посвалюк В. Т., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений артист України.
Світайло Л. Р., кандидат філологічних наук, доцент (науковий редактор).
Скорик М. М., кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.
Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор.
Черкашина-Губаренко М. Р., доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 26 вересня 2017 року).

За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 2414-052X

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

JOURNAL
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

AN ACADEMIC PERIODICAL

2017 No. 3 (36)

Founded in October 2008

Kyiv – 2017

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2017. No. 3 (36)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/>

Phone: (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No 140-90-3061P from 25. 05. 2008
According to the decree of the State Attestation Commission.

Commission of the Ministry of Education and Science of Ukraine
from the 29 of September 2014 No. 1081 “Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine”
has been included into the list of academic journals of Ukraine in the field of culturology and art studies.

Editorial board:

Rozhok V. I., Doctor of Arts, professor, People’s Artist of Ukraine (editor in chief).

Antonyuk V. H., Doctor of Culturology, professor, Honoured Artist of Ukraine.

Antonyuk O. V., Doctor of Political Science, professor (deputy editor).

Apatskiy V. M., Doctor of Arts, professor, People’s Artist of Ukraine.

Aronov A. O., Doctor of Culturology, Doctor of Pedagogics, professor at Moscow State University of Culture and Arts (Russia).

Beregova O. M., Doctor of Arts, professor (deputy editor).

Volkov S. M., Doctor of Culturology, professor Institute of Culturology of the National Arts Academy of Ukraine.

Herasymova-Persydska N. O., Doctor of Arts, professor, Honoured Art Worker of Ukraine.

Hnatiuk L. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Executive Secretary).

Humeniuk T. K., Doctor of Philosophical Sciences, professor.

Davydov M. A., Doctor of Arts, professor, Honored Artist of Ukraine.

Dzyadek M., Doctor of Philosophy, Associate Professor, Jagiellonian University (Kraków, Poland).

Dulova K. M., Doctor of Arts, professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus).

Zinkevych O. S., Doctor of Arts, professor.

Zolozova T. V., Doctor of Arts, professor, University of Paris Sorbonne (Paris, France).

Kodieva O. P., Doctor of Culturology, professor at the Kyiv Law School of National Science Academy of Ukraine.

Korniy L. P., Doctor of Arts, professor.

Lashchenko S. K., Doctor of Arts, Associate Russian Scientific Research Institute of the Arts (Moscow, Russia).

Moskalenko V. H., Doctor of Arts, professor.

Oliinyk O. S., Doctor of Philosophy, Honoured Art Worker of Ukraine (deputy editor).

Posvaliuk V. T., Doctor of Arts, professor, Honoured Artist of Ukraine.

Svitailo L. R., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (scholarly editor).

Skoryk M. M., Candidate of Art Criticism, professor, People’s Artist of Ukraine.

Tyshko S. V., Doctor of Arts, professor.

Cherkashyna-Hubarenko M. R., Doctor of Arts, professor, Honoured Art Worker of Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine (protocol number 2 from the 26 of September 2017).

The editorial board is not responsible for the informational content of the articles.
The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

З М І С Т

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО.....	7
Сучасні проблеми мистецької освіти	7
Рожок В. І. НМАУ ім. П. І. Чайковського – вступна кампанія-2017: євроінтеграційні процеси, національні традиції та інноваційні тенденції в сучасній музичній освіті.....	7
Самойленко О. І. Часові епістемі музики і темпоральні категорії історичного музикознавства	17
Жаркова В. Б. Сучасний курс історії музики: у напрямі до надлишкового... ..	28
Редя В. Я. Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення.....	38
Чекан Ю. І. Історія музики та історія музики	47
Вавшко І. В. Рок-музика в сучасній культурі і в навчальних курсах: очікування і реальність.....	55
Кузьмінський І. Ю. Музична практика в релігійних і освітніх центрах Острога в ранньомодерний час.....	64
Пам'яті корифеїв.....	72
Герасимова-Персидська Н. О. Від першого класу... (спогади про Фріду Ісаківну Аерову).....	73
Бондаренко Т. О. Наукові і педагогічні принципи діяльності Фріди Ісаківни Аерової.....	75
Непоседова О. В. Фріда Ісаківна Аєрова: особистість Учителя	90
Серебряний М. О. Мені поталанило: я вчився у кожного з них	92
Мірошниченко С. В. Системність як основа методики роботи над дисертацією у класі Івана Арсенійовича Котляревського: початковий етап.....	94
Пясковська Л. В. «Два з п'яти» – рапсодія-сюїта Ігоря Пясковського	98
Актуальні питання теоретичного музикознавства	103
Тихомирова А. А. Тематизм как понятие в научно-исследовательской литературе о новейшей музыке: pro et contra	103
Коновалова А. В. Сцены Судного дня в «Реквиеме» и опере «Le Grand Masabre» Дьёрдя Лигети: семантический аспект анализа музыкального тематизма	113
КУЛЬТУРОЛОГИЯ.....	125
Бабушка Л. Д. Фестивальна – дозвіллева – спортивна практики у проєкції глобалізаційних тенденцій культури.....	125
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	133
ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ.....	135
REQUIREMENTS FOR ARTICLES	137

C O N T E N T S

ART STUDIES	7
Contemporary Issues of Art Education	7
Rozhok V. I. P. I. Tchaikovsky NMAU- Admission Campaign-2017: European Integration Processes, National Traditions and Innovative Trends in Contemporary Musical Education	7
Samoylenko O. I. Time Episteme of Music and Temporal Categories of Historical Musicology	17
Zharkova V. B. Modern Course in Music History: towards Excessive.....	28
Redya V. Ya. Transitional Periods in the History of Music: the Problems of Learning	38
Chekan Iu. I. History of Music and the History of Music.....	47
Vavshko I. V. Place of Rock-music in the Modern Culture and Study Courses (Expectations and Reality)	55
Kuzminskyi I. J. Music Practice in Religious and Educational Centres of Ostroh in Early Modern Age.....	64
Пам'яті корифеїв	72
Gerasymova-Persydska N. O. From the First Class... (Memoiries about Frieda Isaakovna Aerova).....	73
Bondarenko T. O. Frida's Aerova Scientific and Pedagogical Principles of Activity	75
Neposiedova O. V. Frida Isakivna Aerova: Teacher's Prsonality	90
Serebrianyi M. O. I Was Lucky: I Studied under their Guidance.....	92
Miroshnychenko S. V. System as a Basic Method of Work on the Dissertation in the Ivan Arsenievich Kotlyarevsky's Class: the Initial Stage.....	94
Piaskovska L. V. "Two of the Five" – Igor Pyaskovsky's Rhapsody Suite.....	98
Current Issues of Theoretical Musicology	103
Tykhomyrova A. A. Thematism as a Concept in Research Editions on the Latest Music: pro et contra.....	103
Konovalova A. V. Judgment Day's Scenes in the "Requiem" and "Le Grand Macabre" by György Ligeti: Semantic Aspect of the Analysis of Music Thematism.....	113
CULTUROLOGY	125
Babushka L. D. Festivation – Leisure – Sports Practices in the Projection of Globalization Trends in Culture	125
ABOUT THE AUTHORS	133
REQUIREMENTS FOR ARTICLES	137

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 378:78+37.09.313

Рожок В. І.

НМАУ ім. П. І. Чайковського – ВСТУПНА КАМПАНІЯ-2017: ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ, НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Охарактеризовано особливості вступної кампанії-2017 з урахуванням традицій та інноваційних тенденцій у галузі сучасної музичної освіти. Наголошено на удосконаленні нормативних засад цього процесу й реформуванні освіти у творчому вищому навчальному закладі. Зокрема, запроваджено «сільський коефіцієнт», що свідчить про намагання забезпечити рівні можливості для вступу абітурієнтам із сільської місцевості, рівень навчальних досягнень яких, почасти з об'єктивних причин, є більш низьким, порівняно з випускниками міських шкіл. Конкурс вступників продемонстрував природність і автономність бакалаврату і магістеріуму як двох, тісно пов'язаних між собою ступенів вищої музичної освіти. Новим у цьогорічній вступній кампанії став набір на нові спеціалізації – музичну культурологію і камерний спів. Крім того, під час вступних випробувань виявилися й проблеми, які потребують уважного розгляду й вирішення. Одна з них – необхідність поновлення роботи підготовчого відділення для тієї вокально обдарованої молоді, яка не здобула базової музичної освіти, але має об'єктивні підстави для навчання у вищому мистецькому закладі. Результати вступних випробувань із музично-теоретичних дисциплін свідчать про значне зниження рівня підготовки абітурієнтів, а отже, – про низький рівень викладання цих предметів у середніх спеціальних навчальних закладах. Екзаменаційна комісія з музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, гармонії) наголошує на значному розриві між досить високими слуховими даними і слабкою теоретичною і практичною підготовкою абітурієнтів. Вступна кампанія – важлива й відповідальна складова в діяльності навчального закладу, адже від її результатів залежить і якість навчального процесу, і творчі досягнення, і наукові здобутки всього колективу Академії.

Ключові слова: вища музична освіта, конкурсні випробування, ступені вищої освіти, НМАУ ім. П. І. Чайковського.

У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського успішно здійснено новий набір талановитої творчої молоді. Цьогорічна вступна кампанія мала суттєві особливості: по-перше, вона спиралася на значно вдосконалену й зміцнену нормативну базу; по-друге, – була спрямована на реформування й оновлення освітнього процесу у творчому вищому навчальному закладі. Під час конкурсних випробувань діяли дві нещодавно затверджені форми їх організації: за фіксованим (закритим)

© Рожок В. І., 2017

і нефіксованим (широким) конкурсом. Ідеться про цілком нову систему конкурсного відбору абітурієнтів.

Закритий конкурс – є традиційним для мистецьких навчальних закладів, він передбачає творчі випробування в конкретному, заздалегідь обраному абітурієнтом творчому виші. Цього року, як і завжди, в Академії, порівняно з іншими спорідненими закладами України, був дуже високий конкурс за всіма музичними спеціалізаціями. Щодо другої форми – широкого (нефіксованого) конкурсу, то саме вона свідчить про суттєві тенденції в реформуванні вищої гуманітарної освіти, зокрема музичної. Абітурієнт надає до приймальної комісії свої документи та сертифікати ЗНО (зовнішнього незалежного оцінювання) і обирає навчальний заклад, у якому він бажав би навчатися. Тобто він вступає не на заздалегідь виділене державою бюджетне місце, а ніби створює його сам, визначаючи вищий навчальний заклад серед усіх, до яких він має право надіслати свої документи. Така новація справді дуже актуальна й важлива, бо завдяки їй набуває визнання робота викладацького колективу певного навчального закладу. Як відзначила Міністр освіти і науки Лілія Гриневич в інтерв'ю «Інтерфакс-Україна», під час вступної кампанії було 440 випадків, коли абітурієнти, які вступали на бюджет, не потрапили в обрані ними навчальні заклади, бо через незначну кількість заяв вступників спеціальність не було відкрито. Отже, конкурсні пропозиції на певну спеціальність можуть бути зумовлені тим, що навчальний заклад, за умовами широкого конкурсу, не набрав абітурієнтів з високими балами, на які розраховував. Наприклад, якщо визначено мінімум два бюджетних місця на певну спеціальність, а за рейтингом пройшов лише один абітурієнт, його не можна зарахувати. Таким чином, цього року вишам дали право самостійно визначати кількість бюджетних місць на певну спеціальність. І якщо не надійшло належної кількості заяв абітурієнтів за широким конкурсом (тобто адресним розподілом бюджетних місць за рейтингом), то спеціальність не може бути відкрита.

В Академії за широким конкурсом здійснювався набір на нову спеціалізацію в галузі гуманітарних знань – музичну культурологію. Держава не надала фіксованої кількості бюджетних місць. Тут визначальним було бажання абітурієнтів навчатись на кафедрі теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського і здобути сучасну європейську гуманітарну освіту мистецького профілю.

Ще одна новація вступної кампанії 2017 року – запровадження «сільського коефіцієнта». Це свідчить про намір держави забезпечити рівні (не за формою, а за змістом!) можливості для вступу абітурієнтам із сільської місцевості, рівень навчальних досягнень яких, почасти з об'єктивних причин, є більш низьким порівняно з містянами. Як пояснив директор Департаменту вищої освіти МОН України Олег Шаров, метою введення сільського коефіцієнта є прагнення надати дітям, які навчаються у школах, традиційно менш успішних за міські, певну компенсацію за те, що їм, на жаль, ще не забезпечено необхідної якості середньої освіти. Запровадження цієї норми відображає демократичні, загально-гуманістичні тенденції в сучасному розвитку нашої держави. Відзначені новації в цьогорічній вступній кампанії демонструють невпинний рух України до європейського освітнього простору. З цього погляду, цілком органічним видається вперше здійснений саме цього року остаточний перехід на європейську двоступеневу систему освіти – бакалаврат і магістеріум. Конкурс вступників продемонстрував природність і, водночас, автономність бакалаврату і магістеріуму як двох, тісно пов'язаних між собою ступенів вищої музичної освіти.

Зауважимо, що поряд з багатьма позитивними тенденціями цього року набули гостроти проблеми, які потребують вирішення. Зокрема, у музичних вишах України на вокальних факультетах традиційно діяло, починаючи з середини ХХ століття, підготовче відділення – важлива ланка навчання для тих, хто не має базової музичної освіти. Як відомо, для нашого народу спів, голос, вокальна культура завжди були і є особливою цінністю. Варто загадати таких видатних митців, як Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, А. Мокренко, Є. Мірошніченко та багатьох інших, які, не маючи базової музичної освіти, саме завдяки навчанню на підготовчому відділенні змогли свого часу вступити до консерваторії, а з часом – досягти вершин вокального мистецтва. На жаль, сьогодні через відсутність належного фінансування скасовано підготовче відділення. Скажемо відверто: це питання потребує невідкладного і позитивного вирішення. Натомість, рішення НМАУ ім. П. І. Чайковського про закриття вечірнього відділення для вокалістів видається цілком виправданим відповідно до процесів реформування музичної освіти. Справді, дублюючи навчальну програму денної форми навчання на вокальному факультеті, вечірня форма виявилася зайвою й неефективною.

Відзначу, що чи не найголовнішим і найсучаснішим нововведенням Академії у цьогогорічній вступній кампанії став набір на нову спеціалізацію – «камерний спів». Ця зумовлено потребами нашого часу, коли швидко оновлюються форми концертно-виконавської діяльності, невпинно зростає їх кількість, жанрова і стильова різноманітність. Увиразнюється відмінність між оперним і камерно-вокальним виконавством. Тобто вокальне мистецтво, академічний спів зосереджується не лише в оперних театрах, а поширюється, привертає увагу слухачів у камерних залах, студіях звукозапису, філармоніях. Нагадаємо, що, на відміну від оперних театрів, філармонії діють у кожному обласному центрі України. У сучасному музичному мистецтві урізноманітнюються й жанри вокального мистецтва, а отже, потребує осучаснення і система музичної освіти.

Відзначаючи обнадійливу перспективність євроінтеграційних процесів та інноваційних тенденцій у цьогогорічній вступній кампанії, варто наголосити й на необхідності зберігати національні традиції музичної освіти. Відомо, що головною метою в діяльності нашого навчального закладу є пошук якісного контингенту студентів. Склад студентів Академії щорічно поповнюють випускники спеціальних музичних навчальних закладів, переважно музичних училищ і середніх спеціальних музичних шкіл. Тому ці питання постійно привертають увагу ректорату. Щорічно на засіданнях Ученої ради, ректорату, рад факультетів та випускових кафедр обговорюються і затверджуються плани профорієнтаційної роботи, заслуховуються питання про роботу приймальної комісії. Як і в минулі роки, протягом 2016–2017 навчального року викладачі всіх спеціальних кафедр Академії прослухали найкращих випускників музичних училищ України, провели співбесіди, консультації з майбутніми абітурієнтами. Провідні викладачі Академії беруть активну і плідну участь у роботі шкільних та училищних методичних рад і об'єднань, циклових комісій і секцій. Викладачі з фаху тісно співпрацюють зі своїми випускниками, які викладають тепер у музичних училищах, надають їм методичні консультації, допомагають нотним матеріалом, організовують виїзні концерти, проводять майстер-класи тощо. У такий спосіб на кафедрах Академії здійснюється контроль за підготовкою майбутніх абітурієнтів.

Всебічне ознайомлення з можливостями вступників під час щорічного проведення Днів відкритих дверей на всіх факультетах НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також під час державних екзаменів у музичних училищах, традиційно очолюючи державні екзаменаційні комісії, дає позитивний результат. На червневих засіданнях Ученої ради Академії та у звітах до Міністерства культури України голови екзаменаційних

комісій підсумовують результати випускних іспитів в училищах, звертають увагу на проблеми в підготовці музикантів, пропонують шляхи їх вирішення.

Підкреслимо, що систематично проводяться наради з директорами всіх музичних училищ у регіонах України, науково-методичні семінари, на які запрошуються викладачі та учні музичних училищ, музичних шкіл. Тут вони мають змогу ознайомитися з виконавськими, творчими здобутками Академії, отримати необхідні рекомендації з підготовки до вступу, дізнатися про вимоги та правила прийому на різні спеціалізації.

Сприяє вступу до Академії і проведення міжнародних і всеукраїнських фестивалів та конкурсів з різних виконавських спеціалізацій, у яких бере участь творча молодь: від студентів і аспірантів Академії до вихованців музичних училищ та інших середніх спеціальних музичних закладів України.

Для успішного проведення вступної кампанії ректорат Академії вивчає й попит на кожну зі спеціальностей і спеціалізацій на ринку праці, залучає до викладання фахових дисциплін художніх керівників провідних національних колективів і державних мистецьких установ найвищого рівня, а також відомих музикантів, видатних діячів музичної культури України. Бо саме вони формують склад творчих колективів і установ, а отже, досконало володіють інформацією про потреби у молодих фахівцях.

Професори Академії, завідувачі спеціальних кафедр постійно беруть участь у роботі журі міжнародних конкурсів в Україні та за її межами. Виступи випускників училищ, майбутніх абітурієнтів НМАУ в цих конкурсах є публічною презентацією, з одного боку, їх майстерності, а з іншого, – професійного рівня мистецьких інституцій, до яких залучені майже всі керівники концертних, освітніх та наукових установ України. Результатами такої багатогранної роботи всього колективу Академії стало й успішне проведення вступних творчих випробувань 2017 року. Як завжди, вони відбувалися злагоджено, організовано, справедливо і завершилися без жодних апеляцій і скарг до приймальної комісії.

У своїх пропозиціях щодо державного замовлення вступників Академія чітко дотримується ліцензованих обсягів прийому за кожним напрямом, спеціальністю та освітнім ступенем, а також коригує їх відповідно до кількості випускників у поточному навчальному році. Набір студентів здійснюється згідно з «Правилами прийому до Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського», які щорічно погоджуються з Міністерством освіти і науки України та з Міністерством культури України.

Аналіз пропозицій щодо вступу до Академії свідчить про щорічний стабільний конкурс за всіма, без винятку, спеціалізаціями. Це надає можливість здійснити якісний відбір, а також є результатом значної профорієнтаційної роботи колективу. Середній показник конкурсу протягом останніх років – два-три абітурієнти на одне планове місце. На окремі спеціальності, зокрема за спеціалізаціями «Оперний спів» та «Камерний спів» конкурс сягає трьох-чотирьох абітурієнтів на одне планове місце.

Підкреслимо, що члени предметних екзаменаційних комісій надали кожному абітурієнту необхідні консультації. Крім зауважень та рекомендацій консультантів, вступники також мали можливість підготувати свою вступну програму спільно з досвідченими концертмейстерами Академії. Це надало можливість предметним комісіям ще під час першого знайомства – співбесіди, прослуховування – скласти об'єктивне уявлення про кожного претендента, що визначило справедливе оцінювання кожного з них на творчому іспиті.

Підсумовуючи, відзначу: майже всі вступники виявили високий рівень професійної підготовки, що надає їм повне право здобувати освітній ступінь бакалавра і магістра в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Переважна

більшість абітурієнтів на час вступу мала досить серйозний виконавський досвід: серед них були переможці національних і міжнародних музичних конкурсів молодих виконавців, учасники майстер-класів видатних музикантів, зокрема й міжнародних. Вони продемонстрували високий виконавський та інтелектуальний рівень підготовки. Як відзначають члени комісій, більшість із них здатні стати в майбутньому не тільки високопрофесійними музикантами, виконавцями, а й викладачами і науковцями. Вони продемонстрували відмінну творчу форму, виконавську витримку, артистизм, якісне володіння інструментом – від звуковидобування до самостійної інтерпретації складних художніх творів; підтвердили (або підвищили) свої високі оцінки під час колоквиуму, виявивши музикантську та мистецьку ерудицію, уміння узагальнювати, вільно орієнтуватися в новому музичному тексті. Творчий потенціал і позитивна перспектива подальшого навчання цієї групи вступників не викликає сумнівів.

Програми вступних творчих випробувань з усіх спеціальностей були своєчасно оприлюднені на сайті Академії, вони містили світовий музичний репертуар, охоплюючи національні школи, епохи, стилі й жанри, а також теоретичні питання розвитку світової та української художньої культури, найрізноманітніших музичних явищ. Усе це надало можливість абітурієнтам виявити свої знання і творчі можливості, а екзаменаційним комісіям – об'єктивно оцінити їх творчий потенціал і готовність до навчання у найкращому навчальному закладі України.

Особливістю вступної кампанії-2017 є те, що вперше здійснювався набір тільки за двома ступенями освіти – на бакалаврат і магістеріум. Щодо бакалаврату, то предметні комісії виявляли передусім творчий потенціал вступників, а претендентами на здобуття ступеня магістра були переважно найкращі випускники бакалаврату Академії, які під час вступних випробувань підтвердили свій високий творчий і науковий рівень, набутий протягом чотирьох років навчання. При цьому оцінювалися: успішне навчання на бакалавраті, рівень професійної майстерності, виконавська активність (сольні концерти, гра з оркестром, участь у конкурсах), ерудиція та науководослідна робота. Тут з усією очевидністю розкрилися результати роботи спеціальних кафедр із підготовки фахівця, зокрема й до державного іспиту з фаху, який став своєрідним трампліном для вступу випускника бакалаврату до магістеріуму.

В Академії іспит до магістеріуму традиційно становить цілісний комплекс творчих випробувань, щоб виявити рівень фахових знань вступників. Під час колоквиуму вони демонструють широку світоглядну, загальнокультурну ерудицію, здатність до наукового аналізу й узагальнення мистецьких явищ та процесів. Тому кожен абітурієнт представив на розгляд комісії не лише професійні досягнення у сфері музичного виконавства, а й план-проспект майбутньої науково-кваліфікаційної роботи обсягом 15–30 сторінок з обґрунтуванням актуальності, перспективності і практичного значення обраної теми. Члени приймальної комісії об'єктивно оцінювали реферати абітурієнтів, з кожним мали співбесіду, обговорюючи об'єкт і предмет майбутнього дослідження, його методологічні засади, а також за допомогою запитань виявляли рівень загальногуманітарних знань, його ерудованість у галузі мистецтва й культури, здатність аналізувати й узагальнювати. Відзначу, що найкращі випускники бакалаврату Академії були першими серед претендентів до магістеріуму з інших музичних закладів України. До речі, багато заяв на вступ до магістратури подали абітурієнти, які не навчалися у НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вони виявили належний рівень знань і значний творчий потенціал, проте багато з них мали й деякі недоліки під час творчого випробування. Їм було запропоновано контрактну форму навчання в магістратурі Академії.

Відзначимо роботу кафедр Академії з розвитку нової спеціальності – музичної культурології. Вступаючи до магістеріуму, випускники бакалаврату кафедри теорії та історії культури виявили здатність вільно орієнтуватися в головних процесах і провідних тенденціях розвитку світової та вітчизняної музичної культури, а також знання сучасних наукових методів її дослідження, глибоке розуміння принципів її періодизації, уміння охарактеризувати головні стильові напрями в музичній культурі, визначати загальні особливості провідних національних музичних шкіл, логічно мислити й аргументовано викладати свої думки. Екзаменаційна комісія відзначила, що всі абітурієнти, рекомендовані кафедрою до магістеріуму, мають глибокі знання, широку історичну, культурну й мистецьку ерудицію, уміння обґрунтовувати й обстоювати свою позицію.

Окремо слід відзначити роботу предметних екзаменаційних комісій, до яких традиційно залучаємо найкращих фахівців – професорів і завідувачів спеціальних кафедр Академії. Це зумовлено особливостями творчих навчальних закладів, у яких, на відміну від інших, де зарахування відбувається за рейтингом сертифікатів, абітурієнти проходять три творчих випробування з фахових дисциплін, зустрічаючись віч-на-віч з екзаменаторами. Тому на предметні екзаменаційні комісії покладається надзвичайна відповідальність – від об'єктивного оцінювання виконавської майстерності вступників, творчої зрілості залежить їх доля як творчих особистостей. Так, у складі екзаменаційних комісій працювали:

– На фортепіанному факультеті – Т. О. Роцина (голова комісії), професор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри спеціального фортепіано № 2; М. Б. Степаненко, професор, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри спеціального фортепіано № 1; О. А. Безбородько, кандидат мистецтвознавства, виконував обов'язків доцента.

– На історико-теоретичному факультеті зі спеціалізації «Музикознавство» – М. М. Скорик (голова комісії), видатний композитор сучасності, Герой України, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України, завідувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики; В. Б. Жаркова, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики; І. М. Коханик, професор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри теорії музики; зі спеціалізації «Композиція» – А. О. Гаврилець (голова комісії), відомий композитор, професор, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України; О. В. Костін, народний артист України; зі спеціалізації «Музична культурологія» – С. В. Тишко (голова комісії), відомий учений, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури; А. Я. Скорик, доктор мистецтвознавства, професор.

– На вокальному й диригентському факультеті зі спеціалізації «Хорове диригування» – Є. Г. Савчук (голова комісії), видатний диригент-хормейстер, Герой України, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор, народний артист України, завідувач кафедри хорового диригування; І. В. Шилова, професор, народна артистка України; зі спеціалізації «Музична режисура» – В. А. Лукашов (голова комісії), професор, народний артист України; І. В. Даць, народна артистка України; Л. О. Касьянова, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; зі спеціалізації «Оперний спів» – О. М. Дяченко (голова комісії), професор, народний артист України, завідувач кафедри; О. М. Востряков, професор, народний артист України; Л. М. Довгань, народна артистка України.

Цього року вперше предметні екзаменаційні комісії очолили Б. І. Півненко, заслужена артистка України, завідувач кафедри скрипки та В. Г. Антонюк, заслужена

артистка України, доктор наук, професор, завідувач новоствореної кафедри камерного співу. Вони обрали найкращих і найталановитіших молодих музикантів.

Загалом Національна музична академія України імені П. І. Чайковського незмінно популярна серед творчої молоді України та зарубіжжя, яка прагне удосконалити свою майстерність саме в цьому навчальному мистецькому закладі у визнаних педагогів, які сформували відомі в Україні і світі виконавські й наукові школи у сфері музичного мистецтва. У цьому переконає розширення географії міст, з яких прибувають абітурієнти – випускники музичних училищ і спеціалізованих музичних шкіл з усіх регіонів України, зокрема з Донецька і Луганська та цих областей, а також із Кримської АР. Показово, що є абітурієнти з Одеси, Харкова, Львова, Дніпра, тобто з тих міст, у яких теж діють музичні академії і вищі музичні навчальні заклади. У 2017 році до НМАУ ім. П. І. Чайковського вступило 89 студентів-іноземців – це громадяни Китаю, Ірану, Сирії, що теж підтверджує престижність Академії у світі, високий авторитет її виконавських шкіл.

За результатами роботи предметних комісій здійснено певні висновки, зокрема щодо окремих проблем, які потребують у подальшому вдумливого вирішення. По-перше, викликає певне занепокоєння ситуація, яка склалася в музичних училищах та спеціалізованих музичних школах із підготовкою виконавців на таких інструментах, як гобой, фагот, віолончель, контрабас, орган. Нагадаю, що на сьогодні посилюється загальна тенденція до зменшення кількості фахівців із цих музичних спеціалізацій у середній ланці музичної освіти. І, на жаль, така тенденція буде зберігатись у найближчі роки, адже ці інструменти є рідкісними і досить дорогими для родин музикантів, діти яких зазвичай і продовжують справу своїх батьків, саме вони становлять переважну кількість вступників до музичних закладів України. Професійні музиканти не належать до високозабезпечених у нашому суспільстві, як відомо, таких фахівців наша держава фінансує за залишковим принципом.

По-друге, результати вступних випробувань із музично-теоретичних дисциплін свідчать про значне зниження рівня підготовки абітурієнтів, а отже, – про низький рівень викладання цих предметів у середніх спеціальних навчальних закладах, зокрема й музичної літератури. Загалом екзаменаційна комісія з музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, гармонії) наголошує на значному розриві між досить високими слуховими даними і слабкою теоретичною і практичною підготовкою абітурієнтів. Усе це має привернути увагу членів предметних комісій в музичних училищах.

По-третє, під час вступних творчих конкурсів на освітній ступінь «бакалавр» у деяких абітурієнтів було виявлено високий середній бал і дуже низький рівень гри, в інших – навпаки, незважаючи на високий рівень гри і знань із колоквиуму та сольфеджіо, – низький середній бал атестату й сертифікатів ЗНО. Це зумовило невтішний результат: абітурієнти, які добре грали і показали високий рівень за сумою балів з усіх творчих випробувань, поступилися тим вступникам, хто був гірше підготовлений із фахових дисциплін, але мав значно вищий бал із ЗНО.

Що стосується фахового рівня бакалаврів, які вступали до магістратури, то він загалом відповідав вимогам спеціальних кафедр Академії. Проте деякі плани-проспекти майбутніх магістерських наукових робіт викликали багато запитань щодо актуальності та перспективності обраних тем. На тлі виконавських успіхів випускників-бакалаврів Академії їхні відповіді на колоквиумі під час вступу до магістеріуму були невтішними. Деякі з них виявили повну безпорадність у загальних питаннях з теорії та історії мистецтва й музичної культури загалом.

Окремо слід сказати про безпрецедентний випадок під час цього річної вступної кампанії. Абітурієнтка, яка закінчила НМАУ ім. П. І. Чайковського як хормейстер, подала документи до магістратури композиторського факультету, намагаючись мотивувати це юридично, зокрема тим, що ці спеціалізації належать до однієї спеціальності – «Музичне мистецтво». Можливо, юридично це й так, але тут не враховується спеціалізація з фаху. Адже для магістратури потрібна фахова освіта бакалавра з повністю опанованою освітньо-професійною програмою за певною спеціалізацією, у цьому випадку – за спеціалізацією «Композиція». Саме через відсутність фахової освіти у такого «магістра» неминуче виникнуть непереборні проблеми з виконанням магістерських навчальних програм за навчальним планом для студентів композиторського факультету. Щоб уникнути надалі таких суперечностей, необхідно внести поправки у Положення про магістратуру і вирішити цю проблему на державному рівні, інакше є великий ризик знецінити освітній ступінь магістра в галузі музичного мистецтва.

До речі, колектив Академії неодноразово звертався із клопотанням до відповідних органів державної влади із пропозицією переглянути статус спеціальності «Музичне мистецтво». Нагадаємо, що історично «Музичне мистецтво» – це окремий напрям, який охоплював кілька спеціальностей: оркестрові струнні інструменти, народні інструменти, духові та ударні інструменти (із зазначенням кожного інструмента), скрипка, музикознавство, композиція, фортепіано (орган), академічний спів, хорове диригування, оперно-симфонічне диригування. Наголосимо, що кожна музична спеціальність – це окремий вид музичної діяльності, який потребує унікальних художньо-виконавських, інтелектуально-мисленневих і науково-аналітичних навичок, які не можна звести до одного знаменника. Однак сталося так, що з часом усі музичні спеціальності об'єднано в одну – «Музичне мистецтво». Це порушило ustalені норми у сфері музичної освіти, а головне – не відбиває, а багато в чому й нівелює унікальність кожної освітньої програми з окремого виду музичної діяльності як фахової спеціальності.

Викликає занепокоєння й те, що цього року через несправність системи електронного подання заяв мало не зірвався початок творчих випробувань – деякі абітурієнти не могли вчасно подати документи до приймальної комісії Академії. Вважаємо, що це негативно вплинуло на їх психологічний і фізичний стан і завадило багатьом із них якнайкраще виявити себе. Втомилися і члени приймальної комісії, які для того, щоб вчасно розпочати вступні іспити, змушені були протягом одного дня опрацювати майже 50 комплектів документів. Такі інциденти не повинні повторитися у майбутньому, а система подання документів через ЄДЕБО має працювати належним чином.

На жаль, як уже зазначалося, цього року в Академії через відсутність державного замовлення було відмінено прийом слухачів на підготовчий курс за спеціальністю «Академічний спів». Унаслідок цього втратили можливість навчатися абітурієнти, які мають гарний голос, але не здобули базових музичних і теоретичних знань. Особливо це стосується чоловічих голосів, які формуються дещо пізніше за жіночі. Педагоги Академії вважають, що навчання слухачів на підготовчому відділенні вокального факультету є важливою ланкою у підготовці професійних оперних і камерних співаків. Протягом двох років викладачі сольного й камерного співу мають можливість об'єктивно оцінити не лише природні дані слухача, а й здатність його опанувати цей складний мистецький фах. Тому вважаємо за необхідне з наступного року відновити набір на підготовче відділення вокального факультету на контрактній основі. Цим ми надамо можливість усім бажаючим розвинути своє творче обдарування, утілити в життя мрію – стати професійним співаком.

Отже, вступна кампанія завжди була і є важливою й відповідальною в роботі Академії, адже від її результатів залежить і якість навчального процесу, і творчі досягнення, і наукові здобутки, починаючи від студентських років на бакалавраті, далі – в магістеріумі, в аспірантурі й асистентурі-стажуванні, у виконавській і педагогічній діяльності. Для формування й зростання творчої особистості, справжнього професіонала у сфері музичного мистецтва значну роль відіграє творча атмосфера в Академії, зокрема робота студентського науково-творчого товариства, двох спеціалізованих учених рад – з музикознавства й культурології. Завдяки цьому Академію вперше за історію існування світового рейтингу вищих навчальних закладів QS World University Rankings by Subject внесено до топ-100 найкращих у світі вищих навчальних закладів із вивчення «виконавських видів мистецтва».

По завершенні вступної кампанії 2017 року професорсько-викладацький склад і надалі послідовно й наполегливо працює, щоб виявити найталановитішу молодь, гідну в майбутньому навчатися в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

Рожок В. И. НМАУ им. П. И. Чайковского – вступительная кампания-2017: евроинтеграционный процесс, национальные традиции и инновационные тенденции в современном музыкальном образовании. Охарактеризованы особенности вступительной кампании-2017 с учётом традиций и инновационных тенденций в области современного музыкального образования. Отмечено совершенствование нормативных основ этого процесса и его реформирования в творческом вузе. В частности, введён «сельский коэффициент», что свидетельствует о попытке обеспечить равные возможности для поступления абитуриентам из сельской местности, уровень знаний которых, отчасти по объективным причинам, более низкий по сравнению с выпускниками городских школ. Конкурс абитуриентов продемонстрировал естественность и автономность бакалавриата и магистратуры как двух, тесно связанных между собой степеней высшего музыкального образования. Новым в нынешней вступительной кампании стал набор на новые специализации – музыкальную культурологию и камерное пение. Кроме того, во время вступительных испытаний определились и проблемы, требующие внимательного рассмотрения и решения. Одна из них – необходимость возобновления работы подготовительного отделения для вокально одарённой молодёжи, не получившей базового музыкального образования, но имеющей объективные основания для обучения в высшем художественном заведении. Отмечено, что результаты вступительных испытаний по музыкально-теоретическим дисциплинам свидетельствуют о значительном снижении уровня подготовки абитуриентов, а следовательно – о низком уровне преподавания этих дисциплин в средних специальных учебных заведениях. Экзаменационная комиссия по музыкально-теоретическим дисциплинам (сольфеджио, гармонии) отмечает значительный разрыв между достаточно высокими слуховыми данными и слабой теоретической и практической подготовкой абитуриентов. Вступительная кампания – важная и ответственная составляющая в деятельности учебного заведения, ведь от её результатов зависит и качество учебного процесса, и творческие и научные достижения всего коллектива Академии.

Ключевые слова: высшее образование, конкурсные испытания, степени высшего образования, НМАУ им. П. И. Чайковского.

Rozhok V. I. P. I. Tchaikovsky NMAU- Admission Campaign-2017: European Integration Processes, National Traditions and Innovative Trends in Contemporary Musical Education. The specific features of the admission campaign-2017 have been characterized taking into account traditions and innovative trends in the field of contemporary music education. The author has emphasized the improvement of the normative principles of this process and the reformation of education in art higher educational institutions. In particular, a "rural coefficient" has been introduced, indicating an attempt to provide equal opportunities for applicants from rural areas, whose level of educational achievement, partly for objective reasons, is lower than that of graduates of urban schools. The Entrance Contest has demonstrated natural and autonomous character of the baccalaureate and the master's degree as two closely related degrees of higher musical education. New factor in this year's admission campaign was student recruitment for new specialties – musical culturology and chamber singing. In addition, during the admission tests there were also problems that require careful consideration and resolution. One of them is the need to restore the work of the preparatory department for the vocally gifted young people who have not obtained basic musical education but have objective grounds for studying at a higher artistic institution. The results of entrance examinations in musical and theoretical disciplines indicate significant knowledge degradation in the level of enrollees' preparation, and consequently – the low level of teaching these subjects in secondary specialized schools. The examination commission on musical and theoretical disciplines (solfeggio, harmony) emphasizes a significant gap between rather high hearing abilities and weak theoretical and practical training of enrollees. An admission campaign is an important and responsible component in the activity of an educational institution, because the quality of the educational process, creative achievements, and scientific progress of the whole staff of the Academy depends on its results.

Keywords: higher musical education, entrance examinations, degrees of higher education, P. I. Tchaikovsky NMAU.

ЧАСОВІ ЕПІСТЕМИ МУЗИКИ І ТЕМПОРАЛЬНІ КАТЕГОРІЇ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Розкрито часову сутність історії музики як цілісного творчого процесу, визначено пізнавальні темпорально-спатіальні установки історичного музикознавства. Розглянуто одну з фундаментальних проблем сучасного музикознавства – визначення власних епістемологічних критеріїв, тих пізнавальних умов, за якими можливо відкривати справжню художньо-смыслову сутність музики. Зазначено, що епістемологічне музикознавство тільки формується й шукає специфічні дискурсивні ракурси, тому його теоретичними провісниками є переважно філософсько-культурологічні й літературознавчі праці. З іншого боку, саме в музикознавчих розвідках, у яких ідеться про глибинну природу музики та символічне покликання музичного смислоутворення, обґрунтовано важливі категоріальні засади оновленої науки про музику. Специфічною ознакою таких дослідницьких екскурсів є тісне поєднання теоретичного та історичного способів наукового вивчення з явним підпорядкуванням першого другому. Намагаючись дістатись логосу музики, музикознавство виходить з історико-культурологічних обставин, прямує до специфічних музично-мовних «герменевтичних кіл»; іде від зовнішнього кола жанрових умов до стильових тенденцій музичної творчості і їх композиційно-виражальної забезпеченості, від історії музичної мови до музично-композиційної логіки історії культури. Категорія часу покриває цей шлях на всіх його пізнавальних етапах і рівнях: аксіологічному, праксеологічному і структурно-семантичному, сягаючи механізму смислоутворення, – глибинної генеративної поетики музики. Так змінюють одна одну форми часових уявлень, які утворюють послідовність епістем – пізнавальних установок: «час культури», жанровий час як певний історичний час музики, стильовий час як образно-символічний ідеційний, що запускає механізм концептуалізації, а також композиційний час як суміжний між стильовим і наступним, мовно-стилістичним, рівнями. Категорії часу – сучасності – постсучасності розглядаються в їх взаємоперехідності та у контексті аналітичних підходів О. Лосєва і Ю. Холопова.

Ключові слова: історія, логос музики, час, сучасність, постсучасність, епістемі, епістемологічне музикознавство.

Однією з фундаментальних проблем сучасного музикознавства є визначення епістемологічних критеріїв, тобто тих пізнавальних умов, за якими можна розкривати художньо-смыслову сутність музики. Ідеться не лише про методологію; у полі зору постає (має постати) реальний, дієвий предметний зміст музикознавчого пізнання, який дає змогу знаходити і відтворювати іманентний зміст музичного мистецтва. За всіма ознаками цей зміст виникає і виявляє себе історичним шляхом, а історичні метонімії музикознавства є провідними судженнями, їх поняттєвим підґрунтям.

Епістемологічне музикознавство тільки формується, шукає специфічні дискурсивні ракурси, його теоретичними провісниками є переважно філософсько-культурологічні й літературознавчі праці (С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Лосєва). У музикознавчих розвідках про глибинну природу музики та символічне покликання музичного смислоутворення (Л. Акопяна, Ю. Холопова) обґрунтовано важливі категоріальні

засади оновленої науки про музику. Їх специфічною ознакою є тісне поєднання теоретичного й історичного способів наукового вивчення, з явним підпорядкуванням першого другому, коли йдеться про генетичні властивості й текстологічні показники музичного мислення – художньо-звукове відтворення, точніше, про створення культурної дійсності.

Намагаючись дістатись логосу музики, музикознавство виходить з історико-культурологічних обставин, прямуючи до специфічних музично-мовних «герменевтичних кіл», тобто просувається від зовнішнього кола жанрових умов до стильових тенденцій музичної творчості та їх композиційно-виражального забезпечення, отже, – від історії музичної мови до музично-композиційної логіки історії культури.

Категорія часу покриває цей шлях на всіх пізнавальних етапах і рівнях: аксіологічному (культурно-комунікативному), праксеологічному (жанровому) та структурно-семантичному (стильовому й стилістичному), сягаючи механізму смислоутворення – глибинної генеративної поетики музики. Так змінюють одна одну форми часових уявлень, які утворюють *послідовність епістем – пізнавальних установок*: «час культури», жанровий час як певний історичний час музики, стильовий час як образно-символічний ідеаційний, що запускає механізм концептуалізації, а також композиційний час як суміжний між стильовим і наступним, мовно-стилістичним рівнями; останній постає як час і місце безпосереднього створення і виконання тексту музичного твору.

Завдяки композиційному часу – способам його організації, тобто на межі стильового і знаково-стилістичного вимірів, набуває актуальності й конкретизації *поняття сучасності*, саме у зв'язку з *іманентним логосом музики, тобто в понятійно «чистому» й абсолютному значенні*, як те, що створено у хронологічно найближчому контексті і ще не має повністю ясних, певних жанрово-стильових показників, тому вимагає безпосередніх осягань якостей музичного тексту – освоєння, буквальної співприсутності йому, аналітичного проникнення в музичний матеріал, відходу від звичної історіографії та форм роботи з книжковим, словесним матеріалом. Іншими словами, воно вимагає нової семантичної атрибуції. Хоча слід пам'ятати, що у кожній історичній епохи була своя, найближча сучасність, що *сучасність – це різновид історичної ситуації*. Тому, звертаючись до хронологічно віддалених музично-історичних явищ, не лише потрібними, а справді дорогоцінними є досить прямі свідчення у формі слухацьких відгуків, критичних заміток, дослідницьких праць, мемуарних записів тощо.

З іншого боку, спектр явищ, які обіймає поняття сучасності, дуже широкий, оскільки існує і *художній час культури*, що передбачає відкрити і складну діалогічність у часовому і просторовому відношеннях (можна сказати, передбачає хронотопічний полілог). Сьогодні – і це один з атрибутів *теперішньої сучасності* – це поняття набуло статусу *інтерпретативного часу як особистісно-психологічної властивості інтерпретації* з її смисловими внесеннями і резонансами.

Феномен інтерпретативного часу об'єднує глобалізацію простору і міфологізацію часових установок, уявлень, входить в усі музично-творчі і музично-рефлексивні форми – композиторську, виконавську, слухацьку, музикознавчу. Він показовий для поточної історичної ситуації, яку сьогодні найчастіше визначають як *постсучасність, або постсучасний стан* культури, мистецтва, людської спільноти, оскільки вона передбачає і певним чином здійснює вихід за межі усіх визнаних історичних вимірів часу в метафізичний контекст вільної когнітивно-концептуальної гри.

Сучасний інтерпретативний час відтворює особливий стан усупільненої, хоча і за посередництва особистості, так би мовити, іпостасно, представленої свідомості, який найточніше визначається як «В очікуванні Годо». У цьому переконують такі

слова: «Сучасна історична ситуація зміниться якоюсь новою ситуацією. Коли здійсниться цей перехід, ми не знаємо, можливо, ми в нього вже вступили. До чого він приведе, кому і чому належить найближче майбутнє? Слушно зауважує В. М. Межуєв: «Ситуація невизначеності, породжена цим переходом, ніби урівнює всіх в усвідомленні своєї “несучасності”, змушує сумніватися в перевагах будь-якої ідентичності, ким би вона не була представлена на сьогодні»¹.

У цих словах сучасного культуролога криється головна суперечність, яка виникає при зверненні до поняття сучасності: наближення категорій сучасного й історичного, яке заважає чіткому виділенню, відокремленню якогось відрізка історичного часу як суто і лише сучасного. Так уможлиблюється включення «несучасних» явищ і уявлень, характеристик у зміст сучасності, а найголовніше – відсутність чітких меж часу і простору, втрата відчуття часової ідентичності і зміна самої природи цього почуття, трансформація темпоральної свідомості. Отже, поняття постсучасності, яке виникає досить складним шляхом, ще й помітно ускладнює категоріальний стан термінів часу й сучасності.

А. Матецька пише: «Істина перестала бути незаперечною. Її стали інтерпретувати в дусі практичних потреб інститутів суспільства <...> місце ІСТИНИ посідає “безліч істин”, і більше немає жодного загальноприйнятого способу вибрати серед елементів цієї безлічі. <...> Що має робити, як має почуватися людина епохи постсучасності, коли зникло поняття істини, коли ні в чому не можна бути впевненою і нічого не можна знати напевно? Коли безліч точок зору співіснують на рівних, і ніхто не може бути впевнений у правильності здійсненого вибору?». Водночас «<...> людина постсучасності набагато вільніша, ніж люди, які жили в більш ранні епохи. Свобода виявляється в усьому: від способу мислення і способів самовираження до пересувань світом і відносин між статтями. Однак нічим не обмежена свобода вибору обертається свободою від самої себе – скорочення попиту внаслідок кризи ідентичності»².

Музична ідентифікація історичного часу (або історична атрибуція музичного часу) у постсучасній ситуації є шляхом долання кризи ідентичності, але обов'язково з нагадуванням антиномічних правил С. Аверінцева, який співвідносить порядок космосу та порядок історії: порядок смислотворення (розуміння, стилю світогляду) визначає порядок музики, тому *порядок знання про музику* неминуче постає історично зорієнтованим та відтворюючим справжню цілісну картину існування в часі.

У кожному випадку, для історичного музикознавства в його сучасному статусі категоріально опорним є співвідношення понять історії – часу – музики, а історичне знання про музику все більше перетворюється на історіологію культури тоді, коли воно спрямоване на визначення теоретичних основ просторово-часового виміру «життєвого світу», зокрема на визначення особливих художніх хронотопів, що так чи так узгоджується із загальним розумінням часу. На думку М. Бахтіна, саме хронотопи створюють «ворота смислу», тому увага до них сприяє розвитку розуміючої тенденції гуманітарного знання, дає змогу об'єднувати кількісні і якісні фактори, показники історичного мислення³.

¹ Алфёров А. А. Современность: два среза понятия // Знание. Понимание. Умение : информ. гуманитарный портал. 2011. № 3. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity/ (дата обращения: 15.15.2017).

² Матецкая А. В. Социология культуры : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : РГПУ, 2006. С. 120–121.

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Хронологія, пильне і строге ставленням до дат і цифрового відліку завжди буде необхідною складовою історичної пам'яті; вона вимагає особливої здатності дослідника-історика відтворювати послідовність подій і фактів, відчувати «естетичну правильність» цього порядку. Та якщо хронологія намагається виявити іманентний числовий логос історії, то вивчення просторових (етнічних міжнаціональних, соціальних, трансперсональних, психологічних внутрішньо-особистісних, нарешті, художніх міжвидових) координат культурного життя довіряється *спатиології культури*, тій пізнавальній сфері, яка зосереджена на гіпостазованих доказах часової належності людського досвіду, дає змогу упредметнювати складові історичного логосу, знаходити його підтвердження у знакових функціях історичного етосу культури.

Відтворити історію музики з моменту набуття нею художньої самостійності і до нинішньої ситуації алюзивної гри в музичне звучання, тобто охопити всю історичну пам'ять «композиторсько-виконавсько-слухацько-музикознавчої» традиції, означає написати музичну історію культури нового й новітнього часу, яка може виявитися більш точною і більш правдивою, більш прихильною до людини, ніж історія соціополітична, посилити значення формули «культура в контексті музики». Можливо, музичне мистецтво і є тим дзеркалом історичного пізнання (дзеркальним відтворенням історичної реальності), дивитися в яке людині і приємніше, і корисніше, аніж в інші...

Повертаючись до питання про співвідношення понять часу – сучасності, варто навести слова М. Бердяєва: «Пам'ять про минуле є творча, перетворююча пам'ять, вона здійснює відбір, вона не відтворює пасивно минулого. Краса минулого не є краса емпіричного колишнього, це є краса справжнього, перетвореного минулого, яке увійшло в сьогодення. Минуле, ймовірно, цієї краси не знало <...> Усе старовинне, прекрасне у своїй старовині є справжнє, у минулому не було цієї старовини. Минуле зовсім було не старим, а молодим, це теперішнє є старим в одному своєму аспекті. Час є найбільшою метафізичною таємницею й суцільним парадоксом. Тому так важко писати про минуле, тому й правдивість у ставленні до минулого є найбільшою метафізичною таємницею. Краса ж минулого <...> є моя творча активність. Справжнє життя є творчість, і це єдине життя, яке я люблю»¹.

Довіряючи М. Бердяєву, відзначимо, що смисл історії (істинний смисл) з боку окремої людини – це відтворення краси часу в особистісній свідомості, естетичне перетворення людської пам'яті, яке входить у пам'ять культури, гармонізує її простір і надає йому краси людяності. З боку історії та історичного стану культури, – це підвищення цінності життя окремої людини і людської спільноти загалом, приріст загальної людської свідомості, зміцнення і облаштування індивідуальних відносин із часом. Про зв'язок часу і духу найкраще свідчать слова Св. Августина: «Час існує тільки в нашій душі. Минуле – в пам'яті, майбутнє – в очікуванні <...> сутність теперішнього часу становить споглядання <...> в тобі, душе моя, вимірюю я час. Враження від того, що проходить повз, залишається в тобі, і його-то, що зараз існує, я вимірюю, а не те, що минуло і його залишило. Враження я вимірюю, вимірюючи час <...> мені здається, що час є не що інше, як якась протяжність. Але протяжність чого саме – я не знаю достеменно, хоча мало ймовірно, щоб воно було чимось іншим, ніж протяжністю самого духу»². Ці та деякі інші роздуми підкріплюють гіпотезу, що саме час є

¹ Бердяев Н. А. Самопознание // Бердяев Н. А. Самопознание. Сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1999. С. 543.

² Таранов Т. С. Анатомия мудрости: 120 философов : в 2 т. Симферополь : Реноме, 1997. Т. 1. С. 471.

головним екзистенціалом людини і людської спільноти; відносини з часом утворюють глибинні «враження»-переживання, які відкладаються в пам'яті, формують смислові структури свідомості.

Відносини з часом і є показником «спів-часовості»-сучасності, у її найбільш широкому значенні, як вказівка на сталі способи привласнення й адаптації, організації і реорганізації часу, врешті-решт його концептуалізації. Навіть найбільш звичне уявлення про сучасне як про найближчий часовий вимір, індивідуалізований життєвий параметр часового процесу також є свідченням концептуалізації часу як теперішнього (а за Августином, як теперішнього теперішнього, теперішнього минулого і теперішнього майбутнього).

Збіг історичного і сучасного, у концептуальному визначенні темпоральних величин, особливо помітний у музичній формі. Музичний час конституюється загальним часом культури як освоєним досвідом осмислення відносин людини з часом, культурно-історичною типологією часової модальності. Але ще більше він детермінується ставленням музичного звучання до смислу, а смислу – до усної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», за термінологією М. Аркадьєва) форми музики, представляючи специфічну невербальну форму музичного мислення. Час і смисл у музиці мають загальні виміри: «глибинна структура» і, так звана, «поверхнева структура», якщо скористатися підходом Л. Акопяна до принципів ритмічної організації музики та його термінологією. Не випадково О. Лосєв виділяв ритм, симетрію, метро-ритмічний акцент як необхідні музичні категорії, що діалектично впливають з виражальної стихії «чистого числа», якщо в останньому послідовно виділяти рухомий спокій, самототожну відмінність та одиничність¹. Саме з феноменом музичного ритму О. Лосєв поєднував автономну часову ідею музики, точніше, ті темпоральні фактори музичної композиції, які ведуть до «ритму вищого порядку», тобто до музичного логосу – як не стільки буття, скільки головної «таємниці музики» (на думку Ю. Холопова).

І все ж, музичний логос – це і таємниця музики, і її буття, тобто це та утаємничена іманентна природа музики, яка забезпечує її універсальне значення чинника вищого смислового порядку. У музиці відбувається зустріч трьох основних форм осмислення і подання часу – умовно-об'єктивного «часу культури», умовно-суб'єктивного особистого психологічного часу і власне музичного часу як іманентної логіки музично-творчого процесу, який унаслідок художньої умовності надає часовим атрибутам нового речового значення, ототожнюючи об'єктивне й суб'єктивне у сприйнятті та експлікації часових уявлень, досягаючи *смислової безумовності*. Кожна з цих форм здійснює свій внесок у становлення музичного змісту; остання інтегрує і завершує «зусилля» попередніх, виводить їх на рівень музичної концепції. До цієї взаємодії звернена в основному своєму прямуюванні історико-темпоральна теорія Ю. Холопова, викладена у статті «Змінне і незмінне в еволюції музичного мислення», яка є, незважаючи на деякі критичні оцінки, *одним із найважливіших теоретичних маніфестів автора*. Він звертає увагу на особливий динамізм у розвитку європейської музики останніх десятиліть і пропонує періодизацію історії європейської музики з погляду найбільш важливих оновлень, що відбуваються в ній: початок XI століття – відкриття Гвідо Аретинського; початок XIV століття – новації Філіпа да Вітрі; початок XVII століття – теорія Джуліо Каччіні; початок XX – прозріння Антона Веберна. За словами

¹ Лосєв А. В. Музыка как предмет логики // Лосєв А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 552–553.

Ю. Холопова, «<...> кризь дещо загадкову рівномірність трьохсотліття проходить також і її протилежність – прискорення оновлень. Не випадково часто об'єднують в одне ціле Середньовіччя і Відродження; але не поєднані одне з одним Відродження і Новий час (1600–1900). Усередині двадцятого століття вже різко відрізняються між собою обидві половини століття. Стрімкість еволюції музичного мислення в нашу епоху – загально визнаний факт, який не потребує доказів. Уся ж музика ХХ століття представляється грандіозним катаклізмом, що потрясає самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюгу змін дуже подібні між собою, несуміжні здаються такими, що вже й не належать до одного ланцюга <...>»¹.

Щодо категорії сучасності, то, не застосовуючи сам термін, Ю. Холопов досить точно описує передумови формування цього поняття і його можливі суперечності: «Людам кожного часу властиво особливо гостро переживати те, що відбувається на їх очах. Події видаються виключно важливими, нове представляється непомірно незвичайним, контрасти – нестерпно різкими. На відстані великої часової дистанції все виглядає зовсім інакше: *ars nova* важко відрізнити від *ars antiqua*, поліфонію Дюфаї віднесено до “строного письма” разом із поліфонією Палестрини, а ми, можливо, скоро опинимося перед труднощами провести грань між звучанням гармонії Берга і Рахманінова. Чи не надмірно перебільшене і відчуття сучасників щодо того, що відбувається на їх очах? Чи не є це всього лише черговим нововведенням, що безперервно й рівномірно реалізує неухильний поступовий прогрес музичного мислення? Можливо, й немає ніякого катаклізму, а є всього лиш черговий невеликий крок історії, що особливо гостро переживається сучасниками з близької відстані?»².

Проте і Ю. Холопов шукає «великі переломи музичної історії», які «відбуваються <...> аж ніяк не з правильною регулярністю циклічних природних процесів», а «деякі новаторські перетворення мають не частковий характер і йдуть врозріз не з однією тільки попередньою епохою (притому як її продовження), а діалектично заперечують цілі багатовікові блоки епох <...>». Що стосується «нашого ступеня музики-мистецтва», то для неї, на думку Ю. Холопова, найбільш важливим є феномен музичного твору, для якого дійсні і дієві такі композиційні закони: «наявність думки, відповідне членування і супідрядність частин, певний (невеликий) час переживання музики, певний розподіл у часі, визначена <...> висотна система як основа звукової структури композиції, підпорядкування ритму <...> звуковисотності, звернення всередину, у глибину (вслухання у звук, у висотність) і так далі (виділення – О. С.)»³.

Центральний постулат дослідження Ю. Холопова можна представити таким чином: «Історія в остаточному результаті виявляється не чим іншим, як невблаганно безпристрасним розгортанням логіки звуковідношень; історія – це логіка, що постає у часі, а оскільки музичні числа суть узагальнені структури свідомості, що об'єктивно виникають у процесі її історичної еволюції у зв'язку із суспільною життєвою практикою, то історія музичної свідомості є одночасно й історією становлення, інкарнації (втілення) музичного числа»⁴.

У пошуках естетичного центру музично-історичної еволюції свідомості Ю. Холопов пропонує таку схему: музика як вільне (неприкладне та самостійне) мистецтво;

¹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52.

² Там само. С. 53.

³ Там само. С. 53, 68.

⁴ Там само. С. 86.

музика як прикладне і несамостійне мистецтво; музика (?) як немистецтво (або: звукова інформація як сфера самостійної життєдіяльності, але вже не музика). Він зауважує принагідно: для того, «<...> щоб викласти цю схему в конкретній життєвій плоті, треба написати філософію музичної історії. Але нам тут вона сама не потрібна <...>»¹.

Додамо: потрібним є насправді дещо інше, а саме: вирішення проблеми упредметнення часу в музиці, тобто вкладання часового контенту в певну знакову форму. Звідси випливають запитання, що являє собою хронотопічний контент музики і яким є її (музики) центральний логічний прийом, здатний задовольняти сучасні вимоги музичної свідомості та її постсучасне «порівняння»? Почнемо саме з цього питання, бо цим прийомом є антиномічне поєднання нероздільного і незліянного (континуального і дискретного) як у горизонтальному розгортанні, так і у вертикальному обсязі музичної тканини; воно сприймається як основний закон звукової організації музичного тексту, що набув граничного вираження у ХХ столітті, коли досяг абсолютизації незліяності в додекафонії й пуантилізмі, з одного боку, тотальності та абсолютності нероздільності (континуальності і *континуумності*) в сонористичі, з іншого.

Зауважимо, що така поляризація логічних параметрів відбувається внаслідок розвитку власне матерії музики, музичної тканини, фактури-текстури, підготовлена уподібненням об'єданого або єдністю розрізень у принципах гармонії; поєднанням неподібного або різності єдиного – у системі поліфонії. Між цими логічними полярностями музики є методична подібність, хоча вони не симетричні, оскільки мають різну мету. Перша виявляє можливість уподібнення-злиття; друга – можливість розрізнення-незліяності, закономірності дискретної організації музичної тканини. І те, й інше пов'язане зі ставленням до темпорально-спатіальної природи музики як інструмента налагодження порядку у відносинах людини зі світом.

Саме тому не правий В. Мартинов, коли пише, що в музиці Палестріни часу немає, оскільки простір єдиний і не розчленований, а простір у творах Бетховена, завдяки своїй необмеженості і безперервності, перестає відігравати ту формотворчу роль, яку він відігравав у Баха: адже він звертає увагу, по суті, на різні форми музично-текстуального упорядкування часопростору – поліфонію і гомофонію².

Визначаючи фактори сприйняття музики як сучасної, звертаючись до проблеми кризи в музиці ХХ століття (зумовленої повним *вичерпанням* логіки природування інтервальних структур і семантичного потенціалу відносин між консонансною та дисонансною сферами), Ю. Холопов відзначає, що стисле резюме сутності співвідношення незмінного і змінного в еволюції музичного мислення виражається у двох аспектах:

- «1. Стосовно музики-твору: єдність логосу (як логічно впорядкованої, математично вираженої, суворої ієрархії структури) і чуттєвого, естетичного переживання.
2. Стосовно музики-історії: єдність логосу (як «розуму того, що є») і його часового – історичного – розгортання, тобто, по суті, єдність логічного та історичного»³.

Розмірковуючи над цими зауваженнями, відзначимо, що перше вказує на те, що сприймається як сучасне суб'єктами сприйняття (часова єдність – співорганізація

¹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 91.

² Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.

³ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 102.

композиції та естетичного переживання). Відтак, акт музичного діяння-впливу завжди сучасний, з боку естетичної активності сприймаючої свідомості. Інше є вказівкою на визначення «сучасного» з боку самої музики, виявляє, що музика завжди сучасна самій собі, на кожному історичному етапі свого існування, але це є сучасністю у часовому русі – динамічному нарощуванні, тобто в історичній траєкторії смислового зростання й символічного виповнення. Отже, *сучасне визначається як незмінне* в належності музики до певного часового кола, як місце народження музичного артефакту і споріднених із ним хронотопів (і це віддзеркалено у глибинних ритмо-смилових структурах музичного твору, є його континуальним смисловим началом).

Змінне відповідає еволюції людської свідомості та її ціннісних настанов, резонансним відлунням смислового континууму музичного тексту у множинності сприйняття та оновлюючої інтерпретації (і це вказує на «вершинний» ритмо-часовий візерунок музичного мислення, що може бути мозаїчно контамінованим).

Взаємодія феноменів часу – сучасності – постсучасності як певних семантичних локалізацій темпоральних амбіцій культури зумовлює переважання однієї з осей у її системі логічних часових координат (горизонтальної – для музики, що за всіх умов залишається рівною самій собі та власній смисловій реальності, вертикальної – для особистісного сприйняття та інтерпретативної концептуалізації, які привласнюють і перетворюють часо-смилові протяжності музики).

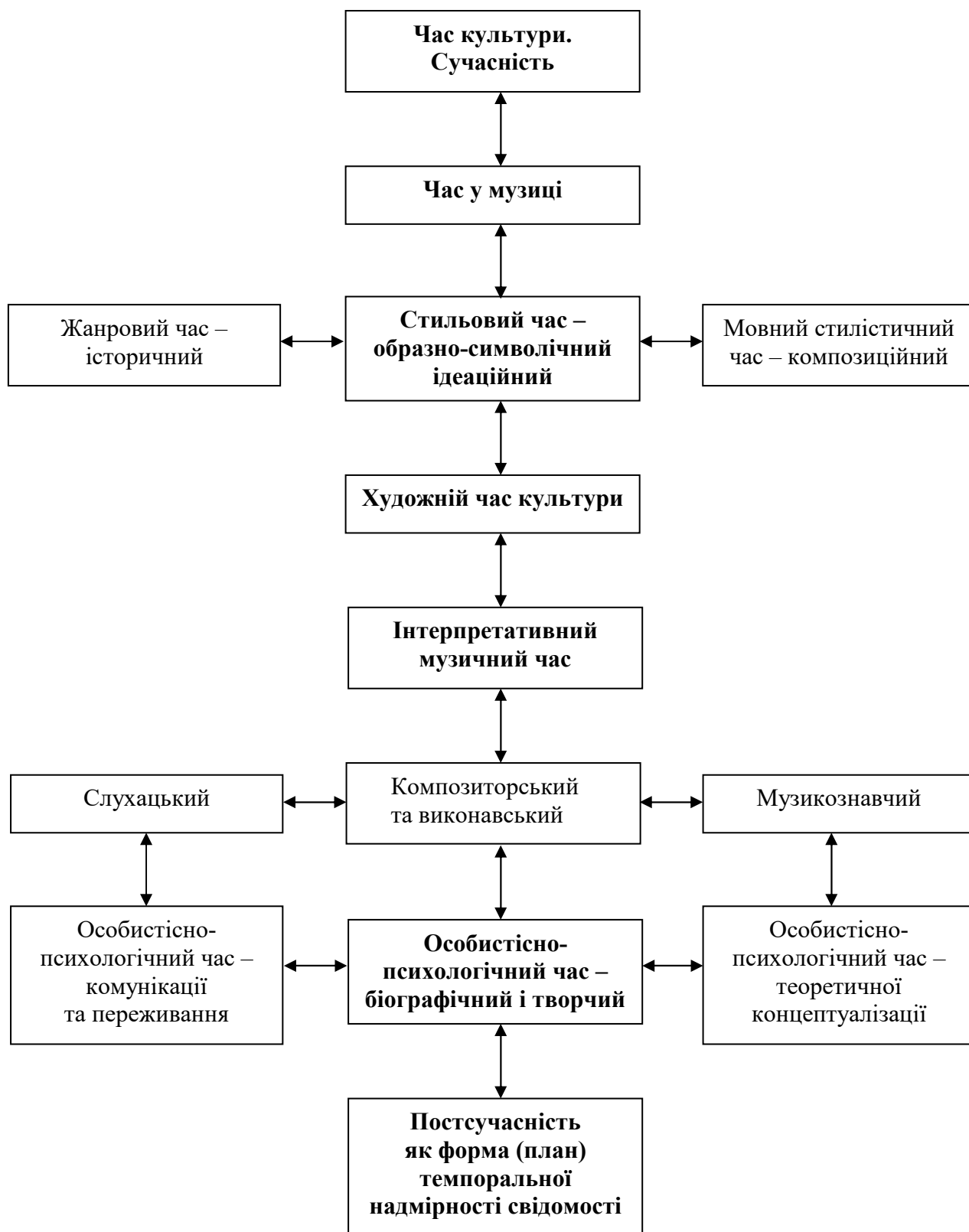
Категорія часу в її зіставленні з поняттям про постсучасне дає змогу системно структурувати дослідницький підхід до темпорального змісту музики, враховуючи смислові установки музики і семантичні завдання музикознавства. Різні номінації часових експлікацій, зумовлені досвідом культурного буття, формують його – з боку музики та еволюційних мовних можливостей музичного тексту, утворюють своєрідний «вертикальний горизонт» музикознавчого пізнання й оцінювання, якщо пригадати цю метонімію Й. Бродського (схема 1).

Цей горизонт, зокрема, дає змогу говорити про герменевтичні контексти сучасного історичного музикознавства, серед яких варто виділити типологічні соціо-комунікативний та художньо-ейдетичний, за ними – персонологічний музично-текстовий, що містить індивідуально-особистісні генеративні поетики музики, особливо показові для стану перебування у «постсучасності», від композиторських до слухачько-реципієнтних.

На завершення виділимо три групи категорій, серед яких перша вказує на предметний зміст історичного знання (що), друга – на форму й інструменти його трансляції (як), третя – на його доцільність (навіщо). Перша – предметний зміст історичного знання: хід (хід) історії – часова реальність; знання історії – способи розуміння часу; історична пізнавальна умовність і умовний час музичної історії; історичні першоджерела, першосвідчення; усні й письмові засоби стильової (часової) атрибуції музичних артефактів. Друга – форма й інструменти трансляції історичного знання: історична свідомість і темпоральні уяви; *homo istoric* – образ людини історичної; історичний час – як час історії (хронологія – періодизація, кількісні та якісні показники історичного часу); історичні топоси (простір історії). Третя – доцільність музично-історичного знання: «Історичне слово» – музикознавчий логос історії; історична відповідальність (особистісно-інтерпретативна) – сучасний етос історії; історичне почуття (співчуття) – пафос історії (пасіонарність); історія музики як музична історія людства; смисл історії, відображений в музичних формах.

Схема 1.

Часові епістемі музично-історичного процесу



Завершуючи, відзначимо: сьогодні досить часто здається, що художні мови, зокрема музична, дійшли краю своїх еволюційних змін, тобто останньої межі визначеної попередньої формотворчої логіки, а водночас, і музикознавство змушене покидати обжитий, відомий і затишний когнітом – «когнідом» і шукати інших масштабів наукового погляду та ціннісного визначення. Саме у цьому русі воно добирається до постсучасності як особливої епістемологічної установки, яка дає змогу створювати власну специфіковану віртуальну – ідеальну внаслідок цього – реальність, водночас досягати особливої ж суголосності темпоральній природі музики, для якої сучасне і постсучасне, як незмінне у смисловому порядку (логосності) музики та змінне – динамічність, рухливість причетної до цього порядку живої людської свідомості – виявляються опорною антиномією буття і числової «таємниці» часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва : Coda, 1997. 342 с.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Алфёров А. А. Современность: два среза понятия // Знание. Понимание. Умение : информ. гуманитарный портал. 2011. № 3. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity/ (дата обращения: 15.15.2017).
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
5. Бердяев Н. А. Самопознание // Бердяев Н. А. Самопознание. Сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1999. С. 249–585.
6. Лосев А. В. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 405–602.
7. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.
8. Матецкая А. В. Социология культуры : учеб. пособие. Ростов-на-Дону : РГПУ, 2006. 260 с.
9. Таранов Т. С. Анатомия мудрости: 120 философов : в 2 т. Симферополь : Ренеме, 1997. Т. 1. 624 с.
10. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

Самойленко А. И. Временные эпистемы музыки и темпоральные категории исторического музыковедения. Раскрыта временная сущность истории музыки как целостного творческого процесса и определены познавательные темпорально-спатильные установки исторического музыковедения. Рассмотрена одна из фундаментальных проблем современного музыковедения – определение собственных эпистемологических критериев, тех познавательных условий, согласно которым возможно открывать истинную художественно-смысловую сущность музыки. Определено, что эпистемологическое музыковедение только формируется, ищет специфические дискурсивные ракурсы, поэтому его теоретические предвестники – в большей мере, философско-культурологические и литературоведческие работы. С другой стороны, именно в музыковедческих исследованиях, которые обращались к глубинной природе музыки и символическому предназначению музыкального смыслообразования, возникают важные катего-

риальные основы обновленной науки о музыке. Специфической чертой подобных исследовательских экскурсов является тесная связь теоретического и исторического способов научного изучения с явным подчинением первого второму. Стремясь достичь логоса музыки, музыкознание выходит из историко-культурологических обстоятельств, в движении к специфическим музыкально-языковым «герменевтическим кругам»; идёт от внешнего круга жанровых условий к стилевым тенденциям музыкального творчества и их композиционно-выразительной оснащённости, от истории музыкального языка к музыкально-композиционной логике истории культуры. Категория времени покрывает этот путь на всех его познавательных этапах и уровнях: аксиологическом, праксеологическом и структурно-семантическом, достигая механизма смыслообразования, – глубинной генеративной поэтики музыки. Так сменяют друг друга формы временных представлений, образующих последовательность эпистем – познавательных установок: «время культуры», жанровое время как определённое историческое время музыки, стилевое время как образно-символическое идеационное, которое запускает механизм концептуализации, а также композиционное время как смежное между стилевым и следующим, речево-стилистическим, уровнями. Категории времени – современности – пост-современности рассматриваются в их взаимопереходности и в контексте аналитических подходов А. Лосева и Ю. Холопова.

Ключевые слова: история, логос музыки, время, современность, постсовременность, эпистемы, эпистемологическое музыкознание.

Samoylenko O. I. Time Episteme of Music and Temporal Categories of Historical Musicology. The temporal essence of music history is discovered as a real creative process and key epistemes – cognitive temporally-spatial setups of historical musicology are defined. One of the fundamental problems of modern musicology is to determine the own epistemological criteria, i. e. cognitive conditions, which may reveal the true artistic and semantic essence of music. The epistemological musicology just formed and seeks specific discursive perspectives, so philosophical and cultural and literary works act as its theoretical precursors. On the other hand, it is a musicological exploration, which turned to deep nature of music and symbolic mission of musical meaning-making, significant categorical principles of the revised science of music appear. A specific feature of such research excursions is the close combination of theoretical and historical methods of scientific study, and with the explicit subordination of the first to the second. Trying to get the logos of music musicology comes from the historical and cultural circumstances, going to specific music and speech “hermeneutic circles”, i.e. coming from the outer circle of genre conditions towards genre stylistic trends of musical creativity and their composition – expressive provision, so – from the history of musical language to music and compositional logic of cultural history. Category of time covers this way at all cognitive stages and levels: axiological, praxeological, structural and semantic, reaching the mechanism of sense-making – deep generative poetics of music. So, changing each other forms of time concepts that form the sequence of episteme – cognitive systems: “time of culture”, genre time as a certain historical time of music, style time like vivid – symbolic ideative, triggering mechanism of conceptualization, as well as composition time like adjacent between stylistic and the following, linguistic and stylistic, levels. The categories of time – modernity – post-modernity are considered in their mutual transition and context of analytical approaches of Mr. A. Losev and Mr. Y. Kholopov.

Keywords: history, music logos, time, modernity, post-modernity, epistemes, and epistemological musicology.

СУЧАСНИЙ КУРС ІСТОРІЇ МУЗИКИ: У НАПРЯМІ ДО НАДЛИШКОВОГО...

Зрозуміле є надлишок через те,
що в ньому надмірна ясність

Мераб Мамардашвілі

Стаття присвячена питанням переусвідомлення принципів формування проблемних шарів, пов'язаних із дисципліною «історія музики». Особливу цінність сьогодні набуває дещо надінформаційне, винесене за дужки об'єктивних фактів на кшталт такого, що, використовуючи мову філософії, опиняється в зоні надлишкового (англ. excess). Проблема визначення критеріїв міри та надмірності у виборі фактологічної складової музично-історичного курсу, а також постановка питання про функції надлишкового у формуванні фундаментальних засад дисципліни «історія музики» визначили мету цієї статті. До проблеми розуміння місця історії музики в сьогоднішньому світі доцільно підійти з позицій сучасної філософії, адже філософствування (мислення), як визначав О. П'ятигорський, завжди «надлишкове». Мислення про музику є надлишковим за своєю сутністю, отже, слово в курсі історії музики або виконує ординарну функцію передачі інформації, або відкриває присутність невимовного, вкоріненого у неподільному та красномовному мовчанні, коли сказане (написане) є надлишковим. Звісно, останнє стає можливим *лише* якщо створити комунікативну ситуацію, що включала би фактор надлишкового як портал для «проглядання» (М. Мамардашвілі) тих засад, які визначають не тільки знання, а й розуміння музичного тексту, музичних артефактів у їх часовому вимірі.

Ключові слова: дисципліна «історія музики», навчальний курс історії музики, надлишок, надмірність, комунікація в сучасному навчальному курсі, кейс-семінар.

У середині минулого століття один із визначних мислителів Карл Поппер, виступаючи на засіданні Відділення філософії науки Британського товариства історії науки, сказав: «Передусім, моєї дисципліни не існує, тому що дисциплін *узагалі* не існує. Не існує ні дисциплін, ні галузей знання. <...> Існують тільки проблеми і нагальна потреба їх вирішити. Отже, перед університетськими адміністраторами постає складне завдання, їм у край корисно діяти так, начебто конкретні дисципліни існують. <...> Проте всі ці класифікації та дистинкції несуттєві й поверхові. *Ми досліджуємо не предмети, а проблеми. Проблеми ж здатні долати межі будь-яких дисциплін та їх предметів*»¹.

Це твердження рельєфно проявляє принципово нові завдання європейської гуманітарної науки наприкінці другого тисячоліття. Рух дослідницької думки «крізь» умовно прийняті обмеження, щоб віднайти універсальне, єдине, неподільне, визначає

¹ Доповідь Карла Поппера від 28 квітня 1952 року, опубліковано в «The British Journal for the Philosophy of Science», 1952: Поппер К. Р. Предположения и опровержения: рост научного знания. Москва: Изд-во АСТ; Ермак. 2004. 638 с. URL: gtmarket.ru/laboratory/basis/4711/4712#t_326 (дата обращения: 10.09.2017).

специфіку сучасного етапу в розвитку наукового знання. У цьому ракурсі особливо **актуальним** видається переусвідомлення принципів формування «проблемних шарів», пов'язаних із дисципліною «історія музики». З одного боку, її основні характеристики мають міцні традиції: історія музики входить до складу освітніх професійних програм у вищих музичних навчальних закладах, а багатосторінкові видання з такою назвою видаються всіма мовами¹. З іншого, – очевидна ясність того, що є предметом вивчення в «історії музики», є оманливою.

Нашого сучасника, якого французький філософ Мішель Сер дуже влучно назвав «Хлопчиком-Мізинчиком» (як казкового героя, що «легким рухом пальця» на своєму смартфоні може миттєво вихопити з неосяжного Інтернету «клаптик» знання, «понятійну етикетку», повністю задовольняючи свою цікавість)², уже не здивувати товстим енциклопедичним виданням, солідним «фактологічним хмарочосом». Особливої цінності сьогодні набуває дещо над-інформаційне, винесене за дужки об'єктивних фактів, на кшталт такого, що, мовою філософії, перебуває в зоні **надлишкового** (англ. *excess*).

Так, у сучасний освітній процес актуалізується необхідністю шукати нові принципи організації навчального курсу з історії музики, які б звільнили його слухачів від надмірної витрати часу, неефективних дублювань на заняттях поширеної інформації та відкрили б перспективу духовного руху у просторі сенсів, які перебувають уже за межею студентського погляду на завдання академічної професійної підготовки. **Мета статті** – порушити питання про функції надлишкового у формуванні фундаментальних засад дисципліни «історія музики», визначити критерії міри і надмірності у виборі фактологічної складової музично-історичного курсу.

Почнемо блискучим міркуванням О. П'ятигорського про «пиріжки та булочки» як «надлишкову», але саме тому найважливішу частину «духовної їжі» людини. Виступаючи 2007 року у місті Перм на конференції пам'яті М. Мамардашвілі, О. П'ятигорський наводив оцінку філософії свого видатного сучасника В. Бібіхіним: «<...> Таке враження, ніби нас закликають у якусь дивовижну булочку, де смачні булочки та пиріжки <...> а у нас – голод, нам потрібний хліб!», – і далі наголошував: «А я з Бібіхіним не погоджуюсь <...> **філософія – це і є смачні булочки, тому що вона завжди надлишкова**»³ (виділено – В. Ж.).

Ці слова безпосередньо стосуються розуміння місця історії музики в нинішньому світі. Подібно до того, як філософствування (мислення), за О. П'ятигорським, розпочинається з «пиріжків та булочок», історія музики заповнює нішу «духовного меню» сучасної людини із зони «необов'язкових десертів», мультикалорійних гастрономічних фантазій. Не дивно, що серед студентів-музикантів поширені думки про те, що історія музики як предмет тільки перевантажує виконавський день, а миттєва доступність інформації в мережі Інтернет з будь-якого гаджета лише зміцнює сумніви щодо корисності «смачної та здорової історії музики».

¹ Див.: Candé de R. Histoire universelle de la musique. T. 1. Paris : Ed. du Seuil, 1978. 631 p.; Cullin O. Brève histoire de la musique au Moyen Age. Paris : Fayard, 2002. 186 p.; Handy I. Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance. Paris : Ed. Marketing S. A., 2009. 312 p.; Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier]. Paris : Bordas. 1995. 639 p.; Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard. 1995. 1312 p.

² Нивель П. Мишель Серр о «поколении мутантов» / пер. К. Грядуновой. URL: <http://hvylyu.net/interview/society2/mishel-serr-o-pokolenii-mutantov.html> (дата обращения: 10.09.2017).

³ В оригіналі: «<...> Философия – это и есть вкусные булочки, потому что она всегда избыточна». Пятигорский А. М. Соло и Импровизации (2007). Беседа. URL: intoclassics.net/news/2009-10-28-10284 (дата обращения: 10.09.2017).

Справді, у навчальному процесі часто відбувається заміна «надлишкового» зайвим, закарбована «фундаментальними» програмами і навчальними планами, які жадібно зазіхають на кожну годину лекційних занять з історії музики, відбираючи їх для потреб інших *a priori* «корисних» дисциплін. Водночас, найкращі представники сучасного музичного світу наголошують на своєму зацікавленні музично-історичними розвідками. Зокрема, всесвітньо відомий диригент Філіп Херревеге в одному з останніх інтерв'ю сказав: «Мій Оркестр Єлісейських Полів (*Orchestre des Champs Elysees*) нещодавно виконував “Пеллеаса і Мелізанду” Дебюссі. У цьому оркестрі грає моя дружина, віолончелістка, отож вдома я спостерігав, як вона займається. Вона не лише вчила свою партію, але й читала про Дебюссі, читала його власні статті (він багато писав про музику), вивчала партитуру опери повністю. Це і є новий, сучасний метод роботи оркестранта»¹.

Парадокс: видатні музиканти шукають таке Слово про музику, яке б відкрило їм нові музичні горизонти, а виконавці-початківці (студенти) нерідко свідомо відкидають «музично-історичний шар» професійної освіти як необов'язковий «додаток». Імовірно, причина полягає у відсутності такої комунікації педагог – учень, яка б «включала» надлишкове у процес розгортання основних ідей курсу.

Власне, слово **надлишок** в українських тлумачних словниках пояснюється як повнота, насичення, лихва, «кількість чого-небудь (чогось), що виходить за межі потреб, перевищує їх. Дуже велика міра, ступінь чого-небудь»². Воно завжди стоїть в одному синонімічному ряду зі словом **надмірність**. Проте видається доцільним визначити відмінності в морфологічній будові слів «надлишок» – «надмірність», що дозволяє розширити лексичний багаж наукової української мови у відповідності до нагальних вимог сьогодення.

Зауважимо, що достатньо широко вживане у російській філософській літературі слово «избыток» має корінь від слова «бути», «буття» («быть», «бытие»), відповідно до вживання префіксу «из» (из-быток, исходящее из бытия) вказує на зв'язок із буттєвим³. Щоб виявити подібний шар сенсів в україномовному духовному просторі, будемо надалі зберігати **протилежність** значень слів «надмірність» – «надлишок»: «**надмірність**» як зайве, як перевищення *міри*, *порушення* бездоганної якості (надмірність, «излишек») та «**надлишок**», коли йдеться не виключно про *лише* потрібне, а й про те, що *виходить за його межі* та проявляється як безмежне наповнення чогось (над-лишок, «избыток»). У такому розумінні слово «надлишок» вказує на *повноту здійснення духу людини*. Нагадаємо, що надлишок пізнання, почуття і волі в людині Платон називав «окриленістю». Знаходимо справжній поетичний дифірамп подібному стану висвітлення людиною буттєвої складової світу в Осипа Мандельштама:

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в её закон.
В земной коре юродствуют породы,
И как руда из груди рвется стон.

¹ Тимофеев Я. Филипп Херревеге: «У меня нет времени на Вивальди». Интервью. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/herreweghe-interview-2016/> (дата обращения: 10.09.2017).

² Надлишок // Словник української мови : в 11 т. Т. 5 : Н – О / ред. А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, П. П. Доценко. Київ : Наук. думка. 1974. С. 72.

³ Підкреслимо, що західноєвропейські мови також зберігають цей відтінок сенсу: *англ. excess, фр. – excès очевидно пов'язані з латинським existentia*.

И тянется глухой недоразвиток
 Как бы дорогой, согнутою в рог,
 Понять пространства внутреннй избыток
 И лепестка и купола залог.

Вважаємо, що мислення про музику надлишкове за своєю сутністю. Воно не є обов'язковим у щоденному інтелектуальному меню музиканта-виконавця, з формальної точки зору, але видається незамінним в організації його духовного простору. Кожен, хто починає «працювати» зі словом, тим більше – зі словом про музику, неодмінно вирішує складні питання сутності «говоріння» та сенсу звернення до читача, а в практичному курсі – до слухача. Свого часу, аналізуючи проблеми пошуку людиною шляхів переходу від бездонного мовчання до окресленого словом семантичного поля, яке б залишало відсвіт первинної буттєвої нероз'єднаності сенсів, В. Бібіхін писав: «Поміж безупинним до-говоренням недомовленого, протоптуванням останніх заповідних місць, стиранням слова до стану монети, на якій вже не видно зображення, та захисною мовою науки, думки і віри проходить межа, що примушує одне й те ж слово здаватися подвійним. <...> Справжня межа проходить не через слово, а через нас»¹.

Отже, слово в курсі історії музики (а також зчеплення слів у синтаксичні структури, зрештою – в усний чи письмово зафіксований текст) або виконує ординарну функцію передання інформації (і, відповідно, робить розмову про музику повсякденною стравою у раціоні музиканта), або відкриває присутність невимовного, вкоріненого у неподільному та красномовному мовчанні, коли сказане (написане) є надлишковим. Звісно, останнє стає можливим *лише* якщо створити комунікативну ситуацію, що включала б фактор надлишкового як портал для «проглядання» («проглядывания» М. Мамардашвілі) тих засад, які визначають не тільки знання, а й *розуміння* музичного тексту, музичних артефактів у їх часовому вимірі².

Болонська система європейської освіти в ідеалі (хоч би як не критикували її реальні контури) надає великі можливості для формування ефективних комунікативних моделей, які забезпечують наближення до секретів професії. За розлогими поясненнями в європейських електронних інформаційних джерелах сутності освітньої парадигми третього тисячоліття відчувається пристрасне бажання західноєвропейської університетської спільноти віднайти шлях *діалогу* із сучасним техногенним світом, протиставити стрімкому потоку інноваційних зрушень в усіх сферах життя *цінність людської особистості*, поставити на перший план не знання, відокремлене від людини і «згорнуте» у певні факти (запам'ятовування яких перевіряється призначеною на посаду викладача вищого навчального закладу персоною), а власне *індивідуальність* шукача знань і вмінь – відтепер головний орієнтир навчального процесу.

¹ В оригіналі: «Между неостановимым договариванием недосказанного, протаптыванием последних заповедных мест, **стиранием слова до состояния монеты**, на которой уже не видно изображения, и **хранительной речью** поэзии, науки, мысли и веры проходит граница, заставляющая одно и то же слово казаться двойственным. Оно и самое пустое и сорное, что есть среди вещей, и единственное, в чём человек может найти себя. Граница по-настоящему проходит не через слово, а через нас» (виділено – В. Ж.). Бибахин В. В. Язык философии. Москва : Языки славянской культуры, 2002. С. 35.

² Акцент на розумінні тут особливо важливий, адже, як підкреслював М. Мамардашвілі, «універсальне ми пояснюємо, а індивідуальне розуміємо» (Мамардашвили М. К. Очерк современной философии. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. С. 394). Зустріч із музичними артефактами вимагає від дослідника вміння побачити і типологічне, і індивідуальне. Проте саме сутність унікального, через її неповторювану та справді виняткову єдність сенсу та проявленої художньої структури, залишається зазвичай у тіні масштабних типологічних (жанрових, стильових і т. ін.) узагальнень.

Студент нового покоління має сам вирішувати, які дисципліни йому обрати для оволодіння спеціальністю, як організувати сходинки до вершини майстерності (бакалавр – магістр – доктор PhD), а головне, – він має бути готовим змінювати самого себе зсередини. Особливих духовних зусиль вимагає оволодіння гуманітарними спеціальностями, і ще більшого старання – таким рідкісним міждисциплінарним фахом, як музикознавство.

Обмірковуючи місце історії музики в сучасному освітньому контексті, доцільно навести слова С. Аверінцева: «Немає людини поза історією, але історія реальна тільки в людині. Коли ми намагаємося провести лінію від соціальних структур до жанрових структур, ця лінія не повинна обминути людину, її самовідчуття всередині історії, її припущення про найголовніше – про її “місце у всесвіті”»¹. Справді, прагнення «повернути» історію до людини, включити «людський вимір» у безособову соціально-економічну картину «руху історичних епох» стало провідним для ХХ століття, сучасна ж законодавча база гуманітарної освіти передбачає крок далі, ще ближче до людини... Тепер не тільки важливим є «людський аромат» (М. Блок) століть, що відійшли в минуле (тобто людина в історії), а «олюднення» самої історії, яка має вміщуватися в кожного, хто звертається до неї. Таким чином, думка про те, що «історія реальна тільки в людині», прочитується буквально, і завданням музично-історичного курсу сьогодні стає необхідність сформувати людину, спроможну не лише відчутти «смак» подій, які розгортаються в певному часовому проміжку, а й *висвітлити їх собою*.

Звісно, можна «поховати» життя нових ідей у багатосторінкових документах, які замінюють порожніми схемами кричущу потребу у *спілкуванні «студент – педагог», «студент – студент»,* адже чим далі поширюється сфера бездушного *on-line* вирішення будь-яких питань, тим більшої цінності набуває справжній діалог людини з людиною. Це безпосередньо стосується організації складних курсів із фундаментальних дисциплін, зокрема музично-історичних курсів у музичних вишах. На практиці це означає, що, на відміну від традиційної «лекційної системи», основою навчального курсу має бути *діалог* викладача зі студентом, і розподіл часу має відповідати цьому завданню.

Згідно з нормами Болонської системи освіти, фундамент курсу становить відібраний педагогом матеріал, зосереджений у методичних рекомендаціях, тематичних слайдових презентаціях, деталізованих списках літератури, допоміжних питаннях для самостійної роботи тощо, відповідно до обраних **компетентностей**. Саме компетентності і є тими «проблемами», про які говорив півстоліття тому Карл Поппер, адже вони дають можливість виявити зміст курсу в широкій площині споріднених явищ і подій. Зауважимо, у нашій науковій мові компетентності часто називаються компетенціями, підкреслюючи спрямування українських освітян на конкретні «спроможності» і «здатності» студента. Проте заміна компетентностей компетенціями (загальних проблем – певними навичками і знаннями²) знижує міру структурної цілісності курсу.

¹ «Нет человека вне истории, но история реальна только в человеке. Когда мы пытаемся прочертить линию, ведущую от социальных структур к жанровым структурам, линия эта не должна миновать человека, его самоощущения внутри истории, его догадки о самом главном – о его “месте во вселенной”» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург : Азбука-классика. 2004. С. 13).

² Мовою оригіналу, відповідно, це різні поняття: *competence* – the ability to do something well; *competency* – an important skill that is needed to do a job. Competency // Cambridge Dictionary. URL: <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/competency?fallbackFrom=english-russian> (дата обращения: 10.09.2017).

Визначальних проблем (*competencies*) не може бути багато, і в західних навчальних програмах у сформульованих компетентностях ми завжди чітко бачимо спрямування матеріалу курсу, визначене його автором¹. Найбільше вболівання педагога полягає в тому, як перейти від викладу певної кількості «знань», завжди обмежених в умовах безкінечного інформаційного простору, до створення стійкого «каркасу» професійної майстерності, здатного витримувати великі стреси?

Звісно, на перше місце тут виходить особистість автора курсу та його бажання донести до студента такі смислові шари, які дають підстави вважати цей курс посправжньому авторським і унікальним. Закономірно, що особливого значення набуває *спілкування* зі студентами – відповідно, важливу роль виконують **семінари**, даючи той необхідний свіжий погляд надлишкового, без якого неможливо з *усією повнотою* засвоїти базові ідеї курсу.

Кожен знає, що іноді випадок із життя або якийсь маргінальний факт «за межами обов'язкового» дають можливість зрозуміти те, чого не можна донести буквально. Та йдеться не про заміну «надлишкового» «зайвим». Завдання педагога постає не в тому, щоб «завантажити» студента масивом дискретної інформації, а в тому, щоб **вивільнити простір для зустрічі з тим, що є надлишковим**. Це означає, що слід включити імпровізацію, фантазію, особистісну ініціативу студента безпосередньо у навчальний процес.

Щоб уникнути надмірних (непродуктивних) витрат часу студента, очевидно, не треба дублювати базові положення курсу на практичних заняттях. Підготувавши методичні матеріали, які структурують роботу студента протягом семестру, автор курсу може більше не повертатися до них і зосередитись на «необов'язкових», але таких важливих аспектах формування вміння самостійно шукати рішення певних завдань і знаходити відповіді².

Ця ідея не нова, проте в сучасних умовах вона потребує нового вирішення. Так, ефективною складовою курсу є проведення кейс-семінарів³. Безперечною перевагою цієї форми спілкування студента й педагога, поширеної в сучасній університетській освіті, є можливість *колективної співпраці*, що формує уміння будувати різні моделі комунікації. Чітко визначені педагогом вектори розгортання креативної енергії дають змогу уникнути довільності рішень і змоделювати ситуацію, гранично наближену до тієї, яку можна представити як «справжню», «істинну», «правильну».

¹ Наприклад, якщо говорити про спеціальні компетентності в курсі історії західноєвропейської музики, то вони можуть бути сформульовані у такий спосіб:

- розуміння закономірностей історичного розвитку музичної культури Західної Європи;
- знання особливостей організації жанрової системи західноєвропейської музичної культури різних століть;

- уміння виявляти та пов'язувати між собою різні типи контекстів навколо обраного предметом уваги музичного артефакту;

- уміння самостійно працювати з науковою музикознавчою літературою як засобом формування власного професійного ставлення до музично-історичних явищ різних епох. Див.: Історія світової музики (Розділ «Історія західноєвропейської музики»): навч. програма / укл. В. Б. Жаркова, О. Г. Антонова, О. О. Корчова / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 91 с. (рукопис).

² Прочитусьмо М. Мамардашвілі: «<...> Лектор – не множилний апарат, і немає сенсу відтворювати те, що вже зроблено; текст уже надруковано в енному числі екземплярів, і немає необхідності його повторювати й переказувати» (Мамардашвили М. К. Лекції по античній філософії / под ред. Ю. П. Сенокосова. Москва : Аграф, 1999. С. 8).

³ Кейс-метод (англ. Case method) – метод ситуаційного аналізу.

Наведу план одного із семінарів з курсу історії західноєвропейської музики, для студентів історико-теоретичного факультету НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Тема семінару: «Сучасний погляд на практику світського музикування в Італії XVI ст.: спроба реконструкції». **Завдання:** відтворити автентичну звукову атмосферу, зображену на мініатюрі анонімного автора XVI ст. «Вокальний концерт». **Шлях розв'язання** – створити дві самостійні групові презентації і порівняти на семінарі переконливість кожного проекту. **Форма проекту:** слайди з чітким і лаконічним формулюванням (з посиланнями на першоджерела) основних положень проекту.



Анонімний автор XVI століття. Вокальний концерт.

Підготовка презентації двома групами студентів триває два тижні. Робота здійснюється за таким планом:

- визначте місце події (оберіть реальний культурний ареал в Італії XVI ст.) та обґрунтуйте вибір;
- визначте час, коли розгортається дія, охарактеризуйте загальний культурний контекст обраного періоду (провідні ідеї, популярні або модні музичні явища, теоретичні дискусії);
- прогнозуйте можливі біографії (коротко) тих, хто зображений на картині;
- висловіть припущення щодо музики, яка звучить;
- визначте, у який момент художник зобразив співаків: перше ознайомлення з нотним текстом чи виконання вже добре вивченого твору;
- визначте, які особливості практики співу зафіксовані на картині;

– зробіть припущення щодо тексту цього мадригалу, доведіть його реальним звучанням твору.

До плану додається розгорнутий список літератури з теми семінару, диференційований на основні та додаткові джерела.

Результати проведення семінару свідчать про очевидні переваги роботи студента з літературою для вирішення конкретних завдань у процесі спілкування з іншими учасниками групи над пасивним, недискусійним засвоєнням матеріалу, готуючись до іспиту «по-старому». Інертний список питань, що поживляються лише бажаними «кружечками», якими відзначаються вже вивчені, вочевидь, не може конкурувати з вибуховим творчим пошуком у групі. Вивільнена енергія моделювання групового проекту наповнює та робить зрозумілим (засвоєним!) опрацьований матеріал.

Прикладами включення надлишкового в академічний курс історії музики є також питання, які традиційно не входять в екзаменаційні білети, але їх не можна лишати поза увагою. Одне з них звучить у листі А. Веберна А. Бергу (21 грудня 1911 р.): «Мало що видається таким дивовижним, як свято Різдва. Подумати лишень, через дві тисячі років ніч, коли народилася одна велика людина, усі люди цієї землі ще святкують як мить, коли говорять тільки лагідне і хочуть творити кожному добро. Дивовижно. Чи не так треба святкувати день народження Бетховена?»¹. Тільки завдяки розумінню всіх складових розгортання музичної культури останніх двох тисячоліть можна усвідомити глибинний сенс риторичного запитання А. Веберна та його належність до «десертної» зони духовної їжі європейської людини, утім, такої бажаної та важливої для діяльності справжнього музиканта.

Отже, єдиним критерієм добору матеріалу в навчальному курсі є чітко сформульовані компетентності, кількість яких та рівень заглиблення в певні проблемні сфери визначає виключно автор курсу. Замість принципу радянської та пострадянської освіти – чим більше інформації, тим краще – починає діяти *принцип обмеження кількості матеріалу* заради вирішення неформальних та «не загальноприйнятих» завдань усвідомлення його сутнісної («якісної») природи.

Крім традиційних форм роботи, у музично-історичних курсах важливо вживати підходи, які відкривають шляхи до раніше невиявлених смислових шарів історії музичної культури, адже «чим більше ми вбираємо інформації, тим ясніше відчувається її непоправна нестача. Повнота дана тільки речам, про які в принципі не може бути інформації. Інформація ніколи не наповнює, але водночас, незважаючи на свою малу вагу, тіснить»². Зона надлишкового має бути невід'ємною складовою сучасного курсу історії музики, щоб матеріал не падав, як непідйомний тягар, у засмоктуючу глибину семестрового болота, а «вияснювався» живим сприйняттям, без якого не може відбутися розуміння.

«Випікання булочок» у навчальному курсі ХХІ століття не може бути обтяжливою працею великого «цеху булочників», а постає віртуозною діяльністю майстра, який володіє секретами професії. На цьому шляху – від «наслідування рецептів» (тобто «розшифрування» у відповідних методичних матеріалах змісту компетентностей як фундаментальних ідей курсу) до створення унікального результату, якого можна досягти лише раз і тільки з цією групою студентів – на досвідченого педагога чекає справжня радість дегустації тонкого смаку вишуканих десертів, створених *тут і тепер*.

¹ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Москва : Московская консерватория. 2009. Т. 2. С. 540.

² Бибахин В. В. Язык философии. Москва : Языки славянской культуры, 2002. С. 37.

В очікуванні такої радості хочеться проводити «надлишкові» конференції, кількість яких перевищує всілякі формальні норми наукового навантаження, брати участь у «необов'язкових» наукових читаннях, духовне напруження яких «розриває» щоденну метушню. Власне, поза-буденністю дій, віддалених від рутинних («затертих») професійних функцій, відрізняється сучасний музикознавець від педагога-ремесника; людина, відкрита актуальним питанням у безмежному духовному просторі, – від Хлопчика-Мізинчика, заповненого готовими відповідями.

«Людину береже диво, – писав В. Бібіхін. – <...> Зі свого досвіду я знаю, що тримає, якщо взагалі щось тримає, у цьому відході тільки готовність усе залишити й спертися, якщо це слово можна вжити, на *красу, правду*»¹. Тому так важливо, щоб студентство, яке формується в умовах сучасного світу, відкрило для себе справжні духовні орієнтири, було готовим виявляти широкий спектр сенсів, які філософи визначають як надлишкові, адже тільки вони створюють із людини людину...

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург : Азбука-классика. 2004. 480 с.
2. Биbihин Владимир Вениаминович – Седакова Ольга Александровна. Переписка 1992–2004 : в 3 ч. Ч. 2. 1997. URL: biography.wikireading.ru/49752 (дата обращения 10.09.2017).
3. Биbihин В. В. Язык философии. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 416 с.
4. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва : Наука, 1986. 254 с.
5. Історія світової музики (Розділ «Історія західноєвропейської музики») : навч. програма / укл. В. Б. Жаркова, О. Г. Антонова, О. О. Корчова / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 91 с. (рукопис).
6. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Москва : Московская консерватория. 2009. Т. 2. 590 с.
7. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии / под ред. Ю. П. Сенокосова. Москва : Аграф, 1999. 248 с.
8. Мамардашвили М. К. Очерк современной философии. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. 608 с.
9. Надлишок // Словник української мови : в 11 т. Т. 5 : Н – О / ред. А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, П. П. Доценко. Київ : Наук. думка. 1974. С. 72.
10. Нивелль П. Мишель Серр о «поколении мутантов» / пер. К. Грядунной. URL: <http://hvylya.net/interview/society2/mishel-serr-o-pokolennii-mutantov.html> (дата обращения 10.09.2017).
11. Поппер К. Р. Предположения и опровержения: рост научного знания. Москва : Изд-во АСТ ; Ермак. 2004. 638 с. URL: gtmarket.ru/laboratory/basis/4711/4712#t_326 (дата обращения: 10.09.2017).
12. Пятигорский А. М. Соло и Импровизации (2007). Беседа. URL: intoclassics.net/news/2009-10-28-10284 (дата обращения: 10.09.2017).
13. Тимофеев Я. Филипп Херревеге: «У меня нет времени на Вивальди». Интервью. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/herreweghe-interview-2016/> (дата обращения: 10.09.2017).

¹ В оригіналі: «Человек хранится чудом, и поэтому к немногим так тянутся все, когда немногие умеют спасти. По своему опыту я знаю, что *держит*, если вообще что-то держит, в этом уходе только готовность все *бросить* и опереться, если такое слово подходит, на *красоту, правду*». Биbihин Владимир Вениаминович – Седакова Ольга Александровна. Переписка 1992–2004 : в 3 ч. Ч. 2. 1997. URL: biography.wikireading.ru/49752 (дата обращения: 10.09.2017).

14. Candé de R. Histoire universelle de la musique. T. 1. Paris : Ed. du Seuil, 1978. 631 p.
15. Cullin O. Brève histoire de la musique au Moyen Age. Paris : Fayard, 2002. 186 p.
16. Handy I. Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance. Paris : Ed. Marketing S. A., 2009. 312 p.
17. Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier]. Paris : Bordas. 1995. 639 p.
18. Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin. Paris : Fayard. 1995. 1312 p.

Жаркова В. Б. Современный курс истории музыки: по направлению к избыточному... Статья посвящена вопросам переосмысления принципов формирования проблемных слоёв, связанных с дисциплиной «история музыки». Особую ценность сегодня приобретает нечто над-информационное, вынесенное за скобки объективных фактов, которое, используя язык философии, оказывается в зоне избыточного (англ. Excess). Проблема определения критериев избыточного в выборе фактологической составляющей музыкально-исторического курса, а также постановка вопроса о функциях избыточного в формировании фундаментальных основ дисциплины «история музыки» определили цель данной статьи. К проблеме понимания места истории музыки в сегодняшнем мире целесообразно подойти с позиций современной философии, ведь философствование (мышление), как определял А. Пятигорский, всегда «избыточно». Мышление о музыке является избыточным по своей сути, поэтому слово в курсе истории музыки может выполнять функцию передачи информации, а может свидетельствовать о присутствии невыразимого, укоренившегося в неделимом и красноречивом молчании, когда сказанное (написанное) является избыточным. Последнее становится возможным лишь в случае создания коммуникативной ситуации, которая включала бы фактор избыточного как портал для «просмотра» (М. Мамардашвили) принципов, определяющих не только знания, но и понимание музыкального текста, музыкальных артефактов в их временном измерении.

Ключевые слова: дисциплина «история музыки», учебный курс истории музыки, избыток, излишек, коммуникация в современном учебном курсе, кейс-семинар.

Zharkova V. B. Modern Course in Music History: towards Excessive... The article is devoted to the current issues concerning redefining the principles of formation of problem layers, which are connected with the discipline “the history of music”. Of particular value today is somewhat over-informational, rendered behind brackets of objective facts such as that, using the language of philosophy, is in the zone of excess. The problem of determining the criteria of degree and redundancy in the choice of the factual component of the musical-historical course, as well as the question of the excess functions in the formation of the fundamental principles of the discipline “music history”, determined the purpose of this article. The issues of understanding the place of the history of music in today’s world should be approached from the standpoint of modern philosophy, because philosophizing (thinking), as defined by O. Pyatigorsky, is always “superfluous”. Thinking about music is superfluous in its essence, therefore, the word is familiar with the history of music or performs the ordinary function of the transmission of information, or opens the presence of an unspeakable, rooted in indivisible and eloquent silence, when said (written) is superfluous. Of course, the latter becomes possible only if we create a communicative situation that would include the factor of excess as a portal for “viewing” (M. Mamardashvili) those principles that determine not only knowledge but also the understanding of musical text, musical artifacts in their time dimension.

Keywords: discipline “the history of music”, the course of music history, excess, thinking about music, communication in the modern educational course, Case method.

ПЕРЕХІДНІ ПЕРІОДИ В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ

Охарактеризовано і розглянуто перехідні періоди в історичному процесі розвитку музичної культури, наголошено на важливості їх висвітлення у навчальному курсі з історії музики. Спираючись на досвід викладання дисципліни «Історія російської музики», запропоновано авторський погляд на методіку вивчення тем, пов'язаних із цією проблематикою. Предметом обговорення обрано перехідні періоди, які становлять феномен рубіжності в історії музичної культури. В історичному ракурсі це зона накладення часів, коли відбуваються переоцінка цінностей та вироблення нових орієнтирів у людській свідомості. На прикладі тривалої «перехідності» XVII століття і «срібної доби» в російському мистецтві (кінець XIX – початок XX століть) визначено такі ознаки перехідного періоду, як зміна духовних пріоритетів, «розімкнення» в часі та просторі, підсилення інтегративних процесів на різних рівнях культурних комунікацій, дискусія із традицією, всеохоплюючий «вірус пошуку», активізація жанрових і стильових процесів, кардинальне оновлення музичної мови. Доведено, що заняття з вивчення перехідних епох дають студентам змогу не просто отримати необхідну інформацію, а й відчутти природу історичного процесу розвитку музичної культури, осмислити його закономірності.

Ключові слова: художня культура, музично-історичний процес, феномен рубіжності, перехідний період, перехідний тип культури.

Минули часи, коли навчальний курс історії музики викладали з метою транслювати студентам якомога більше інформації, і він являв собою багат шарове накопичення фактів і дат, імен і назв. Сьогодні (і це загально визнано) його надзавдання – не стільки інформаційне, скільки концептуальне. Логічні наголоси зсунулися з «історії-розповіді» на «історію-проблему», тому на перший план виходить усвідомлення процесів розгортання в часі подій і явищ різного масштабу, а передумовою успішного опанування навчального матеріалу стає розуміння логіки музично-історичного процесу, осмислене осягнення співвідношення *трьох Ф* (за Юрієм Чеканом): фактів, факторів і фаз розвитку історії музики з погляду їх взаємовпливу і взаємозалежності.

Як у будь-якій історичній науці, у сучасній історії музики набувають актуальності питання періодизації – загальної і внутрішньої¹. Визначення меж музично-історичної епохи не втрачає актуальності в історичному музикознавстві; точне окреслення історичних меж та кордонів неможливе – і це загально методологічна проблема, яка потребує щоразу диференційованого підходу. По-перше, у різних країнах аналогічні фази розвитку можуть припадати на різний час, по-друге, твори певного стилю (якщо говорити про стильові періоди) з'являються на світ і тоді, коли цей стиль уже відійшов в історію, а по-третє, в історії музики відомі ситуації, коли стильові засоби, композиторські техніки, виконавські манери є характерними для кількох періодів (скажімо, для музики пізнього Ренесансу й раннього Бароко).

¹ Див.: Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. С. 34–35.

З цього погляду, на особливу увагу у вивченні історії світової музики заслуговують так звані перехідні періоди розвитку художньої культури («минуты роковые», за Ф. Тютчевим; «нервові вузли історії», за М. Конрадом; моменти біфуркації, за теорією І. Пригожина) – ті особливі фази процесу, коли один його якісно своєрідний етап переходить в інший. Мета статті – загострити увагу на актуальності вивчення перехідних етапів історії музики, поділитися міркуваннями про методику викладання у навчальних курсах тем, пов'язаних із цією проблематикою.

Екстраполюючи положення теорії біфуркації на культурно-історичний процес, Ю. Лотман підкреслює, що на «перехрестях» історії «вступають у дію інтелект і особистість людини, яка здійснює вибір <...> Звідси роль – історична й космічна – людської культури, цього колективного інтелекту людства» (курсив автора. – В. Р.)¹. Учений доводить, що «поблизу точок біфуркації <...> вмикається апарат флуктуації – відсікання одних варіантів та вибору інших <...> момент флуктуації в історії здійснює людина залежно від її розуміння світу, належності до культурної традиції – Клію постає не пасажиром у вагоні, який рухається від одного пункту до іншого, а мандрівницею, яка йде від перехрестя до перехрестя й обирає шлях. <...> Роздоріжжя надає вибір тому, хто йде»².

Таким чином, надзвичайно важливою виявляється роль «моментів вибору»; у масштабах культурно-історичного процесу це так звані *перехідні періоди*, з характерним для них *перехідним типом культури*.

У світлі ідей синергетичного підходу та екстраполяції низки понять і положень синергетики, у сучасному музикознавстві утвердилося уявлення про *стадіальність* розвитку музично-історичного процесу, що залежить від різних факторів і вимірюється багатьма параметрами (про це докладно пише О. Зінкевич)³. Фази цього процесу неоднакові за тривалістю в різні епохи; при цьому кожній національній культурі властива своя логіка історичного розвитку, і визначальними тут є соціокультурні регулятивні механізми історичних перетворень, які корегують і хід еволюції музично-історичного процесу.

Підкреслюючи актуальність проблеми, порушеної у праці Олени Зінкевич, Сергій Шип зупиняється на парадоксах логіки музично-історичного процесу в його багатовекторних контекстних зв'язках. Здійснивши критичні екскурси щодо доктрин музичної історії С. Скребкова, Ю. Холопова, В. Мартинова, учений постулює необхідність створення нових, сучасних моделей історії музики як *музично-культурного (частини загальнокультурного) процесу*⁴.

«Перехідним епохам» в еволюції європейського музичного мислення присвячені статті Саїди Ісхакової⁵ та Андрія Денисова⁶. У першій автор розвиває тезу Ю. Холопова про феномен 300-літньої періодичності художніх революцій, які відбуваються у пере-

¹ Лотман Ю. М. Клио на распутье // Наше наследие. 1988. № 5. С. 3.

² Там само. С. 4.

³ Зінкевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // Зінкевич Е. С. MUNDUS MUSICALE. Тексты и контексты : избр. ст. Киев : Задруга, 2007. С. 7–17.

⁴ Шип С. В. Ищем логику музыкально-исторического процесса // Музыка и современность: сб. науч. ст. Москва, 2013. Вып. 1 (4). С. 14–29.

⁵ Ісхакова С. З. Переломные эпохи как границы музыкально-исторических // Проблемы музыкальной науки. 2009. Вып. 1 (4). С. 166–171.

⁶ Денисов А. В. Между классицизмом и романтизмом – к проблеме изучения «переходных эпох» в истории музыкальной культуры // Terra Humana. 2009. Вып. 4. С. 94–99.

хідні епохи. А. Денисов торкається загальних проблем дослідження перехідних етапів (історико-культурні передумови, зміна естетичної парадигми, стилеві процеси) на прикладі «модуляції» від класицизму до романтизму.

На думку Олексія Лосєва, будь-яку епоху в історії людства можна вважати перехідною, оскільки кожна фаза безперервного процесу розвитку є переходом від попереднього стану до наступного, але «переходність переходности рознь», як стверджує вчений: «Якщо розглядати історію людства, культури, мистецтва не як суцільний потік безперервних змін <...> а як рух, що підкорюється діалектичним законам заперечення заперечення та переходу кількості у якість і саме тому ділиться на відмінні одна від одної стадії, етапи, формації, то доведеться констатувати <...> що існують особливі фази процесу <...> у яких відбувається сам поступ діалектичного перетворення кожної соціокультурної “тези” в “антитезу”, що його змінює. Саме ці фази й заслуговують назви “перехідних”»¹. Тож виділимо як предмет обговорення перехідні періоди, пов’язані з феноменом *рубіжності* в історії культури², необхідні для своєрідної рефлексії, переоцінки цінностей, вироблення нових орієнтирів. В історичному ракурсі це зона *накладення часів*, зміни духовних пріоритетів у людській свідомості – період, коли старе поступово, але невідворотно поступається новому. «Рубіж» в історії культури не може бути ані одномоментним, ані короткотривалим – це довготривала зона у загальному культурно-історичному процесі.

Незважаючи на значний обсяг матеріалу, що вивчається в курсі історії світової музики, та його високу інформативну насиченість, акцентувати увагу на таких темах уявляється доцільним з погляду, насамперед, «логіко-базисної взаємопов’язаності засвоєних та засвоюваних тем»³. Вивчаючи перехідні епохи, студенти мають змогу не просто отримати необхідну інформацію, а відчутти саму природу історичного *процесу* розвитку музичної культури, осмислити закономірності створення музичної картини світу.

В історії східнослов’янської культури дослідники виокремлюють два актуальні в цьому плані пласти: XVII століття (перехід від Середньовіччя до Нового часу) та рубіж XIX–XX століть – початок нової ери (Новітнього часу) в історії людства й сучасної епохи розвитку мистецтва, яка прийшла на зміну класичній.

XVII століття на Заході – початок бурхливих перетворень в усіх сферах, зокрема нової ери в розвитку мистецтва – епохи Бароко, що йшла на зміну Відродженню. Марина Лобанова, характеризуючи кардинальну перебудову в системі мислення на межі XVI–XVII століть, порівнює її з «кризою “класичного світогляду”, яка потрясла світ у XX ст.», і проводить прямі паралелі з початком XX століття: «Виразне відчуття “щось скінчилося” переслідувало людей на початку епохи бароко, як переслідувало воно багатьох у перші десятиліття нашого століття»⁴.

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1998. С. 138.

² Дм. Ушаков у Великому тлумачному словнику сучасної російської мови визначає походження слова «рубіж» від дієслова «рубати» й підкреслює, що рубіж – це розмежування, але й стик (поєднання) двох кінців або країв (Ушаков Д. Н. Рубеж // Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 3. Москва : Сов. энциклопедия ; ОГИЗ, 1939. Стлб. 1892).

³ Коменда О. І. Взаємодія дедуктивного та індуктивного методів пізнання у співпраці «викладач-студент» в навчальному курсі музичної літератури середнього закладу музичної освіти // Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : мат-ли Всеукр. наук.-практич. конф. Луганськ, 2003. С. 200.

⁴ Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 14, 15.

Наступ нового торкнувся й Русі: руське середньовіччя поступається місцем Новому часу, відбувається «зустріч двох епох» (Н. Герасимова-Персидська); «Стародавня Русь та Новий час подають один одному руку» (Б. Чичерін). Для Русі XVII століття багато в чому стало часом «потрясіння основ» (сучасники називали його «бунташним»). Тож перш ніж констатувати ознаки «перехідності» в музичній сфері, доцільно вдатися до більш широких її характеристик, зважаючи на те, що мистецтво так чи так фіксує суспільно-соціальний фон епохи, реагує на інтелектуальні досягнення і психологічне напруження, яке неминуче супроводжує кризово-перехідні зони (спад в одній сфері не врівноважується стабільністю або піднесенням в іншій).

Одним із ключових у відчутті атмосфери, яка панувала на початку XVII століття на Русі, у розумінні її суспільно-політичного стану є поняття смуги. Період міжвладдя, потужні наступи внутрішніх та зовнішніх ворогів і як наслідок – загроза втрати державою незалежності; неупорядкованість в умах, надія на справедливого царя-батюшку, яка не справдилася з приходом династії Романових на московський трон; новий правлячий клас (дворянство); спроба патріарха Никона здійснити церковну реформу, яка порушила цілісність церковної традиції і призвела до розколу церкви; бунти стрільців, селянські заколоти й війни як реакція на остаточне закріплення кріпацтва у Соборному укладенні 1649 року... Невдоволення серед різних прошарків суспільства, зростаюче відчуття краху віри в рідну старовину знаменували поворотний момент і початок впливу Західної Європи.

Важливий акцент у лекції – роль «інтегратора», яку відіграла Україна (на той час гетьманська держава, яка, незважаючи на політичні й економічні труднощі, перебувала на хвилі духовного піднесення) у переорієнтації великоруської культури з візантійсько-східних зв'язків («візантизму») на західноєвропейські («латинство»). Окресливши загальну художню панораму часу¹, варто нагадати, що цар Олексій Михайлович викликав із Києва до Москви вчених-філологів і богословів Є. Славинецького та С. Полоцького, справщика Київської типографії О. Мезенця для «виправлення» богослужбових книг. Ф. Гарнопольський, С. Пекалицький, інші київські музиканти працювали з московськими хорами і співаками; саме за сприяння монахів з України у монастирях було введено замість унісонного новий партесний спів, що й визначило головний напрям подальшого розвитку музичного мистецтва.

Ознайомлення з першими спробами злити монодійний і партесний стилі, які належать М. Дилецькому і В. Титову, компаративний аналіз знаменного розспіву «Радуйся, Єрусалиме» та київського розспіву XVII століття «Нехай буде благословенно» дають можливість дійти висновку про зміну середньовічних канонів, сутнісні зрушення, які відбувалися в музиці і стосувалися як її функціонування в суспільстві, призначення, спрямованості на певну аудиторію, місця в ритуалі, так і змістовності, текстів, складу виконавців та засобів виразності. Світська музика (усна) набувала все більшої масштабності у загальних процесах секуляризації: народження першого світського музичного жанру (канту) – і партесний концерт; поступове поширення інструментальної музики – і введення музичних номерів у театральні постановки...

Підсумовуючи, зазначимо, що «бунташне» XVII століття поступово, але неминуче змінюючи давньоруську традицію, знаменувало поворот до світського начала у житті й мистецтві, руйнування канонів Середньовіччя як сталого типу культури

¹ З метою оптимізації занять окремі локальні ракурси подібних тем (приміром, стан розвитку суміжних мистецтв) студентам заздалегідь пропонується підготувати самостійно, у вигляді реферативних усних виступів.

і всебічно підготувало XVIII століття – якісно новий етап становлення «європейськості» в російській музиці.

Інший, показовий щодо «перехідності» період в історії російської музики, хронологічно пов'язаний із рубежем XIX–XX століть. Століття, яке відійшло в історію, передало наступному багато криз – геополітичну, природничу, світоглядну – «єдина картина світу, зцементована віковими зусиллями філософії й природознавства, обрушилася <...>»¹. Після кількох століть поступової зміни культурно-історичних циклів (бароко – класицизм – романтизм), коли основні стилі стійко зберігали своє панівне положення протягом тривалого часу, на порозі XX століття у розгортанні культурного процесу відбувається різка динамізація². То був час стрімкої «емансипації культури» (Т. Левая), із властивими йому рухомістю світоглядних позицій, зсувом смислових акцентів, активністю та сміливістю творчих шукань, перехрещенням різноманітних стильових тенденцій у межах художніх напрямів. За насиченістю й вагомістю цей період зіставляють із цілою епохою, у межах якої відбулося завершення класичного етапу розвитку мистецтва, а в масштабах історії – ери Нового часу, – і було покладено початок Сучасності в мистецтві й Новітньому часу в історії людства.

Риторичне запитання: якою була «довжина кроку» з одного історичного періоду в інший, з XIX у XX століття? Яка подія – політична, культурна, наукова, творча – може визначити ту межу, яка хронологічно, здавалося б, є абсолютно зрозумілою (зазвичай «рубежі» окреслюють суміжними десятиліттями: 1890–1910-ті роки; іноді їх розширюють з обох сторін ще на десятиліття)? Чи можна поєднати поняття рубежу століть та «срібної доби російського мистецтва», практика синонімічного використання яких стала вже звичною? Численні запитання відображають різноманітність проблем, породжених «прикордонними» епохами в культурі та мистецтві. Версії відповідей, викладені в сучасних наукових працях, а також у художніх феноменах, створених на межі XIX–XX століть, – далеко не однозначні. Початок нової художньої епохи пов'язують із першими кроками російського символізму (кінець 1880-х років); верхню межу найчастіше датують «етапним» 1917 роком, однак, зауважимо, ця дата пов'язана із соціально-політичними подіями, тому її формальна екстраполяція у сферу мистецтва призводить до розриву живого художньо-історичного процесу, до порушення «внут-

¹ Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монография. Київ : Факт, 2000. С. 158.

² С. Исхакова висловлює сумніви щодо можливості об'єктивно оцінити міру інтенсивності історичних перетворень, значно віддалених у часі: «Є певна спокуса трактувати зміни, внесені в музичне мислення XX століттям, як особливо значимі й значно більш численні, ніж у попередні переломні періоди. Завдяки цьому виникає навіть ілюзія прискорення історичного процесу, який, неквапливо прямуючи в епоху Середньовіччя, злегка пошваблюється до Нового часу, і нарешті, досягає небаченого розбігу у Новітній час» (Исхакова С. З. Переломные эпохи как границы музыкально-исторических // Проблемы музыкальной науки. 2009. Вып. 1 (4). С. 166–167). Академік С. Капиця, підкреслюючи різницю «поняття часу у природничих науках та часу в історії», зазначав, що «<...> перше розуміння часу визначає його як зовнішній фактор, ніяк не пов'язаний з процесами, що відбуваються <...> Друге розуміння часу пов'язує його з тривалістю, протяжністю тих або інших процесів у розвитку суспільства або людства, які залежать від того, що відбувається у самих системах» (Капиця С. П. Ускорение исторического времени // Новая и новейшая история. 2004. № 6. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/NEWHIST/KARTIME.NTM> (дата обращения: 28.03.2017). Тож, «прискорення часу» – об'єктивна реальність, зафіксована у відкритому вченими законі прискорення (ушільнення) історичного часу, що ґрунтується на фактах різкого зростання кількості статусів у «статусному портреті суспільства» з наближенням до Сучасності.

рішньої змістовної цілісності» (М. Ржевська) цього періоду в історії російського мистецтва, навіть з урахуванням його надзвичайної динамічності та складності. Поширена думка, що будь-яка епоха остаточно стає історією лише з відходом своїх «персонажів», завдяки яким вона зберігає свою присутність у новому часі – нехай навіть дифузно, рудиментарно. Безсумнівним є одне: художньо-історичний процес має загальний вектор руху, «вузлові “точки” якого підлягають поясненню, але початок і кінець розпливаються в тумані невизначеності»¹.

Як у будь-якій іншій культурі перехідного періоду, наголосимо на головних ознаках російської художньої культури межі XIX–XX століть. Оптимальним видається звернення у лекції до «живих голосів» епохи: це можуть бути поетичні твори, фрагменти філософських трактатів, творчих маніфестів, епістолярію, мемуаристики²... Зазвичай студенти самі доходять висновку про антиномічність, дуалістичність представлених поглядів, про переважання суб'єктивного типу творця (ідея свободи творчості!). Констатуємо, що гаслом епохи стає відкритість до всього нового, «розімкнення» в часі (зацікавлення культурами минулих історичних епох, насамперед – своєю архаїчною давниною) і просторі (інтенсивні творчі зв'язки, активний вихід за межі європейського культурного ареалу). Вступає в силу властивий перехідним періодам закон пасіонарності: прагнення доповнити «відкрити» картину світу диктує необхідність «освоювати» нові естетичні території, що виявляється у посиленні інтегративних процесів на різних рівнях культурних комунікацій. Багаторівнева інтеграція стає знаком епохи. Перебуваючи у постійному контакті, література, музика, живопис, театральне мистецтво в усіх його різновидах значно розширюють свої художні можливості на основі інтегративної взаємодії³.

У російській музиці початку XX століття відбувалися діалог із традицією, дискусія з минулим, які супроводжувалися сміливими жанровими і стилевими експериментами. Досить уявити стильове поле рубіжного періоду: протягом майже півтора десятиліття були створені «Орестея» С. Танєєва (1894) і «Раймонда» О. Глазунова (1898), «Фейерверк» І. Стравінського (1908) і «Острів мертвих» С. Рахманінова (1909), «Поема екстазу» О. Скрибіна (1907) й останні опери М. Римського-Корсакова... На межі XIX–XX століть живуть і працюють митці кількох поколінь російської композиторської школи – від кучкістів (М. Балакірєв, М. Римський-Корсаков) – до І. Стравінського і С. Прокоф'єва. Музика заговорила мовою імпресіонізму, неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму... Водночас, утверджувався новий напрям церковної музики (московська школа Синодального училища), виходив на арену ранній російський музичний авангард.

¹ Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монография. Київ : Факт, 2000. С. 132.

² Рекомендуючи літературу до теми, також варто звернути увагу на «першоджерела».

³ Проблема інтегративності й синтезу мистецтв у російській художній культурі початку XX століття розглядається на окремому занятті, форма якого може бути різною. Його мета – простежити контакти літератури, музики, живопису, театру «срібної доби», які значно розширили можливості митців. На практиці, на жаль, за браком часу це не завжди вдається навіть у групах музикознавців, тому доцільно рекомендувати студентам ознайомитися з другим розділом «Ідея синтезу мистецтв у російській художній культурі кінця XIX – початку XX століть: теорія та практика» монографії: Редя В. Я. «Есть тонкие, пленительные связи...» Интегративные процессы в музыке серебряного века : монография. Киев : НАКККиМ, 2010. С. 38–69.

Вагомим свідченням «перехідності» епохи є творчий доробок її «дійових осіб». Доречно звернутися в цьому контексті до постаті А. Лядова, творча зрілість якого припала саме на межу століть (чим, зокрема, й пояснюється глибинний зв'язок композитора, з одного боку, з ідеалами вітчизняної музичної класики, а з іншого – з сучасними процесами в мистецтві). Своє ставлення до творчої свободи, вільного розуміння традиції А. Лядов досить оригінально висловив у листі до М. Корсакевича від 30 липня 1907 року: «Я люблю $2 \times 2 = 5$, тому що це 5 приведе до 4 новим шляхом»¹. Справді, традиційне в його творчості постало у новій якості, стильові тенденції складно переплетені і вільно взаємодіють, а головне (цього висновку після аналітичного розгляду казкових симфонічних мініатюр 1900-х років студенти спроможні дійти самостійно) – А. Лядов, з його «невписаністю» в загальне річище російської музики другої половини XIX століття, багато в чому передбачив «зону шукань» у композиторській творчості XX століття (метафоричність музичного тексту, нове співвідношення динаміки і статики в музичному розвитку, лаконізм тематизму, мінімалізм засобів виразності, сонорні ефекти тощо). Тож перед нами типовий представник перехідного періоду в історії російської музики.

Зауважимо принагідно, що зворотній зв'язок під час засвоєння тем, пов'язаних із музикою «срібної доби», виникає абсолютно природно в будь-якій групі. Паралелі із сьогоденням («оточуючим світом», у якому живуть студенти і який їм цікаво пізнати й зрозуміти) обов'язково виникають уже під час лекції, присвяченої характеристиці художньої культури «срібної доби». Адже процеси, що відбуваються на сучасному етапі, частково резонують із тенденціями розвитку музичного мистецтва на межі XIX–XX століть: тут і паралельна творчість кількох поколінь композиторів, і поліфонія індивідуальних пошуків та стилів, і стильова строкатість та активні інтегративні процеси, і той самий «вірус пошуку»...

Рубіж XX–XXI століть, безперечно, – це переломна, перехідна фаза в історії культури, незважаючи на поширену точку зору щодо 300-літньої періодичності художніх революцій. Початок нового тисячоліття загострив відчуття «виходу в абсолютно нові простори <...> у поки що невідоме майбутнє», – констатує Н. Герасимова-Персидська² і відзначає, що в основі зміни орієнтирів у цьому випадку є, насамперед, зміна наукової парадигми, потужний прорив у науковій сфері: «Наукове пізнання світу та його збагнення через нове мистецтво поступово готують людину до нової картини світу»³. Клію вийшла на роздоріжжя. Питання «ми живемо в епоху *post-* чи в епоху *proto-*?» залишається поки що риторичним, крапки над і поставити час.

Про історичні межі певного художнього явища, його внесок у скарбницю світового культурного досвіду можна говорити лише з історичної дистанції, адже історія – це погляд на минуле з майбутнього крізь призму уявлень про закономірності історичного процесу. Парадоксально, але з історичної дистанції все, що відбулося, уявляється як єдино можливий хід подій, тоді як безпосередні учасники процесу, його творці завжди мають можливість вибору. Насамперед це стосується перехідних етапів

¹ Письмо А. К. Лядова Н. Г. Корсакевичу от 30 июля 1907 г. // Ан. К. Лядов. I. Жизнь. Биографический очерк В. Г. Вальтера. II. Портрет. По личным воспоминаниям С. М. Городецкого. III. Творчество. Критический очерк И. И. Витоля IV. Из писем 1901–1909 гг. Петроград : Изд. Попечит. совета, 1916. С. 88.

² Герасимова-Персидская Н. А. XXI век и «musica mundane» // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 335.

³ Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме // Там само. С. 334.

розвитку художньої (зокрема музичної) культури, які надають можливість чітко виявити динаміку історичного розвитку та його спрямування.

Незважаючи на відсутність чіткого розмежування між перехідними і стабільними епохами, є сенс визначити сталі ознаки, якими характеризуються періоди зародження нових парадигм у музичній культурі, коли вектори її розвитку не підпадають під канони попередньої епохи. Такі етапи можна розглядати як час закладання «еволюційних магнітів» на майбутнє, своєрідний каталізатор історико-культурного процесу, яким забезпечується народження нової якості в горнілі творчого переосмислення та оновлення традицій, різноманітність новаторських тенденцій у художніх процесах, сміливих жанрових і стильових експериментів, глобального оновлення мови мистецтва. Формується нове художнє бачення світу, нове ставлення до творчості.

Вивчення перехідних періодів в історії музики може бути продуктивним лише у комплексі з історичним, соціальним та художнім контекстами епохи, будучи «вписаним» у загальну картину культурно-історичного процесу, що й зумовлює власне стильові процеси у внутрішній музичній еволюції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидская Н. А. XXI век и «musica mundane» // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 335–347.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 327–334.
3. Денисов А. В. Между классицизмом и романтизмом – к проблеме изучения «переходных эпох» в истории музыкальной культуры // Terra Humana. 2009. Вып. 4. С. 94–99.
4. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // Зинькевич Е. С. MUNDUS MUSICALE. Тексты и контексты : избр. ст. Киев : Задруга, 2007. С. 7–17.
5. Исхакова С. З. Переломные эпохи как границы музыкально-исторических // Проблемы музыкальной науки. 2009. Вып. 1 (4). С. 166–171.
6. Капица С. П. Ускорение исторического времени // Новая и новейшая история. 2004. № 6. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/NEWHIST/KAPTIME.HTM> (дата обращения: 28.03.2017).
7. Коменда О. І. Взаємодія дедуктивного та індуктивного методів пізнання у співпраці «викладач-студент» в навчальному курсі музичної літератури середнього закладу музичної освіти // Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : мат-ли Всеукр. наук.-практич. конф. Луганськ, 2003. С. 200–202.
8. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
9. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1998. 753 с.
10. Лотман Ю. М. Клио на распутье // Наше наследие. 1988. № 5. С. 1–4.
11. Письмо А. К. Лядова Н. Г. Корсакевичу от 30 июля 1907 г. // Ан. К. Лядов. I. Жизнь. Биографический очерк В. Г. Вальтера. II. Портрет. По личным воспоминаниям С. М. Городецкого. III. Творчество. Критический очерк И. И. Витоля IV. Из писем 1901–1909 гг. Петроград : Изд. Попечит. совета, 1916. С. 88–89.
12. Редя В. Я. «Есть тонкие, пленительные связи...» Интегративные процессы в музыке серебряного века: монография. Киев : НАКККиМ, 2010. 320 с.
13. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

14. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монография. Київ : Факт, 2000. 175 с.
15. Ушаков Д. Н. Рубеж // Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 3. Москва : Гос. ин-т «Сов. энциклопедия» ; ОГИЗ, 1939. Стлб. 1892.
16. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
17. Шип С. В. Ищем логику музыкально-исторического процесса // Музыка и современность: сб. науч. ст. Москва, 2013. Вып. 1 (4). С. 14–29.

Редя В. Я. Переходные периоды в истории музыки: проблемы изучения. Внимание сосредоточено на переходных периодах в историческом процессе развития музыкальной культуры (с характерным для них переходным типом культуры) и важности их освещения в учебном курсе истории музыки. Опираясь на опыт преподавания дисциплины «История русской музыки», автор предлагает свой взгляд на методику изучения тем, связанных с обозначенной проблематикой. В качестве предмета обсуждения избраны переходные периоды, представляющие феномен рубежности в истории музыкальной культуры. В историческом ракурсе это зона *наложения времён*, когда совершается переоценка ценностей и выработка новых ориентиров в человеческом сознании. На примере длительной «переходности» XVII столетия и «серебряного века» русского искусства (конец XIX – начало XX столетий) выделены такие признаки переходных периодов, как смена духовных приоритетов, «разомкнутость» во времени и пространстве, усиление интегративных процессов на разных уровнях культурных коммуникаций, дискуссия с традицией, всеохватный «вирус поиска», активизация жанровых и стилевых процессов, кардинальное обновление музыкального языка. Доказано, что занятия по изучению переходных эпох дают студенту возможность не просто получить необходимую информацию, но и почувствовать природу исторического процесса развития музыкальной культуры, осмыслить его закономерности.

Ключевые слова: художественная культура, музыкально-исторический процесс, феномен рубежности, переходный период, переходный тип культуры.

Redya V. Ya. Transitional Periods in the History of Music: the Problems of Learning. In this work, attention is mostly paid to transitional periods in historic process of musical culture development (with the characteristic transitional type of culture), as well as importance of the history of music study course. Based on experience of teaching the History of Russian Music course, the author proposes her view of techniques of studying the mentioned subjects. Transitional periods have been chosen to demonstrate the phenomenon of boundaries in the musical history. In historical perspective, this is a zone of superimposition of times, when a reassessment of values and the development of new landmarks in the human mind are being carried out. The example of long-term transitivity in the 17th century and the Silver Age in the Russian art (end of the 19th – beginning of the 20th centuries) shows such symptoms of transitional periods as changes in spiritual priorities, disconnection in time frames and space, the strengthening of integrative processes at different levels of cultural communications, arguing with traditions, the “viral” surge for exploration, activation of genre and stylistic processes, and cardinal renewal of musical language, among others. It has been proved that courses on transitional epochs give students the opportunity not only to receive the necessary information, but also to feel the nature of historic process concerning the development of musical culture and to comprehend its patterns.

Keywords: artistic culture, musical and historical processes, the phenomenon of permeability, the transition period, a transitional type of culture.

ІСТОРІЯ МУЗИКИ ТА ІСТОРІЯ МУЗИКИ

Розглянуто співвідношення історії музики-науки та історії музики-навчальної дисципліни. Ці дві іпостасі історії музики різняться цільовою аудиторією, метою, а відтак – культурною місією: перша покликана досліджувати музичне минуле, друга – вивчати його. Виходячи з такої установки, запропоновано два способи оптимізації процесу вивчення курсу історії музики. Перший («принцип концентричних кіл») уникає традиційного лінійно-монографічного проходження курсу шляхом: а) винесення загальнометодологічних тем (предмет історії музики, базові методологічні принципи – загально- та спеціально-наукові, принципи періодизації, способи аналізу, логіка побудови курсу) на початок курсу; б) розгляду національної музичної спадщини за жанрами (від хорового – через камерно-вокальний, музично-театральний, симфонічний – до камерно-інструментального); в) проблемного розгляду монографічних тем за визначеним планом після опанування конкретно-жанрового виміру національної музичної історії; г) завершення курсу проблемними семінарами, які спираються на останні досягнення наукової історії музики. Другий організує послідовність вивчення монографічної теми (з диференціацією індивідуум / особистість; виявленням референтної групи композитора та її місця в культурі певної епохи; визначенням «зовнішньої» та «внутрішньої» періодизації творчості композитора, двома ракурсами – діахронним та структурним – розгляду жанрової системи композитора тощо).

Ключові слова: історія музики, інтонаційний образ світу, текст національної музичної культури, принцип концентричних кіл, оптимізація організації навчального матеріалу.

Які сподівання може викликати у читача стаття, у назві якої двічі повторене одне й те ж словосполучення? Змоделюємо можливі міркування. Вихідним може стати зауваження Юрія Лотмана: при повторенні важливим сенсоутворюючим фактором є інтонація. І чим точніше повторення, тим вищий сенсогенеруючий ефект інтонації. Одним з інтонаційних засобів у вербальній комунікації, як відомо, є логічний наголос. Він може бути на першому чи на другому слові. Висновок: тема статті – «ІСТОРІЯ музики та історія МУЗИКИ» (з можливою ротацією: «Історія МУЗИКИ та ІСТОРІЯ музики»). Отже, йтиметься про співвідношення різних варіантів історії музики: такого, у якому на першому місці – історія, тобто те, що Любов Кияновська називає «Історична ситуація. Передумови культурного розвитку», а Лідія Корній – «Історичні умови розвитку культури»¹. Музика в цьому випадку є лише одним із віддзеркалень культури. В іншому варіанті, – логічний наголос на слові «музика» – зміщується фокус уваги: тут у центрі – музика, яка у власному темпі і специфічних конфігураціях утілює (не віддзеркалює, а саме втілює, виявляє!) історичний процес. Цей варіант узгоджується з методологічною установкою Генріха Орлова, який свого часу писав: сьогодні «<...> недостатньо просто сумістити дві історії – розглядати еволюцію музики на фоні

¹ Див.: Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посіб. Чернівці : Книги-XXI, 2007. С. 21, 105, 212, 306; Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. С. 10, 42, 91, 181.

соціокультурних процесів. Необхідно зазирнути глибше – в неписану історію світосприйняття цінностей, психологічних установок, духу західної цивілізації, побачити її як величезну організмичну систему, яка зазнає внутрішніх змін, прямує крізь ряд різних станів, відображених у всіх сферах людської діяльності»¹.

За всієї привабливості саме такого погляду на тему статті, її фокус буде дещо інакшим. Ітиметься про співвідношення історії музики – **науки** та історії музики – **навчальної дисципліни**; основну увагу буде зосереджено на цілком прикладних речах – на двох ідеях у викладанні історії музики, апробованих у практичній діяльності автора.

У загальних рисах співвідношення двох іпостасей історії музики зрозуміле. Вони постають як сполучені посудини; при цьому слід зауважити, що однаковий рівень рідин у них буває тільки у випадку, коли вони заповнені рідною однакою густини. Якщо коліна заповнені рідинами різної густини, висота стовпів рідини співвідноситься обернено пропорційно до їх густин: чим більша густина, тим менша висота стовпа, і навпаки. Продовжуючи цю метафору, зауважу: незважаючи на спільне – те, що обидві історії музики мають своїм об'єктом людське минуле в його музичній проєкції, – суттєвими у цьому контексті є засадничі відмінності двох названих інтелектуальних практик, їх, так би мовити, густина.

Очевидно, що історія музики – науки та історія музики – навчальної дисципліни відрізняються одна від одної своєю **цільовою аудиторією**. Ця засаднича відмінність дає підстави згадати про відмінності між академічною та університетською аудиторіями у Франції початку ХХ століття – саме вони, як показує Філіп Ар'єс, зумовили ті тектонічні зсуви, що трансформували історичну науку нашого часу і поставили на чолі цих перетворень французьку школу.

Наведемо кілька думок Філіпа Ар'єса. Висловлені три чверті століття тому, вони змушують замислитися над нашим сьогоденням. Про історію, орієнтовану на університетську аудиторію, Ар'єс пише: «Досить швидко аудиторія цих професорів звузилась до майбутніх професорів. Вища освіта перестала бути напученням у культурі і перетворилась на підготовку кадрів для середньої освіти. <...> Утворився окремий закритий світ зі своєю літературою, своїми видавцями та періодикою, досить густонаселений, щоб бути самодостатнім»². Чи не нагадує сказане наші реалії? І чи не спонукає це поглянути уважніше, чого очікують від нас наші читачі / слухачі, такі різні – у навчальній аудиторії і на науковій конференції, на іспиті і на захисті дисертації?

На нашу думку, найголовніше, чим відрізняються дві історії музики, – їх мета, надзавдання, іншими словами – **культурна місія**.

Історія музики як наука, якою б специфічною вона не була і як би вона не поєднувала успадковані від позитивістського ідеалу науки «базові поняття і світоглядні орієнтири <...> природознавчого способу мислення»³ та генетично зумовлені рудименти свого літературного, мистецького, музично-критичного походження, залишається, за влучним виразом німецького історика Йорна Рюзена, «формою інтерпретативного підходу до людського минулого»⁴. Це твердження вважаємо актуальним

¹ Орлов Г. Древо музики. Вашингтон : Н. Л. Frager & Co ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 1992. С. 186.

² Ар'єс Ф. Время истории. Москва : ОГИ, 2011. С. 218.

³ Вжосек В. Історія – Культура – Метафора. Постановня неklasичної історіографії. Київ : Ніка-центр, 2012. С. 40.

⁴ Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2010. С. 15.

сьогодні навіть незважаючи на те, що в останній третині минулого століття в загальній історії майже остаточно відбулася, а в історії музики щойно розпочалася трансформація – перехід до нових методологічних принципів історичного дослідження, від позитивізму до неокантианської епістемології, **від зосередження на онтології до концентрації на гносеології**: «Перед істориками виникло нове порівняно з XIX століттям – століттям панування позитивізму – питання про те, якими є можливості пізнання історії, яким є той понятійний епістемологічний інструментарій, що міститься в головах людей, і як його треба використовувати»¹. Зазначені проблеми начерково окреслюють ситуацію з історією музики-наукою.

Наслідки сказаного очевидні: місія науки історія музики – *досліджувати* об'єкт своєї уваги, а відтак, по-перше, генерувати нові факти (обговорення цього моменту потребує спеціальної не доповіді – конференції!), і, по-друге, пояснювати їх у межах певного методологічного верстата, реалізуючи цим свій специфічний предмет, який визначається як процес змін інтонаційного образу світу, факти, фази і фактори цього процесу².

Деяка інша ситуація складається в історії музики – навчальній дисципліні. Її місія – не *досліджувати* (невідоме чи очуднене, тобто таке, чого раніше не було у цій сфері знань), а *вивчати* (також невідоме, але невідоме тому, хто навчається, проте експліцитно наявне в науковому просторі). Ця історія музики покликана дати учню ретельно відібрану, систематизовану, науково коректну інформацію, оскільки вона закладає «ті культурні кліше, котрі відтак тиражуються в нових поколіннях»³. З цими метою і місією пов'язані такі засадничі особливості навчального предмету «Історія музики»: органічна компілятивність, орієнтація на норматив, певний шаблон, уніфікація. Розуміючи всі негативні конотації, які викликають у читача такі характеристики (підкреслимо, не аксіологічні, а конститутивні), необхідно про них говорити, пам'ятаючи, що йдеться про тенденції та інтенції, а не про завершено-унормовані речі.

Така розлога преамбула є спробою виправдати те, що далі у статті буде мало оригінального; у ній розглянуто переважно способи упорядкування навчального матеріалу в курсах історії музики. Ці способи взяті із власного досвіду викладання й апробовані не на одному поколінні студентів, які успішно продовжують професійну діяльність у сфері науки «історія музики».

Перша проблемна зона, на якій буде зосереджено увагу – організація викладання курсу історії російської музики. Не зупиняючись на ідеологічних проблемах, зазначимо, що, на наше глибоке переконання, російська музика в українському музикознавстві потребує концептуального переосмислення – і це тема окремої, непростої і некороткої (а може – і нескінченної) дискусії. Йдеться про інше – про організацію курсу (такий самий спосіб організації, на наш погляд, може бути застосовано і до інших історій національної музики, які розглядаються як певним чином відокремлений феномен, своєрідний текст національної музичної культури).

Традиційне викладання курсу (і навчальні програми) ґрунтуються на хронологічно-монографічному принципі. Він, зокрема, відображений у підручниках: томи «Історії російської музики» під загальною редакцією Олексія Кандинського, присвячені М. Глінці й О. Даргомижському⁴ (автори О. Кандинський та О. Левашова),

¹ Докладніше див.: Гуревич А. Я. Истории историка. Москва : Росспэн, 2004. С. 109–110.

² Докладніше див.: Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. С. 34–57.

³ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. С. 55.

⁴ История русской музыки : учебник : в 6 вып. Вып. 2 : Кандинский А. И., Левашева О. Е. М. И. Глинка. А. С. Даргомыжский. Москва : Музыка, 1987. 220 с.

М. Римському-Корсакову¹ (автор О. Кандинський), П. Чайковському² (автор Ю. Розанова). Надзвичайно велика питома вага монографічних тем і в академічному десятитомному виданні, яке не є підручником, проте широко використовується у навчальному процесі. Наявність великих і часто блискуче написаних оглядових тем із «загальними характеристиками» доби, процесів розвитку певних жанрів не рятує ситуації: як перекоонує досвід, студент, зосередившись на персоналіях, часто втрачає відчуття загальної перспективи, за деревами не бачить лісу. Фактично, історія музики перетворюється на розширений і поглиблений курс музичної літератури (чи не показово, що студенти, особливо на виконавських факультетах, так цей предмет і називають?).

У чому полягає запропоноване і апробоване мною рішення? Робоча його назва, яка віддзеркалює головну ідею, – викладання курсу за принципом концентричних кіл. Суть ідеї вкрай проста: лектор в організації курсу прагне відійти від монографічного диктату і пропонує студентам поглянути на історію музики, її прояви та інститути (в широкому значенні цього слова) не в «горизонтальній» проекції періоду, а в «вертикальній» проекції руху крізь епохи. Ця ідея ґрунтується на методологічних засадах одного із засновників школи Анналів – Марка Блока. «Такий метод по своєму небезпечний, оскільки потребує значних знань, проте він дає змогу опукло презентувати різні етапи розвитку, не втопивши їх у монотонності дуже близьких і, відповідно, дуже подібних один до одного фактів»³.

Як організовано матеріал у курсі, побудованому за принципом концентричних кіл? Весь курс поділяється на дев'ять глобальних тем. Перша тема – своєрідний центр концентричної конструкції – методологічна. У ній розглядаються питання, які є наріжними, – і вибудовується та структура, яка далі буде наповнюватися конкретним матеріалом. Ідеться про визначення предмета історії музики, принципів аналізу матеріалу та принципів періодизації. Усвідомлення методологічного верстата, структури, якою користуємось, вивчаючи курс, надає процесу навчання осмисленості, студенту – можливості зрозуміти принципи і логіку його побудови, а власне навчальному курсу – «вузівської» сутності.

Наступна тема – також загальнометодологічна: оглядова характеристика основних періодів. Тут структура, ескізно сформована у попередній темі, набуває більш зримих обрисів. Слабкість і небезпека такої ранньої загальної характеристики очевидні – це небезпека абстрактного теоретизування, яке не спирається на знання конкретики, на усвідомлений музичний матеріал. Проте безсумнівні і її переваги: можливість поглянути на історію російської музики «згори», сформувані її симультанний, цілісний образ, який надалі буде наповнюватись, «отілеснюватись».

Власне, «отілесненню» структури, сформованої двома попередніми темами, присвячені наступні п'ять тем-розділів – розгляд історії російської музики за жанрами: хоровим, камерно-вокальним, музично-театральним, симфонічним і камерно-інструментальним. Логіка такої послідовності, думаю, очевидна і спеціальної аргументації не потребує. Кожна з наступних тем постає як усе більш широке концентричне коло, включаючи інтонаційний матеріал, засвоєний при вивченні попереднього. Студент, практично, п'ять разів проходить, «отілеснює» й озвучує вихідну структуру,

¹ История русской музыки : учебник : в 6 т. Т. 2 : Вторая половина XIX века. Кн. 2 : Кандинский А. И. Н. А. Римский-Корсаков. Москва : Музыка, 1984. 310 с.

² История русской музыки : учебник : в 6 т. Т. 2 : Вторая половина XIX века. Кн. 3 : Розанова Ю. А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1981. 310 с.

³ Арьес Ф. Время истории. Москва : ОГИ, 2011. С. 232.

поглиблюючи її розуміння. Крім того, така концентрація на історії жанрів кореспондує з важливим методологічним положенням школи Анналів: «історія інститутів втрачає будь-яку зрозумілість, якщо не охоплює достатньо великого відтинку часу»¹.

Побудова кожного тематичного сегмента (ідеться про зазначені п'ять «жанрових» тем) ізоморфна і передбачає проблемну оглядову лекцію, у якій подано загальну характеристику динаміки конкретного жанру, та кілька семінарських і практичних занять, на яких розглядається конкретне втілення жанру у творчості певного композитора з властивою саме цьому випадку специфікою. Знову ж таки, студент переконується, що «історія не є реальністю, яку історик має реконструювати; навпаки, саме історик надає їй існування», що «структура <...> групує факти, але в їх власному – властивому лише цьому моменту або цьому місцю – вигляді або, говорячи мовою естетики, освітленні. Одна й та ж структура ніколи не повториться»².

У наступній темі традиційно розглядаємо ключові композиторські персоналії. Кільканадцять разів пройшовши крізь жанрові кола, вони набувають дещо іншої, порівняно з традиційним варіантом, акцентуації. Та про це дещо згодом.

Нарешті, в останній, дев'ятій темі розмикаємо історію музики – навчальну дисципліну в історію музики – науку. Пригадаймо, вони ж є сполученими посудинами. У цій темі (актуальній передусім для музикознавців) розглядаються концептуальні музично-історичні праці, написані на вивченому в курсі матеріалі. У навчальному процесі НМАУ ім. П. І. Чайковського це три теми: «Динамічні компоненти національного стилю та російська опера» (за дослідженням Сергія Тишка³); «Сміховий світ російської музичної класики» (за дослідженням Ольги Соломонової⁴) та «Інтегративні процеси в російській музиці зламу століть» (за монографією Валентини Реді⁵).

Практика переконує, що така організація процесу викладання матеріалу стимулює студента до активнішої роботи, активізує зворотній зв'язок, під якого припадає на завершальний іспит.

Друга проблемна зона – вивчення в курсі історії музики ключових композиторських персоналій. Які б новації не впроваджувались у навчальний процес, які б наукові теорії не становили методологічну базу історії музики, ця наука (і навчальна дисципліна) не може уникнути розгляду персоналій, авторів, творців. Адже саме вони створюють первинну матерію історії музики, формують унікальну для кожної епохи, нації, країни конфігурацію інтонаційного образу світу – осмисленого в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіального вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму.

Незважаючи на індивідуальну неповторність та оригінальність креативної пошти, є сенс упорядкувати уявлення студентів про кожного композитора, застосовуючи певний алгоритм. Наголосимо, що нічого оригінального у пропонуваному підході немає, це результат оптимізації вже відомого, проте, інколи така оптимізація дає несподівані результати.

¹ Арьес Ф. Время истории. Москва : ОГИ, 2011. С. 232.

² Там само. С. 236, 241.

³ Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. Киев : Музінформ, 1993. 120 с.

⁴ Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смотровое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. 378 с.

⁵ Редя В. Я. «Есть тонкие властительные связи...» Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев : НАКККиМ, 2010. 320 с.

Отже, студенту пропонується така послідовність характеристики композитора: з'ясувати, яким він був **як особистість**. Студент має диференціювати риси, які характеризують композитора як індивіда і як особистість, попередньо з'ясувавши відмінності цих двох наріжних параметрів людини-творця. Відомо, що особистість – це стала система соціально значимих ознак, якими характеризується індивід. Відповідно, студент починає з характеристик індивіда і з'ясовує, наскільки може, його ознаки: домінуючий тип темпераменту, його стабільність чи лабільність, домінуючий канал отримання інформації та місце аудіального в ньому. На цій основі стають більш зрозумілими власне особистісні характеристики персони: моно- чи полідіяльна, інтровертована чи екстравертована, гармонічна чи дисгармонічна. Ці ознаки становлять певний портрет композитора – і студент відкриває для себе, чим дисгармонійність П. Чайковського відрізняється від дисгармонійності М. Мусоргського, особистісні підстави синтетизму стилю М. Глінки чи колористичності стилю М. Римського-Корсакова тощо.

Від характеристик особистості є сенс перейти до характеристик часу. Тут студентам пропонується кілька проблемних зон. Перша – очевидна: композитор і його епоха. Особливо наголошується на колі спілкування і характеристиці референтної групи певного композитора, зокрема її місця в культурі свого часу (домінуюча чи маргінальна, прогресивна чи реакційна). Так, зрозумівши особливості референтної групи С. Рахманінова (російська творча інтелігенція) та зміну її місця в культурному ландшафті країни (з домінуючого на маргінальне), студенти краще зможуть пояснити, наприклад, причини еміграції геніального митця.

Наступний крок – періодизація творчості: автоперіодизація (якщо вона є), аналіз періодизацій, наведених у літературі, їх типологічні ознаки («іманентна / внутрішня» і «контекстна / зовнішня»), з'ясування їх логіки та методологічних засад. Така робота над періодизаціями допомагає студентові не просто транслювати чужі думки, а спонукає його рефлексувати над матеріалом.

Далі три пункти характеристики присвячені власне творчості. Це, *по-перше*, аналіз її як жанрової системи. Тут необхідно з'ясувати, якою є жанрова система композитора у структурному й діахронному аспектах. Говорячи про структурний аспект, доцільно диференціювати центральні (ядерні, стрижневі) і периферійні (маргінальні) жанри творчості, співвіднести жанр у творчості певного композитора з етапом розвитку / побутування жанру в історії національної культури; завершальним моментом у структурному розгляді жанрової системи є внутріжанрова типологія. Зосереджуючись на діахронному аспекті, варто замислитись над логікою саме такого жанрового розвитку у творчості конкретного композитора і порівняти її з внутрішньою періодизацією його творчості.

По-друге, характеризуючи власне творчість, доцільно розглянути її інтонаційну основу, з'ясувавши жанрово-інтонаційні джерела й диференціювавши спільні для референтної групи композитора, а також ті, які перебувають за її межами і привнесені самим композитором. Дуже плідною є й диференціація жанрово-інтонаційних джерел за національною ознакою (ті, що належать до культури певної нації та інонаціональні) і на музичні й позамузичні (мовна інтонація тощо). Окрему увагу слід зосередити на введенні композитором нових для національної культури та / або жанру жанрово-інтонаційних джерел та на нових синтезах жанрово-інтонаційних витоків, здійснених композитором.

Зазвичай після такої роботи студенту досить легко дати стильову характеристику творчості композитора, виявити ключові ознаки стилю митця, відрізнити стабільні, сталі його параметри від мобільних, пов'язаних із різними періодами його творчості,

продемонструвати прояви цих ключових ознак у різних елементах музичної мови та в різних жанрових ситуаціях.

Завершальним етапом є відповідь на питання про літературу. Зазвичай, студент уже вільно орієнтується в матеріалі, він легко диференціює джерела на первинні і вторинні, навчальні й науково-дослідницькі.

Наостанок підкреслимо, що викладання – це постійна мука, безперервний пошук і невимовна насолода: мука – бо щоразу розумієш обмеженість свого інтелекту, своїх знань; пошук – бо до тебе звернені допитливі очі молоді, у якої є безліч запитань і які тобі ще вірять, а ти повинен принаймні шукати відповіді на ці запитання; насолода – бо, навчаючи, ти навчаєшся сам.

Плекаймо ж історію музики – і як науку, і як навчальну дисципліну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арьес Ф. Время истории. Москва : ОГИ, 2011. 304 с.
2. Вжосек В. Історія – Культура – Метафора. Постановня неklasичної історіографії. Київ : Ніка-центр, 2012. 296 с.
3. Гуревич А. Я. Истории историка. Москва : Росспэн, 2004. 288 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
5. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посіб. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
7. Орлов Г. Древо музики. Вашингтон : Н. Л. Frager & Co ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 1992. 408 с.
8. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
9. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

Чекан Ю. И. История музыки и история музыки. Рассмотрено соотношение истории музыки – науки и истории музыки – учебной дисциплины. Эти две ипостаси истории музыки отличаются целевой аудиторией, целью, а следовательно – культурной миссией: первая призвана исследовать музыкальное прошлое, вторая – изучать его. Исходя из такой установки, предложены два способа оптимизации при изучении курса истории музыки. Первый («принцип концентрических кругов») избегает традиционного линейно-монографического прохождения курса за счёт: а) вынесения общеметодологических тем (предмет истории музыки, базовые методологические принципы – обще- и специально-научные принципы периодизации, способы анализа, логика построения курса) в начало курса; б) рассмотрения национального музыкального наследия по жанрам (от хорового – через камерно-вокальный, музыкально-театральный, симфонический – до камерно-инструментального); в) проблемного рассмотрения монографических тем по определённому плану после освоения конкретно-жанрового измерения национальной музыкальной истории; г) завершения курса рядом проблемных семинаров, которые опираются на последние достижения научной ветви истории музыки. Другой организует порядок изучения монографической темы (с дифференциацией индивидуум / личность; выявлением референтной группы композитора и её места в культуре эпохи; выявлением «внешней» и «внутренней» периодизации творчества композитора, двумя ракурсами – диахронным и структурным – рассмотрения жанровой системы композитора и т. д.).

Ключевые слова: история музыки, интонационный образ мира, текст национальной музыкальной культуры, принцип концентрических кругов, оптимизация организации учебного материала.

Chekan Iu. I. History of Music and the History of Music. The correlation between the history of music as science and the history of music as educational discipline has been considered. These two hypostases of the history of music differ in the target audience, the goal, and therefore the cultural mission: the first is to investigate the musical past; the second is to study it. Proceeding from such approach, two optimization methods are suggested for studying the history of music. The first (the “principle of concentric circles”) avoids the traditional linear-monographic way of the course due to: a) the adoption of general-methodological themes (to define the subject of music history, basic methodological principles – general and special-scientific, principles of periodization, methods of analysis, logic of course construction) at the beginning of the course; b) consideration of the national musical heritage by genre (from choral – through chamber-vocal, musical-theatrical, symphonic – to chamber-instrumental); c) problematic consideration of monographic topics on a definite plan after mastering the concrete genre dimension of the national musical history; d) the completion of the course by series of problematic seminars that rely on the latest achievements of the scientific branch of the history of music. The second organizes the order of studying the monographic subject (with the differentiation of the individual / personality, the identification of the reference group of the composer and its place in the culture of the era, revealing the “external” and “internal” periodization of the composer’s creativity and two perspectives – diachronic and structural – on the genre system of the composer, etc.).

Key words: history of music, intonational image of the world, the text of the national musical culture, the principle of concentric circles, the optimization of the organization of educational material.

РОК-МУЗИКА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ І В НАВЧАЛЬНИХ КУРСАХ: ОЧІКУВАННЯ І РЕАЛЬНІСТЬ

Розглянуто рок як поширену інтонаційну практику сучасності і складову музичного процесу. Як об'єкт наукових досліджень в академічному музикознавстві, рок-музика часто зазнає певних утисків порівняно з опус-музикою, на яку зорієнтована переважна більшість музикознавців, а дослідники рок-музики й досі змушені виправдовувати свій вибір теми. Розглянуто статусний і методологічний чинники упередженого ставлення до цієї неакадемічної традиції, запропоновано шляхи їх подолання. Здійснено огляд навчальних курсів з історії року в освітніх установах зарубіжжя. Орієнтуючись на найкращі традиції західноєвропейських вищих музичних навчальних закладів та поширені онлайн-курси, доцільно залучити рок як важливу складову музичної культури ХХ століття в академічні курси історії музики і в Україні. Можливі паліативний і радикальний шляхи введення рок-музики у навчальні програми – від епізодичного розгляду окремих композицій у контексті різних стильових напрямів до самостійного курсу з історії та теорії року, розкриття жанрових і стильових процесів, періодів розвитку року та характеристики творчості його представників. Запропоновано стильову й жанрову моделі побудови курсу.

Ключові слова: рок-музика, жанр, стиль, інтонаційна практика, кавер.

Рок-музику можна вважати однією з найбільш поширених інтонаційних практик сьогодення¹. Вона досягла солідного віку – понад півстоліття – і неабияких результатів за цей час. Щоб пояснити вагу рок-феномена у звуковому просторі сучасності, звернемось до кліометричного методу.

Два мільйони. Важко уявити собі таку кількість глядачів на одному концерті. Та саме стільки зібрав легендарний британський гурт «Queen» 26 квітня 1985 року в Сіднеї. Хоча ці дані й виглядають дещо утопічно, у рейтингах наймасштабніших концертів у світі, які навіть увійшли до книги рекордів Гіннеса, наводять саме такі числа². Понад 300 тисяч осіб прийшли послухати «Queen» уже в неповному складі (без Фредді Меркюрі) у Харкові на центральній площі міста 9 вересня 2008 року. Дещо меншу кількість, але також вражаючу – 75 тисяч глядачів зібрав гурт «Океан Ельзи» у національному спортивному комплексі «Олімпійський» (загальна кількість – 70050 місць)³ 21 червня 2014 року, і це рекордна кількість для українського гурту; глядачі заповнили і трибуни, і поле (три фан-зони). Ми навмисне називаємо концерти, здійснені у різний час і в різних країнах. Наведеними свідченнями підтверджуємо, що рок-музика має величезну кількість адептів у всьому світі.

¹ Див. про це: Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с. С. 85–103.

² Топ 10 самых масштабных концертов в истории. URL: <https://dekatop.com/archives/7771> (дата звернення: 27.08.2017).

³ НСК Олімпійський (офіційний сайт). URL: <http://www.nsc-olimpiyskiy.com.ua/ru/stadium/> (дата звернення: 27.08.2017).

Однак не тільки рок-концерт дає змогу адекватно оцінити кількість шанувальників цієї інтонаційної практики. Відомо, що, крім живого виконання (найчастіше – стадійні концерти), у ХХ столітті застосовується й інша, не менш важлива і більш поширена форма популяризації музики і рок-музики зокрема – звукозапис. Це може бути запис як студійного альбому, так і живого концерту, окремого синглу чи тематичної добірки тощо. Звукозапис підтверджує значне поширення цієї інтонаційної практики. Так, восьмий студійний альбом ліверпульської четвірки «The Beatles» «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) розійшовся накладом у 32 мільйони примірників¹, «Led Zeppelin IV» гурту «Led Zeppelin» (1971) – 30 мільйонів², а «Hotel California» «The Eagles» (1976) – 26 мільйонів³. Деяко скромніші дані українського року, і все ж – «Суперсиметрія» «Океану Ельзи» – двічі платиновий, понад 200 тисяч проданих примірників⁴. Це лише кілька прикладів, які можна примножити. Звісно, у наші дні кількість проданих дисків можна порівняти з кількістю переглядів на youtube або ж із кількістю завантажень трека чи альбому з інтернету, адже диски, як і платівки, поступово виходять з обігу, поступаючись плеєрам, які завжди можна мати з собою.

Водночас, академічне музикознавство зосереджене передусім на опус-музиці як більш цінній, призначеній не для всіх, а головне – графічно зафіксованій, що асоціюється з авторством. Справді, порівнювати кількість відвідувачів рок-концертів і концертів класичної музики не зовсім доречно, адже це кардинально інша ситуація функціонування, інші масштаби локусів, де проводяться концерти. Доцільно порівняти відсоток продажу записів класичної музики. Як зазначає Норман Лебрехт, на початок 2000-х років на ринку США він становив шість. Водночас, наклад 3000 примірників Першої симфонії Й. Брамса (під орудою Клаудіо Аббадо) розійшовся протягом п'яти років, 2000 примірників Другої симфонії Яна Сібеліуса (диригент – Саймон Реттл), 400 примірників Сьомої симфонії Густава Малера (диригент – Бернард Хайтінк) – за півтора року. Найбільш успішнішим за продажами вважають запис «Персня нібелунга» Ріхарда Вагнера (під керівництвом Георга Шолті) – 18 мільйонів за весь час. Проте навіть цей рекорд не зрівняється з продажами рок-альбомів⁵. Наводячи ці приклади, жодним чином не маємо на меті понизити статус опус-музики, а лише ілюструємо, що рок-музика – надзвичайно важливий феномен, який заслуговує на дослідження, аналіз, а головне – на вивчення, хоча не для всіх науковців це є очевидним.

Розглянемо, як рок-музика представлена як навчальна дисципліна у мистецьких вишах країни. Рок давно привертає увагу науковців, його досліджують як соціокультурне явище в дискурсах різних наук (соціологія, естетика, філософія, культурологія, літературознавство тощо). Відомо, що будь-який рок-феномен є поєднанням трьох основних компонентів: слово – музика – дійство⁶. Кожен із них є об'єктом дослідження певної наукової галузі: слово – літературознавства, дійство – теорії театру, музика – музикознавства. Усе частіше рок-музика в різних її проявах привертає ува-

¹ Топ 100 самых продаваемых альбомов. URL: <http://rock.ru/forum/index.php?topic=39460.0> (дата обращения: 27.08.2017).

² Там само.

³ Там само.

⁴ Власова А. Двічі платиновий «Океан Ельзи» // Україна молода. 2003. Вип. № 192, 17 жовтня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/40/117/690/> (дата звернення: 25.08.2017).

⁵ Див. про це: Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. Москва : Классика XXI, 2009. 328 с.

⁶ Никитина О. Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст / Уральский гос. пед. ун-т. Вып. 10. Екатеринбург, 2008. С. 48–57 URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rok-kontsert-kak-ritualnoe-deystvo> (дата обращения: 15.08.2017).

гу й представників академічного музикознавства. Та незважаючи на значну кількість дисертацій, монографій та інших матеріалів про рок-музику, академічна наука все ще далека від того, щоб аналізувати й вивчати рок, його стилеві й жанрові особливості нарівні з опус-музикою, ідучи в ногу з часом. Хоча останніми роками це явище досліджували В. Ткаченко, Є. Андрєєв, Н. Ліва, І. Палкіна, проте більшість відкриттів так і залишаються на папері, не застосовуючись на практиці, а науковці, які цікавляться рок-музикою та іншими інтонаційними практиками неписьмової традиції, часто змушені доводити правомірність обраної теми чи навіть виправдовуватись за її вибір. Так, у дисертаційному дослідженні О. Строкової, присвяченому джазу (2002) читаємо: «Масове мистецтво від початку прийнято було протиставляти “серйозній” академічній музиці, а прихильників кожного вважати антагоністами, між якими стояло погано приховане неприйняття один одного. Любителі серйозної музики розглядали сучасну музичну продукцію масового виробництва як “другосортну”. Однак, глибинне та критичне розуміння будь-якої музичної культури можливе лише при “розмові на рівних”, без естетичного снобізму та почуття власної переваги»¹. Такий погляд досить поширений серед науковців, тому й досі не вдається обійти бар’єр між неакадемічною традицією та опус-музикою.

Нерідко висококваліфіковані музикознавці, орієнтовані на опус-музику, зовсім не знають фактів, найпростішої термінології з рок-музики. На міжнародних музикознавчих конференціях неодноразово звучали запитання на кшталт: «Хто такі “Океан Ельзи”», «Що таке “Radio Roks”», «Що таке риф, брідж, саунд, кавер»? Звісно, важко обговорювати актуальні проблеми, коли науковці не володіють матеріалом, хоча й погоджуються, що тема варта уваги. Чи може науковець адекватно сприйняти аналіз рок-балади, не збиваючись на манівці порівняння її з фольклорною / літературною / романтичною баладою, якщо ніколи не чув жодного зразка першої? Чи може випускник історико-теоретичного факультету відрізнити на слух саунд «Scorpions» від саунду «Led Zeppelin», якщо ця інтонаційна практика перебуває поза межами його слухового досвіду? Водночас, важко уявити дипломованого музикознавця, який не відрізняє стилі Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта, Р. Вагнера і Дж. Верді чи В. Сильвестрова і Є. Станковича.

Риторичні запитання можна продовжувати: чи варто говорити, що найвідоміші рок-хіти на зразок «Let it be» «The Beatles», «We will rock you» «Queen» чи «Smells Like Teen Spirit» «Nirvana» на слуху у мільйонів слухачів, як і «Пісенька Герцога» з «Ріголетто» Дж. Верді, тема долі з П’ятої симфонії Л. ван Бетховена чи «похоронного маршу» Ф. Шопена. Відомо, що минулого року лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури за свої поезії став відомий рок-музикант Боб Ділан, без творчості якого важко уявити рок 1960-х. Та навіть такі успіхи рок-мистецтва не можуть здолати усталеного його несприйняття, хоч рок-музиканти не настільки далекі від академічної музики. Згадаймо тур «Scorpions» із симфонічним оркестром або ж численні концерти на тему «Рок-хіти у виконанні симфонічного оркестру»². Деякі виконавці мають вищу музичну освіту, а інші просто захоплюються класичною музикою. Рок-музиканти ставляться більш толерантно до іншої інтонаційної практики (опус-музики), ніж академічні. Прикро визнавати, але сучасне музикознавство ігнорує рок

¹ Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусств / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Москва : АПРИ, 2002. С. 12–13.

² Це питання розглянуто у праці: Цукер А. М. И рок, и симфония... Москва : Композитор, 1993. 304 с.

як складову музичного процесу, хоча окремі теми, присвячені рок-музиці, і викладаються в межах різних курсів в українських мистецьких ВНЗ, але не внесені у навчальні плани. Упереджене ставлення до цієї неакадемічної традиції пояснюється двома факторами: статусним та методологічним.

За традицією, менестрельну культуру (та рок-музику як її прояв) не розглядають як професійну, порівняно з академічними жанрами європейської традиції. М. Сапонов називає таке явище аристократизацією¹. Зниженню статусу рок-музики сприяє розуміння її як «легкого жанру», «розважального жанру», «популярної музики», «масової музики», «загальнодоступної музики» тощо. Водночас, на думку А. Цукера, «<...> критерії, за якими ми розділяємо любителів і професіоналів, можуть бути різними. Перший – рівень майстерності, технічної оснащеності, володіння комплексом прийомів і засобів в певному виді художньої творчості. Другий – наявність або відсутність професійної освіти. Третій – спосіб функціонування: самодіяльний (виключно “для душі”, у вільний час, без матеріальної винагороди) чи концертно-професійний (у межах концертних структур, організацій з обов’язковою оплатою)»².

Статусне зниження найчастіше аргументують аксіологічно. Зокрема, у багатьох радянських дослідженнях, у яких мелодику рок-музики характеризують так: «У музиці “масової культури” – бідність, ущербність, мелодики. Мелодія то зводиться до елементарних формул-вигуків, то перетворюється в ланцюг випадкових, безпорадно повисаючих, обділених енергією і музично-логічними зв’язками уривків, задавлених ритмізованим фоном»³. Ці «недоліки» ґрунтуються на естетиці інших інтонаційних практик, іншої художньої ідеології та безпідставно накладаються рок-музиці. Рок – зовсім інакший феномен, пов’язаний не лише з ритмом, а й з мелодико-інтонаційними особливостями. Ігноруванням їх і породжуються наведені в цитаті претензії, визнання художньо цінними виключно артефакти опус-музики. Такі ж претензії можна висловлювати й до камлання якутського шамана, тувинського горлового співу чи взагалі музики народів Карибського басейну. Зрозуміло, наведені оцінки й характеристики не є релевантними щодо «Yesterday» «The Beatles», «Stairway to heaven» «Led Zeppelin» чи «Така, як ти» С. Вакарчука.

Методологічна проблема містить, щонайменше, дві складові: методи аналізу і матеріал аналізу.

Рок-музика, на відміну від музики академічної традиції, має такі ознаки: неписьмовий характер, специфічний тип професіоналізму («менестрельної» природи), напруження між жанровою канонічністю і стильовим динамізмом тощо. Постає запитання: який науковий апарат аналізу цієї музики? Удаючись до традиційних методів і стикаючись при цьому з певними труднощами, невідповідностями, дослідники доходять висновку, що рок-музика не якісна, «не придатна» для аналізу. Та причина полягає в тому, що це зовсім інша музика, і вона потребує відповідної методології, яка б поєднувала дослідження музичної матерії і позамузичного контексту. Власне, цієї думки дотримуються й скептично налаштовані: «Ця музика потребує глибокого занурення не лише в саму звукову матерію, а й у сферу її конкретно-соціального побутування,

¹ Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. С. 13.

² Цукер А. М. Эстетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора: сорок лет спустя // Аспекти історичного музикознавства-V: Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. С. 24–25.

³ Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 13.

яка породжує широкий спектр сенсів, значень і формує систему їх художнього опосередкування»¹. Обираючи суто музикознавчі методи дослідження, слід зважати, що новий матеріал необхідно досліджувати апробованими методами, а нові методи апробувати на дослідженому матеріалі.

Щодо матеріалу для аналізу, погоджуємося з Є. Андрєєвим: «<...> Оригіналом рок-композиції вважається версія, що записана в студії. Студійний варіант композиції, що увійшов до офіційно виданого альбому групи, являє собою завершений продукт творчості рок-музикантів, тому саме цей запис піддається аналізу насамперед. Робочі, проміжні студійні версії, концертні записи та демо-версії рок-композицій досліджуються за відсутності завершеного студійного варіанту, або ж для з'ясування завдань порівняльного аналізу оригіналу рок-композицій та його варіантів»². Для обраної інтонаційної практики графічна фіксація не обов'язкова, але може існувати у вигляді розшифровок чи навіть партитур – залежно від того, яку проблему порушує музикознавець.

Оскільки рок-музика є складовою музичної культури ХХ століття, доцільно легітимізувати її, увівши в навчальну програму академічних курсів з історії музики як дисципліну за вибором студента. Це можна зробити трьома шляхами.

Паліативний шлях. У кожному підручнику з історії української музики перші розділи присвячені фольклору, який в академічному музикознавстві традиційно має аксіологічно позитивне забарвлення. Рок – це своєрідний фольклор ХХ століття, його можна вивчати в курсі історії музики ХХ століття, виявляючи відмінності рок-музики від академічних інтонаційних практик, взаємовплив і типологічні паралелі. Можна розглядати окремі композиції в контексті різних стильових напрямів (хард-рок, інді-рок, софт-рок, прогресів-рок тощо) без детального розгляду персоналій, але з прослуховуванням музики (студійних записів). Так, вивчаючи хард-рок, формуємо плей-лист із найвідоміших треків таких гуртів: «*Guns N' Roses*», «*Black Sabbath*», «*Led Zeppelin*», «*Nazareth*», «*Deep Purple*», «*Aerosmith*» тощо. Прослуховуючи відомі рок-хіти, студенти краще засвоять інформацію про стильовий напрям, не деталізуючи історії створення гуртів. Одразу ж демонструється індивідуальний саунд у межах одного стилю. Така методика ефективна в загальних курсах історії музики, які формують у студентів уявлення про характерні особливості музично-історичного процесу і динаміку його розвитку. Під час занять можна не лише слухати студійні записи, а й переглядати фрагменти з концертів, відеокліпи тощо. Відео дає змогу детальніше розкрити культуру поведінки на рок-концерті (поділ на трибуни та фан-зони), особливості комунікації між солістом гурту та іншими музикантами, між солістом і публікою, – усе те, що формує зовнішню структуру жанру. Навіть завдяки перегляду одного рок-концерту (наприклад, «*Queen Montreal 1981*») можна скласти уявлення про типову драматургію, нормативну кількість композицій і те, як вони між собою чергуються, визначити кульмінаційні точки (найчастіше це рок-балади). Музикознавцям доцільно більш глибоко вивчати рок-музику.

Радикальний шлях. Оскільки студенти вивчають курс, орієнтований на фольклорну інтонаційну практику, для музикознавців варто впровадити й курс із теорії та історії року, у якому буде розкрито жанрово-стильові процеси, їх періодизацію, творчість топових гуртів, проаналізовано записані альбоми й хіти. Найбільш

¹ Цукер А. М. И рок, и симфония... Москва : Композитор, 1993. С.26.

² Андрєєв Є. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. С. 7.

перспективний шлях – порівняльний аналіз явищ однакового масштабу, рівня, як це здійснила В. Ткаченко. Вона порівнює український рок-гурт «Океан Ельзи» і молдавський – «Zdob si Zdob» за такими параметрами: поетика, лексичні особливості, структура строфи, особливості мелодики, гармонії, інструментовки, стилістики¹. Автор доходить висновку, що гурти, які зароджувались і розвивались паралельно, мають різну стилістику («Океан Ельзи» – бріт-поп, арт-рок, альтернативний рок, інді рок, а «Zdob si Zdob» – фольк-рок, хардкор-панк). Стилiстика, зокрема саунд, і є тим чинником, який дає змогу розрізняти гурти на слух і визначати індивідуальну манеру виконавця. Стилiстика формує інструментальне вирішення, структуру строфи, мелодико-інтонаційні особливості тощо. Такий порівняльний аналіз у межах навчального спецкурсу можна здійснювати й на інших прикладах.

Навчальний курс може бути побудований не тільки за стильовим, а й за жанровим принципом. Ці дві фундаментальні універсалії академічної науки діалектично взаємопов'язані. З одного боку, вони є комплементарними, з іншого – опозиційними. Більшість науковців справедливо вважає рок явищем стильової природи. Однак, на наш погляд, аналізуючи рок як музику, доцільно спиратись і на категорію жанру, наявну в різних інтонаційних практиках. Щодо рок-музики, вона ще мало розроблена, це породжує термінологічну плутанину, неприпустиму в наукових дослідженнях і в навчальних курсах. Наведемо приклад аналізу так званого «важкого металу». Діна Венстейн, професор університету De Paul у Чикаго пропонує таке визначення: «Heavy metal – музичний жанр. Незважаючи на те, що для деяких критиків це лише шум, йому притаманний певний код, або набір правил, за допомогою яких можна визначити, чи належать до його категорії пісня, альбом, гурт або виступ <...> Кодом також зазначаються межі, на яких heavy metal змішується з іншими жанрами рок-музики»². Тут же вона додає: «Суть heavy metal – його звуковий, візуальний та вербальний код – визначається у період кристалізації жанру, з середини до кінця 1970 року. З цього моменту можна оглядатися назад на фазу формування, ідентифікуючи попередників та засновників *стилю* (курсив – *I. В.*), також поглянути в майбутнє, у фазу фрагментації, що дала початок підвидам <...>»³. Тобто, в одному реченні до «heavy metal» застосовано категорії жанру і стилю. Це дуже поширене явище. Вважаємо, що «рок» – явище *жанрового рівня*, яке має свої стильові відгалуження й розлогу субжанрову організацію. Жанрову систему рок-музики ще не повністю визначили науковці, вона потребує окремого дослідження, а отже й жанрової атрибуції та аналізу жанрових різновидів.

Якщо вивчати історію рок-музики за жанровим принципом, доцільно зосередитись на головних жанрах: простих (рок-н-ролл, рок-балада) і складених (рок-концерт, рок-альбом). Окремо постануть різні поєднання рок- та опус-жанрів: рок-опера, рок-симфонія тощо. Можна простежити, наприклад, за еволюцією жанру рок-балади – від «The Beatles» до наших днів; порівняти варіанти жанру в різних гуртах тощо. Так, порівнюючи окремі композиційні компоненти рок-балад, переконуємось, що для «Led Zeppelin» та «Metallica» характерні розлогі вступні розділи, а у Beatles чи Nazareth їх найчастіше немає⁴.

¹ Tcacenco V. “Океан Ельзи” versus “Zdob și Zdob”: repere comparative // Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor ; col. red.: Editura Garomont, 2014. P. 45–51.

² Wenstein D. Heavy Metal: the Music and it's culture. Revised edition. Da capo press, 2009. P. 6.

³ Там само. С. 7.

⁴ Див.: Вавшко І. В. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 210–218.

Рок-музику можна вивчати і в курсі музичної критики, що дасть змогу аналізувати різні виконавські інтерпретації – кавери одного й того ж твору, наприклад, рок-балади американського рок-музиканта, лауреата Нобелівської премії Боба Ділана «Knockin' on Heaven's Door» у варіантах «Guns N' Roses», Роджера Уотерса з «Pink Floyd», «U2», «Selig», «Bon Jovi», «Nazareth», Боба Марлі, Аретти Франклін¹. Формою практичної роботи для самостійного пошуку студента у вивченні цієї інтонаційної практики може бути написання рецензій і відгуків на альбоми, рок-концерти тощо, а також створення тематичних рейтингових плей-листів («десять найкращих рок-балад», «сім найкращих рок-концертів»). На багатьох сайтах здійснюються відкриті голосування, відомі чарти складаються саме за голосами слухачів.

У Західній Європі, зокрема в Інституті музики м. Грац (Австрія), за стильовим принципом викладається курс «Музичний та аналітичний аспект звучання року 1970-х, 1980-х, 1990-х років». Студенти вивчають стильову категорію року – саунд² на матеріалі творчості «The Beatles», «Deep Purple», «Led Zeppelin» та ін. Цей курс протягом семестру обов'язковий для студентів виконавських факультетів. Інший варіант – дистанційні курси, які набувають у сучасному світі все більшого поширення. Так, на електронному ресурсі coursera.org, де зібрано найкращі онлайн-курси з різних спеціальностей, є й «Історія року» у двох частинах (розрахований на 14 тижнів – один навчальний семестр). Курс розробив професор Ротчерстерського університету Джон Ковач із такою періодизацією: 1900 – кінець 1960-х років; 1970 – ранні 1990-ті. Вивчення історії року протягом півріччя можливе у межах навчальної дисципліни за вибором, а кількість бажаючих виявить її актуальність. На цьому ресурсі є й більш локальні, менші за обсягом курси цього ж автора, зокрема «Музика Бітлз». У ньому розкрито еволюцію творчості гурту, так звану «бітломанію», репертуар гурту, технічні особливості запису композицій, гастрольні тури тощо³. Курс розрахований на сім тижнів, містить відео з лекціями і матеріали для самостійного вивчення, а також тести-іспити для перевірки знань. У курсі «Музична творчість “Rolling Stones” (1962–1974)» розглядаються особливості формування стильових засад гурту певного періоду⁴. Цей курс розрахований на сім тижнів і має аналогічну будову. Такі курси розроблені як для прихильників року, меломанів, так і для професійних музикантів. Тут наведено лише кілька варіантів, насправді, їх набагато більше. Зважаючи на перенавантаження студентів і брак годин у навчальних планах, вивчати історію одного гурту протягом семестру – досить проблематично, та головне – варто звернути увагу на можливість і доцільність викладання таких спецкурсів, на принципи викладу матеріалу. Прослухавши загальний курс аудиторно, студенти зможуть самостійно опрацювати окремі теми.

Варіантів запровадити курс рок-музики в навчальний процес багато. Прикро, що доводиться боротися за той матеріал, який, скажімо, в Західній Європі давно є обов'язковим для вивчення і не викликає спротиву. Зрештою, нам пощастило, адже маємо всі технічні умови для вивчення і викладання або хоча б ознайомлення з інтонаційною практикою, невідомою для багатьох.

¹ Див. про це: Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2016. С. 82–93.

² Див. про це: Долгих Д. Саунд beatbox'у: спроба характеристики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. Київ, 2012. С. 144–150.

³ The Music of the Beatles. URL: <https://ru.coursera.org/learn/the-beatles> (Accessed: 18.08.2017).

⁴ The Music of the Rolling Stones, 1962–1974. URL: <https://ru.coursera.org/learn/rolling-stones> (Accessed: 28.08.2017).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев С. В. Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості гурту The Doors) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
2. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–45.
3. Вавшко І. В. Вступний розділ у композиції рок-балади // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 210–218.
4. Вавшко І. В. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2016. С. 82–93.
5. Долгих Д. Саунд beatbox'у: спроба характеристики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. Київ, 2012. С. 144–150.
6. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
7. Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. Москва : Классика-XXI, 2009. 328 с.
8. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
9. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
10. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусств / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Москва : АПРИ, 2002. 211 с.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 312 с.
12. Цукер А. М. Эстетико-теоретические вопросы музыкальных жанров в работах А. Н. Сохора: сорок лет спустя // Аспекти історичного музикознавства-V: Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2012. С. 14–29.
13. Цукер А. М. И рок, и симфония... Москва : Композитор, 1993. 304 с.
14. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990. Изд. 2-е доп. и испр. Ростов-на-Дону : Изд. РГК, 2012. 192 с.
15. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
16. Tcacenco V. “Океан Ельзи” versus “Zdob și Zdub”: repere comparative // Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor ; Chișinău : Editura Garomont, 2014. P. 45–51.
17. Wenstein D. Heavy Metal: The Music and it's culture. Revised edition. Da capo press, 2009. 353 p.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

1. Власова А. Двічі платиновий «Океан Ельзи» // Україна молода. 2003. Вип. № 192, 17 жовтня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/40/117/690/> (дата звернення: 25.08.2017).
2. Никитина О. Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст / Уральский гос. пед. ун-т. Вып. 10. Екатеринбург, 2008. С. 48–57 URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rok-kontsert-kak-ritualnoe-deystvo> (дата обращения: 15.08.2017).
3. НСК Олімпійський (офіційний сайт). URL: <http://www.nsc-olimpiyskiy.com.ua/ru/stadium/> (дата звернення: 27.08.2017).

4. Топ 10 самых масштабных концертов в истории. URL: <https://dekatop.com/archives/7771> (дата обращения: 28.08.2017).

5. Топ 100 самых продаваемых альбомов, URL: <http://rock.ru/forum/index.php?topic=39460.0> (дата звернення: 27.08.2017).

6. The Music of the Beatles. URL: <https://ru.coursera.org/learn/the-beatles> (Accessed: 18.08.2017).

7. The Music of the Rolling Stones, 1962–1974. URL: <https://ru.coursera.org/learn/rolling-stones> (Accessed: 18.08.2017).

Вавшко И. В. Рок-музыка в современной культуре и в учебных курсах (ожидания и реальность). Рассмотрен рок как распространённая интонационная практика современности и неотъемлемая составляющая музыкального процесса. Будучи объектом научных исследований в академическом музыковедении уже не один десяток лет, рок-музыка часто испытывает определённые притеснения по сравнению с опус-музыкой, на которую ориентировано большинство музыковедов, а исследователи рок-музыки до сих пор вынуждены оправдываться за свой выбор темы. Рассматриваются статусный и методологический факторы исследования музыки неакадемической традиции и предлагаются пути их преодоления. Осуществлён обзор учебных курсов по истории рока в образовательных учреждениях зарубежья. Ориентируясь на практику западноевропейских высших музыкальных учебных заведений и существующих онлайн-курсов, целесообразно и в Украине ввести в учебный процесс спецкурсы по изучению рока как важной части музыкальной культуры XX века. Предложены паллиативный и радикальный пути введения рок-музыки в учебные программы: от рассмотрения отдельных композиций в контексте различных стилевых направлений к созданию самостоятельного курса истории и теории рока с анализом жанровых и стилевых процессов и детальным изучением его развития и творчества его представителей. Предложено стилевую и жанровую модели построения курса.

Ключевые слова: рок-музыка, жанр, стиль, интонационная практика, кавер.

Vavshko I. V. Place of Rock-music in the Modern Culture and Study Courses (Expectations and Reality). Rock is being analyzed as a widespread intonational practice of modern times and an indispensable part of music process. Given the fact that rock-music has been an object of scientific researches in academic music studies for decades, it is often prejudiced comparing to opus-music, which is a reference point at which the majority of music scholars focus on, while those who study rock-music still are forced to justify the choice of the theme. We have overviewed the status and methodological factors that explain the prejudiced attitude to the chosen non-academic tradition and suggested the ways of overcoming it. Based on the best traditions of Western-European higher educational music establishments and available online-courses, it is reasonable to introduce rock as an important part of the music culture of the 20 century into the academic courses of the history of music in Ukraine. We have suggested a palliative and a radical ways of introducing rock-music into the curriculum – from the episodic overview of some particular compositions in the context of different stylistic directions up to developing an independent course of the history and theory of rock, with the possibility of tracing the stylistic process along with the detailed study of the periods of development of this phenomenon and its representatives. We have suggested the stylistic and genre models of developing the course.

Keywords: rock-music, genre, style, intonational practice, cover.

МУЗИЧНА ПРАКТИКА В РЕЛІГІЙНИХ І ОСВІТНІХ ЦЕНТРАХ ОСТРОГА В РАНЬОМОДЕРНИЙ ЧАС

Мета статті – упорядкувати і переосмислити наявну інформацію про музичну практику в Острозі та Острозькій ординації протягом XVI–XVIII ст. Методологією дослідження передбачено застосування описового, компаративного та історичного методів. Уточнено питання хорової діяльності в Острозькій академії, зокрема про час заснування та розпуск хору, кількість співаків, про церкву, у якій цей хор звучав тощо. Охарактеризовано музичну практику острозьких єзуїтів, доведено необґрунтованість думки про те, що багатоголосся європейського типу поширилось у православної церкві Речі Посполитої під їх впливом. Розглянуто літописну пам'ятку з історії місцевого парафіяльного костелу. У статті уперше: охарактеризовано діяльність острозьких уніатів, зазначено, що вони продовжували православну рукописну нотну традицію, створюючи лінійні «Ірмолої»; у XVIII ст. уніатські дяки на свята співали у парафіяльному католицькому костелі, що свідчить про співпрацю різних місцевих релігійних осередків у музичній сфері; висунуто гіпотезу про появу острозького наспіву в Дубенському монастирі, очолюваному архимандритом Мелетієм Смотрицьким. Причетним до його появи міг бути особистий співак архимандрита Єлисей Ільковський, який незабаром переїхав у Києво-Печерський монастир, де став регентом і головним співаком. Основний аргумент на користь цієї гіпотези – перші згадки про острозький наспів з'являються у київських «Ірмолях» незабаром після переїзду в Дубно Мелетія Смотрицького. Обґрунтовано, що один з найпопулярніших зразків острозького наспіву – кондак Богородиці «Возбранной воеводи» – міг бути поширений у військовій сфері.

Ключові слова: хор Острозької Академії, хор та оркестр єзуїтського колегіуму, музика в парафіяльному костелі, острозький розспів, Ірмолої, кондак Богородиці.

Вступ. Релігійна музика у великих містах Речі Посполитою була не лише частиною християнського культу, а й ефективним інструментом пропаганди. Першими це помітили протестанти на чолі із Мартіном Лютером, який прагнув замінити складну, часто не зрозумілу релігійну музику на доступну кожному прихожанину як для слухання, так і для співу. Відтоді музика стала дієвим інструментом у релігійних війнах Європи. Долучилися до цього процесу і православні громадяни Речі Посполитої. Релігійна боротьба точилася і в Острозі. Невдовзі музику як засіб увели у богослужіння і православні русини. Починаючи з XIV століття, Острог став родовим гніздом князів Острозьких. Завдяки активній діяльності князя Василя Костянтина Острозького місто стало впливовим культурним, освітнім і релігійним осередком. У різних містах ординації діяли князівські музичні капели, міські музичні професійні об'єднання (цехи), військові музиканти тощо. У релігійному житті православних і католицьких громад Острога музика теж набула значного поширення.

Окремі аспекти релігійної музики Острога аналізували українські та польські дослідники. Так, історик Ігор Мицько¹ надав цінну інформацію про хор Острозької

¹ Мицько І. З. Постанова на академію Острозьку // Острозька академія XVI–XVII століття. Енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 383–384.

академії. Тему острозького наспіву досліджували Юрій Ясіновський і Олександра Цалай-Якименко¹, хоча цей наспів неодноразово привертав увагу й інших музикологів. Найбільш плідним збирачем і дослідником лінійних «Ірмолоїв» є Ю. Ясіновський². Музична справа в Єзуїтському ордені Речі Посполитої охарактеризована у праці польського дослідника Єжи Кохановича³. Про побутування музики в місцевому парафіяльному костелі відомо з фактичного літопису храму – «Актів острозького парафіяльного костелу»⁴. Ці публікації є дуже цінними, проте вимагають додаткового аналізу та переосмислення.

Хор Острозької академії. Найдавніший документ про церковний спів в Острозі належить Острозькій школі, або «Руській академії». Цей навчальний заклад заснував князь Костянтин Василь Острозький (1526–1608). Після поділу маєтків (1603) між синами Костянтина Василя Острозького Академія перебувала у спільному користуванні Януша (бл. 1554–1620) й Олександра (1570–1603) та їхніх родин. Після смерті Януша Острозького було створено (1621) «*Postanowienie na akademię ostrozska*» («Постанова на Острозьку академію»)⁵, підготовлену на основі відповідних привілеїв Костянтина Василя Острозького (не збереглися і не відомі за іншими документами) із зазначенням незаконних конфіскацій спадкоємцями князя та їхніх слуг. Важливо, що в документі йдеться про наявність в Академії багатоголосного хорового співу: «<...> Двом басам, шістьом (часом вісьмом) тенорам, двом старшим альтам, старшому дисканту; шкільному шафареві [ключникові, економу, управителеві], кухареві з дружиною, шкільному рибалці виходить до 90 злотих»⁶. У цьому фрагменті названо склад хорових виконавців, кількість співаків у кожній партії. У партії тенорів було найбільше співаків – від шести до восьми. Партії дисканта й альти виконували хлопчики, учні острозької школи, проте винагороду одержували лише її лідери – два старші альти та один старший дискант. Очевидно, що тут зазначено не всіх хлопців-співаків, їх було значно більше. Найменш численною була партія басів – два співаки, однак хор міг виконувати двохорні композиції.

Спів учнів звучав у православному храмі, імовірно, – у церкві Святої Трійці, розташованій на плацу, перед приміщенням Академії: «Челяді, яка співає в церкві...»⁷. Про співаків Академії добре дбали, гарно одягали і взували: «<...> Підросткам і меншим хлоп'яткам, альтові і дисканту, на кафтани, вбрання, хутра, шапки, чоботи, черевики, сорочки та інші потреби виходить до 10 злотих»⁸. В архівних документах збережено

¹ Цалай-Якименко О. С., Ясіновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74–89; Ясіновський Ю. Українські та білоруські Ірмолої XVI–XVIII ст. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.

² Ясіновський Ю. П. Українські та білоруські Ірмолої XVI–XVIII ст. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.; Ясіновський Ю. П. Матеріали до біографічного словника співців і музик давньої України: переписувачі нотолінійних ірмолоїв // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. 2006. Число 3. С. 14–55.

³ Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały). Kraków : Wydawnictwo WAM, 2002. S. 170–173.

⁴ Hoffman J. Akta kościoła farnego ostrogskiego od 1622 r. // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 192–214.

⁵ Мицько І. Постанова на академію Острозьку // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 383–384.

⁶ Там само. С. 383.

⁷ Там само. С. 384.

⁸ Там само.

імена можливих співаків хору: Василь Співак (1621) та Микола (1622), обидва з Острога, а також Андрій із Межиріччя, із селища за п'ять кілометрів від Острога¹. Однак цілком можливо, що ці співаки належали до інших музичних осередків.

Загалом, документ «*Postanowienie na akademię ostrożską*» був провісником кінця Острозької академії, адже після смерті Януша Острозького Анна Алоїза Ходкевич (1600–1654) відібрала частину фондушу, з якого школа отримувала фінансування, і передала його новоприбулим на її запрошення єзуїтам та їх місії. 22 січня 1623 року вона в листі наказує спростити освіту в Острозькій школі до початкового рівня: «до руських бакалярів, щоб не викладали по-польськи і по-латині, лише по-руськи»². Остаточо руйнівними для Академії були події 1636 року. На Великдень Анна-Алоїза спровокувала повстання православних міщан, яке жорстоко придушили, проте в місті були ліквідовані всі православні інституції і введено унію. Острозька академія стала початковою школою, тобто припинила свою діяльність. У 1640 році, фондуш, призначений для Академії, перейшов до єзуїтського колегіуму³.

Точний час запровадження партесного співу в Острозькій академії не відомий, проте з огляду на те, що автор «*Postanowienie na akademię ostrożską*» посилається на давніший документ про утримання школи, церкви Святої Трійці і шпиталю, датований 1585 роком, то і припущення про час заснування хору слід співвідносити з цією датою. Документи про фінансове забезпечення Острозької Академії свідчать, що хор тут міг існувати, принаймні, до 1636, чи 1640 року.

Хор і капела Острозького єзуїтського колегіуму. Єзуїтський колегіум і школи почали діяти в Острозі 1627 року. Тоді ж було засновано і єзуїтський хор під керівництвом префекта синтаксису Якуба Кошнінського. Протягом 1628–1631 років магістром єзуїтського хору і музики був Ян Войславський. Крім хору, діяла інструментальна капела, яка, зокрема, брала участь у публічних святкуваннях 1640 року, одразу після привласнення фондуша православної Острозької академії і з нагоди 100-річчя Ордену єзуїтів. Під час цих святкувань було збудовано тріумфальну арку, а шкільний оркестр грав концерти⁴. У 1631/1632 навчальному році префектом хору був професор граматики Альберт Серафінович, а в 1638/1639 – професор інфіми Хризостом Бжезінський⁵.

У 1648 році єзуїтські школи в Острозі було закрито більш як на 40 років, не діяли хор і оркестр. Можливо, їх знову відкрили 1686/1687 навчального року, у рік відновлення роботи колегіуму. Проте про музичну справу в цьому колегіумі відомо лише з подій XVIII століття. Так, 1705 року на прохання Острозького єзуїтського колегіуму, ректор Луцького єзуїтського колегіуму надіслав віолу із власної капели⁶. Після цього відомо лише про участь хору й оркестру у виставах шкільного театру у 1719, 1724 та 1726 роках⁷.

¹ Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 77.

² Hoffman J. Akta kościoła farnego ostrożskiego od 1622 r. // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 210.

³ Кральнок П. Острозька академія: основні етапи розвитку // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 307.

⁴ Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały). Kraków : Wyd-wo WAM, 2002. S. 171.

⁵ Там само. С. 173.

⁶ Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały). Kraków : WAM, 2002. S. 150.

⁷ Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej : v 2 t. T. 2. Programy drukiem wydane do r. 1765. Cz. 1 : Programy teatru jezuickiego / oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd-wo PAN, 1976. S. 189–192.

Дослідники історії української музики, особливо радянської доби, часто стверджували, що українська багатоголосна музика ранньомодерного часу сформувалась під впливом єзуїтів, проте, як переконує історія Острозької академії, багатоголосний хор тут діяв задовго до появи в місті перших єзуїтів. А отже, рецепція західноєвропейської ранньомодерної музичної практики у православній церкві Речі Посполитої відбулася без єзуїтського впливу. Посередниками у цій справі могли бути кілька окремих: придворні музиканти князів Острозьких, найдавніші відомості про яких датуються 1583 роком¹, а також співаки Львівського та Віленського православних братств, тісні зв'язки з якими підтримував князь Костянтин Василь Острозький.

Музика в Острозькому парафіяльному костелі Успіння Пресвятої Діви Марії. У 1582 року князь Костянтин Василь Острозький відбудував в Острозі парафіяльний костел, проте відомостей про музичне життя у початковий період його діяльності немає. Перші опосередковані відомості про музичну справу в костелі датовані 1617 роком, у зв'язку з пожежею у школі. Після цієї події з парафіяльної школи та костелу від'їхали ченці бернардини². Найімовірніше, парафіяльну школу заснували незабаром по смерті князя Костянтина Василя Острозького, близько 1608 року. Парафіяльна школа до появи в місті бернардинів і після, аж до 1620 року, перебувала при Острозькій академії під керівництвом «руського ректора»³. Важливо, що бернардини впливали на розвиток богослужіння. Найпевніше, учні бернардинів вивчали у костельній школі основи григоріанського хоралу і брали участь у богослужіннях: «Від'їзд ченців дався взнаки, бо й богослужіння не могло так чинно й статечно в костелі відбуватися»⁴. У 1620 році стан справ у школі і в костелі був незадовільний, що позначилося навіть на відправі мес. В «Актах острозького парафіяльного костелу» зазначено, що школа не могла забезпечити для костелу «оздоблення»: «<...> Маючи дуже недбайливих наставників, так що ні оздоби в латинському костелі з тієї школи не будучи у змозі мати, ні жодного помічника до відправлення святої меси не міг мати»⁵. Під «оздобленням» слід розуміти зокрема й костельний спів, що підтверджується уставними документами Луцької братської школи першої половина XVII століття.

Можливо, кантором парафіяльного костелу 1622 року був дехто Миколай, проте він міг бути просто співаком, і не обов'язково у цьому костелі⁶. В «Актах острозького парафіяльного костелу» за 1622 рік згадується про трубача Станіслава, який мешкав у власному будинку по вулиці «Суша воля» зі своєю дружиною русинкою Оксютою⁷. Проте згадано про нього не як про музиканта костелу, а як про парафіянина.

Кардинально змінюється ситуація 1624 року, після фундації на костел княгині Анни Алоїзи Ходкевич (Острозької). Цього року третій острозький плебан Миколай Олександр Рамульт письмово уклав нововведення, яке стосувалися оподаткування міських цехових і національних громад Острога на користь парафіяльного костелу.

¹ ЦДІАЛ (Центральний державний історичний архів України). Львів. Ф. 52. Оп. 2. Спр. 23. Арк. 164–165.

² Див.: Вихованець Т. Школа латинська в Острозі // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 471–472.

³ Кралюк П. Острозька академія: основні етапи розвитку // Там само. С. 306.

⁴ Вихованець Т. Школа латинська в Острозі // Там само. С. 471–472.

⁵ Там само.

⁶ Haniecki Z. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku. Kraków : PWM, 1980. S. 155.

⁷ Там само. С. 35.

У цьому ж документі вперше згадано і про музикантів костелу, зокрема про органіста, кантора та кількох співаків дискантів: «Organistów, bakałarzowi, kantorowi po talarze <...> diszkantistom po ortowi» («Органісту, бакалавру, кантору по талюру <...> дискантам по орті»)¹. Тобто, віднині музика у парафіяльному костелі була типовою для подібних установ того часу. Аналогічний склад був у 1630-х роках і в парафіяльному костелі Луцька: органіст і три співаки.

Невідомо, якою була церковна музика у парафіяльному костелі у другій половині XVII століття, найпевніше, за аналогією до подібних установ, вона не зазнала суттєвих трансформацій. Документи містять відомості про музику вже у XVIII столітті. Відомо, що 1741 року в будинку коло замку мешкав органіст костелу². У 1747 році кілька разів зафіксовано витрати на потреби музикантів³. Органмайстрові було виділено кошти на ремонт позитиву. Заплачено було і довбишам, тобто барабанщикам, за гру на святах, що було поширено у той час. Довбиші закликали вірян до свята, підкреслювали урочистість святкової події. Пишноти святкуванням додавали жовніри із замкової залози, які стріляли чи то з рушниць, чи то з гармат, за що їм також платили з каси парафіяльного костелу. Під час святкової меси у костелі співали уніатські дяки, а одержана винагорода, йдеться у документі, призначалася «на горілку».

Виникнення острозького розспіву. Перші відомості про острозький розспів, у першоджерелах – «острозкоє», «напъл острозький» та «напълу острозкаго» – трапляються в рукописах другої чверті XVII ст., зокрема в «Ірмолоях», створених у Києві близько 1629 року, на Київщині 1631 року, у списку Ісакія Золочовського 1645 року та у Жировичах 1649 року⁴. Деякі дослідники пов'язують появу острозького розспіву з культурно-освітньою діяльністю князя Костянтина Василя Острозького, проте є підстави стверджувати, що першість у цій справі йому не належала. На нашу думку, острозький розспів, як чітко артикульоване явище, виник у Дерманському монастирі. Найпевніше, музичною справою у Дерманському монастирі, яким опікувалися князі Острозькі, а згодом і Заславські, керував музикант, регент Мелетія Смотрицького (близько 1577–1633), архієпископа й архімандрита цього монастиря – Єлисей Ільковський (помер 1669). Близько 1625 року вони обидва приїхали до Дерманського монастиря⁵, 1627 року Єлисей Ільковський недовго був учителем Луцької братської школи, та після сутички з єзуїтами і загибелі одного з єзуїтських студентів мусив тікати до Дерманського монастиря і переховуватися біля свого покровителя.

Мелетій Смотрицький безпосередньо був пов'язаний із монастирським співом, про що свідчать два фрагменти з «Ірмолоїв» третьої чверті XVII століття, можливо, білоруського походження. У першому випадку літургія має написаний кіновар'ю заголовок «през отца Смотрискаго», у другому – біля стихири на Різдво Богородиці «Сей день Господен» зазначено: «Смотрицко[го]»⁶. Та це не означає, що ці пісенспіви записав Мелетій Смотрицький. Можливо, архімандрит їх співав чи слухав. Головне, що він брав участь у монастирській співочій монодичній практиці.

¹ Hoffman J. Akta kościoła farnego ostrogskiego od 1622 r. // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 205.

² Там само. С. 211.

³ Sobolewski T. Z dziejów klasztoru franciszkańskiego w Korcu // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 232.

⁴ Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 77.

⁵ Мицько І. Єлисей Ільковський // Лавра. 1999. Число 4. С. 53–54.

⁶ Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 78.

Лінійні «Ірмолої» в Острозькій ординації та їх переписувачі. Про місцеві рукописні «Ірмолої» відомо не так багато. У 1659 році Іоанн Дем'янович, дяк однієї з церков Костянтинова, переписав один «Ірмолой»¹, 1673 року в Заславлі – місцевий дидакал Йосиф Крейницький², 1725 року в Острозі – Феодор Березовський³, 1737 року в Межиріччі – Андрій Скабович⁴, а 1740 року, можливо, в Дубно – Іоан Писаркевич⁵. Очевидно, що всі ці рукописи створили представники уніатської церкви, адже православна у цей час в Острозькій ординації вже не функціонувала.

Острозький кондак Богородиці. Найчастіше острозький розспів трапляється у псалмі «Блажен муж», який за традицією співають на Всеношній (72 списки, з яких 35 походять з XVIII ст.). Популярними були також кондак Богородиці «Возбранной воєводи» (18 списків), задостойник «О Тебї радується» (17 списків), «Всеношне бденіє» (6 списків). Інші зразки трапляються один-два рази: гімн «С нами Бог» (два списки), поліелей «Ісповідайтеся Господеві» (два списки), «Достойно єсть» (один список), «Літургія» (один список), причасник «Хваліте Господа» (один список)⁶.

Звернімо увагу на другий за популярністю зразок острозького наспіву – кондак Богородиці «Возбранной воєводи». Очевидно, цей кондак Богородиці був відомим не випадково, бо ще з часів Київської Русі, із християнізацією Києва, існував військовий Богородичний культ. Він проявився в архітектурі, адже перші головні храми і монастирі були названі на честь Богородиці. У цих храмах коронували і висвячували руських князів на престол, тут містились князівські усипальниці. Збереглося багато згадок про бойові молитви в руському князівському середовищі, присвячені Богородиці, а 1111 року, як пише літописець, напередодні битви проти половців уперше виконували богослужбові піснеспіви, присвячені Богородиці. Князь Володимир Всеволодович Мономах (1053–1125) наказав своїм священикам іти перед руськими воїнами і співати тропарі та кондаки Чесного Хреста, а також канон святій Богородиці: «А звідти [рушивши], вони перейшли багато рік [і] у вівторок, у шосту неділю посту, прийшли до Дону. І одягнулися вони в броні, і виладнали полки, і пішли до города Шаруканя. А князь Володимир, їдучи перед військом, наказав попам своїм співати тропарі, і кондаки хреста чесного, і канон святій Богородиці»⁷.

Давньоруський богородичний культ було втілено і в пісні «Bogurodzica» з Польського королівства, найдавніший список якої датується 1407 роком. До Польського королівства пісня потрапила завдяки придворним руським музикантам Владислава II Ягайла (1362–1434). Відомо, що король був носієм давньоруських звичаїв та культури. Його мати – руська княгиня, більшість його стрийв охрещені як православні, хоч і були представниками династії Гедиміновичів. Загалом руська культура того часу мала великий вплив у Великому князівстві Литовському. Є версія, що князі Острозькі також були нащадками цієї династії. Доречно припустити, що кондак Богородиці «Возбранной воєводи» був відголоском богородичного військового княжого культу, який сповідували

¹ Ясіновський Ю. П. Матеріяли до біографічного словника співців і музик давньої України: переписувачі нотолінійних ірмолоїв // КАЛЮФОНІЯ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів, 2006. Число 3. С. 97.

² Там само. С. 105.

³ Там само. С. 89.

⁴ Там само. С. 121.

⁵ Там само. С. 115.

⁶ Там само. С. 77–78.

⁷ Літопис руський за Іпатським списком / передм., прим., іменно-особ. та географ.-археолог.-етнограф. показники, генеалог. табл., карти і плани Л. Махновця. Київ : Дніпро, 1989. С. 167.

і князі Острозькі. Можливо, цей кондак співало військо князів Острозьких перед походами та битвами, як це робили руські князі династії Рюриковичів та польські королі Ягеллонської династії.

Висновки. Історія кожного з регіонів давньої України має неповторний характер, адже вони перебували у складі різних держав, мали своєрідні, часом унікальні умови розвитку. Зокрема, навколо Острога було утворено Острозьку ординацію в межах Волинського воєводства. Досліджуючи музичну культуру цього часу, слід остаточно відійти від усталеної думки в музикознавстві попередніх десятиліть, що головним і чи не єдиним об'єктом ранньомодерної історії української музики були церковна православна музика та пісенний фольклор. Вона нав'язана, а не продиктована логікою досліджень. Для об'єктивного висвітлення історії української музичної культури варто вивчати також діяльність католицьких, протестантських, уніатських та інонаціональних музичних осередків в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Вихованець Т. Школа латинська в Острозі // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 471–472.
2. Кралюк П. Острозька академія: основні етапи розвитку // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 299–307.
3. Літопис руський за Іпатським списком / передм., прим., іменно-особ. та географ.-археолог.-етнограф. показчики, генеалог. табл., карти і плани Л. Махновця. Київ : Дніпро, 1989. 614 с.
4. Мицько І. Єлисей Ільковський // Лавра. 1999. Число 4. С. 53–54.
5. Мицько І. Постанова на академію Острозьку // Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. С. 383–384.
6. Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74–89.
7. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна. Вид. 2-ге, випр. Київ : Критика, 2008. 472 с.
8. Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські Ірмолої XVI–XVIII ст. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.
9. Ясиновський Ю. Матеріали до біографічного словника співців і музик давньої України: переписувачі нотолінійних ірмолоїв // КАЛОФОНІЯ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2006. Число 3. С. 14–55.
10. Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej : v 2 t. T. 2. Programy drukiem wydane do r. 1765. Cz. 1 : Programy teatru jezuickiego / oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd-wo PAN, 1976. 718 s.
11. Haniecki Z. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku. Kraków : PWM, 1980. 155 s.
12. Hoffman J. Akta kościoła farnego ostrogskiego od 1622 r. // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 192–214.
13. Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały). Kraków : Wyd-wo WAM, 2002. 269 s.
14. Sobolewski T. Z dziejów klasztoru franciszkańskiego w Korcu // Rocznik wołyński. 1934. T. 3. S. 215–232.

Кузьминский И. Ю. Музыкальная практика в религиозных и образовательных центрах Острога в раннее Новое время. Цель статьи – упорядочить и переосмыслить имеющуюся информацию о музыкальной практике в Остроге и Острожской ординации в течение XVI–XVIII вв. Методология исследования предполагает применение описательного, сравнительного и исторического методов. Рассмотрен вопрос о хоровой деятельности в Острожской академии, в частности о времени основания и роспуска хора, о количестве певцов, о церкви, в которой этот хор звучал и т. д. Проанализирована музыкальная практика острожских иезуитов, опровергается мнение, что многоголосие европейского типа распространилось в православной церкви Речи Посполитой под их влиянием. Рассмотрен летописный памятник местного приходского костела. В статье впервые: охарактеризована деятельность острожских униатов, продолжавших православную рукописную нотную традицию, создававших линейные «Ирмолои»; в XVIII в. униатские дьяки на праздники пели в приходском католическом костёле, что свидетельствует о сотрудничестве различных местных религиозных организаций в музыкальной сфере; высказана гипотеза о появлении острожского распева, в частности, о его создании в Дубенском монастыре, возглавляемом архимандритом Мелетием Смотрицким. Причастным к его появлению мог быть личный певец архимандрита Елисей Ильковский, вскоре переехавший в Киево-Печерский монастырь, где стал регентом и главным певцом. Основным аргумент в пользу этой гипотезы – первые упоминания об острожском распеве появляются в киевских «Ирмолиях» вскоре после переезда в Дубно Мелетия Смотрицкого. Обосновано, что один из самых популярных образцов острожского распева – кондак Богородицы «Возбранной воеводе» – мог использоваться в воинской сфере.

Ключевые слова: хор Острожской Академии, хор и оркестр иезуитского коллегіума, музыка в приходском костеле, Острожский распев, Ирмологионы, кондак Богородицы.

Kuzminskyi I. J. Music Practice in Religious and Educational Centres of Ostroh in Early Modern Age. The purpose of the article is to streamline and re-think the available information about musical practice in Ostroh and Ostrotsky Majorat during the 16th–18th centuries. The methodology of the study involves the use of descriptive, comparative and historical methods. The issue of choral activity in the Ostroh Academy has been clarified, in particular about the time when the choir was founded and dissolved, the number of singers, the church in which this choir sounded, and others like that. The musical practice of the Ostroh Jesuits was characterized, the unjustified opinion that the polyphony of the European type spread in the Orthodox Church of the Commonwealth under the influence of the Jesuits was refuted. The chronicles of the history of the local parish church are considered. In the article for the first time: the activity of the Ostroh Uniates is described, it is indicated that they continued the orthodox handwritten musical tradition, creating the Irmologions with modern staff notation; in the 18th century the Uniate Deacons were singing at the parish Catholic Church on holidays, which testifies to the cooperation of various local religious centres in the musical sphere. The hypothesis about the appearance of the Ostroh chant in the Dubno monastery, headed by the Archimandrite Meletiy Smotryts'kyu, was put forward. Participant in the emergence of this chant must have been the personal singer of the archimandrite Jelysej Il'kovs'kyj, who soon moved to the Kyiv-Pechersk Monastery, where he has become the regent and main singer. The essential argument in favour of this hypothesis is the first mention of the Ostroh chant which has shortly appeared in the Kyiv's Irmologions right after moving of Meletiy Smotryts'kyu to Dubno. It is substantiated that one of the most popular examples of the Ostroh chant – Kontakion of the Mother of God “Vozbranoj vojevodi” (“To the chosen commander-in-chief”) – could be spread in the military sphere.

Keywords: Choir of the Ostroh Academy, Choir and Chapel of the Jesuit Collegium, Music in the Parish Church, the Ostroh chant, Irmologions, Kontakion of the Mother of God.

ПАМ'ЯТІ КОРИФЕЇВ

Від часу заснування Київської консерваторії (1913) кілька поколінь талановитих учених і педагогів, справжніх музикантів-професіоналів, сформували потужну наукову школу, представлену різними дослідницькими напрямками. Її основу становить концепція фундаментальної музично-теоретичної освіти, провідними принципами якої є історизм викладання музично-теоретичних дисциплін, удосконалення традиційних курсів, засвоєння комплексного теоретичного циклу з урахуванням особливостей кожної виконавської спеціальності.

Серед тих, хто своєю невтомною працею створював і розвивав цю концепцію – незабутні Фріда Ісаківна Аєрова (1916–1990), Іван Арсенійович Котляревський (1941–2007), Ігор Болеславович Пясковський (1946–2012). Їхній пам'яті кафедра теорії музики присвятила Всеукраїнську наукову конференцію «Київська школа теоретичного музикознавства: актуальні проблеми, традиції і сучасність», яка відбулась у грудні 2016 року.

Такі особливі ювілейні дати дають змогу привернути увагу до цих видатних особистостей, актуалізувати наукову проблематику, провідну в їх професійній діяльності. У доповідях, підготовлених музикознавцями Києва, Харкова, Львова, Одеси, Дніпра, Вінниці, розглядаються традиції київської теоретичної школи, наукові і методичні концепції Ф. І. Аєрової, І. А. Котляревського, І. Б. Пясковського, принципи їх педагогічної діяльності в сучасній музичній науці та викладанні музично-теоретичних дисциплін на різних етапах професійної освіти.

Особливістю конференції став її дружній, «неформальний» характер, адже незважаючи на гострі наукові дискусії, що свідчили глибоке зацікавлення аудиторії обговорюваними питаннями, під час засідань панувала надзвичайно тепла, майже «домашня» атмосфера спогадів, взаєморозуміння, самовідданості своїй справі і глибока взаємоповага музикознавців різних поколінь.

Лише з плином часу усвідомлюємо, що найбільш унікальним і дорогоцінним у процесі навчання є професійний і духовний досвід, який набувається завдяки безпосередньому спілкуванню з нашими дорогими Вчителями і колегами. Пропонуємо добірку матеріалів, які дають можливість ще раз згадати про корифеїв київської теоретичної школи, які назавжди залишаться в нашій пам'яті взірцем високого професіоналізму й людяності.

Висловлюємо подяку за надання фотоматеріалів з особистих архівів Н. Аєровій, Т. О. Бондаренко, О. І. Котляревській, Л. А. Шпаковській.

І. М. КОХАНИК

УДК 78.072(477)

ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА Н. О.

ВІД ПЕРШОГО КЛАСУ... (СПОГАДИ ПРО ФРІДУ ІСАКІВНУ АЕРОВУ)

Фріда Ісаківна Аєрова являла собою виняткове явище. Я вперше її побачила за кілька місяців до вступу до школи. Її запросили займатися зі мною музикою, але, перевіривши мене, вона рекомендувала вступати до щойно відкритої дитячої музичної школи. Таких спеціалізованих шкіл при консерваторіях було мало, лише у столичних містах, зокрема і в Києві, де її було відкрито 1935 року. Фріда Ісаківна тоді була дуже молодою дівчиною, студенткою консерваторії, і звали її зовсім не Фріда Ісаківна, а Фіруся. Ми довго говорили Фіруся, а потім стало якось незручно...

Ця перша зустріч із Фрідою Ісаківною визначила все моє життя. Без неї я, можливо, не стала б музикознавцем. Вона з'явилась, і ми йшли пліч-о-пліч – я на своєму рівні, Фріда Ісаківна – на своєму. Хоча у школі між нами була дуже велика відстань, завжди надзвичайно приємно було знати, що є близька і, з часом, рідна людина. Вона викладала у нас недовго (бо це був не її рівень), перейшовши працювати у старші класи.

Спочатку Фріда Ісаківна була студенткою, закінчивши консерваторію, встигла до війни захистити дисертацію – вона дуже швидко написала цю роботу: такою була вимога ректора консерваторії А. М. Луфера до кількох викладачів нашого факультету й кафедри, адже необхідні були спеціалісти. Та все зруйнувала війна...

Друга наша з нею зустріч – уже після війни, 1945 року, коли почали повертатися наші музиканти, консерваторія стала поступово оживати. Фріда Ісаківна приїхала перед початком навчального року, і ми з нею зустрілися. Це була неймовірна радість, наче світло засяяло. Вона мешкала у будинку навпроти оперного театру, у дуже невеликій кімнаті, у якій якимось неймовірним чином розмістилися маленький рояль, маленька шафа, круглий стіл (який, як відомо, не має розмірів), велике ліжко. Тут жили Ілля Аронович (чоловік Фріди Ісаківни), маленький Аркадій (їх син) і няня Надя. Незважаючи на побутові труднощі, їхній дім був завжди відкритим, до них постійно приходили студенти, учні. Усе в цьому домі ідеально, Фріда Ісаківна завжди була бездоганно вбрана, ніби одяг щойно зняли з вітрини, ідеальне сяяння чистоти і стриманості.

За всієї серйозності, Фріда Ісаківна мала витончене почуття гумору, могла жартувати і весело сміятися. Розповім одну історію, яка вимальовує її портрет. Я телефоную, підходить Надя, няня, запитую:

– Є Фріда Ісаківна?

– Вони є.

– А що вона робить?

– Та нічого не роблять! Сидять та й у книжку дивляться!

Це незабутньо і смішно. Ми одразу бачимо Фріду Ісаківну, серйозну, гарно вдягнену, яка сидить за столом і дивиться у книжку, і не тільки дивиться – а й читає! Це простонародне висловлювання – дуже точна характеристика.

Герасимова-Персидська Н. О., 2017

Фріда Ісаківна відіграла в консерваторії дуже значну роль, більшу ніж можна було б подумати – вона зовсім не виділялась, не прагнула цього, але всі її прекрасно знали. Вона була лідером у теоретичній галузі, беззаперечним авторитетом і блискучим педагогом. На лекціях викладала завжди дуже спокійно, рівним голосом, без зайвих почуттів, збурень, радості. Та Фріда Ісаківна ставала неймовірною, коли потрібно було щось доводити. Вона миттєво своїми чарівними білосніжними ручками, схожими на руки мадонн із картин Леонардо да Вінчі, з довгими витонченими пальчиками та пухкою долонею, починала грати потрібний фрагмент. Говорила Фріда Ісаківна ясно і просто. Не виникало жодних труднощів у розумінні того, що вона викладає, хоча це могли бути досить не прості ідеї, визначення, які вона завжди пояснювала, ілюструючи музикою. Абсолютність такого викладання була дуже важливою. Імовірно, ми не усвідомлювали, але весь час, коли в нас була Фріда Ісаківна – то був зразок педагога, людини, широко обізнаного музиканта, зразок для колег і для учнів, кілька поколінь яких вона виховала, і про яких говорила: «Я їх навчила, і вони навчилися і можуть працювати».

Фріда Ісаківна завжди була в центрі музичного життя консерваторії і нашого факультету. Вона знала, що відбувається, слухала різну музику, читала, постійно збагачувалася новим і розповідала про все своїм учням. Завдяки їй ми багато читали того, чого, можливо, не прочитали б за інших умов. І це взаєморозуміння, підтримка стосувалися і учнів, і друзів. Фріда Ісаківна, безперечно, сприяла піднесенню рівня музикознавства в Київській консерваторії, яка, на мою думку, по-справжньому почала зростати як науковий ВНЗ після війни: поступово, не одразу, і в цьому, безперечно, дуже важлива роль Фріди Ісаківни. Вона спрямовувала студентів і колег, не пропонувала, можливо, великих ідей, а йшла тим шляхом, який торували блискучі вчені Москви й Петербурга.

Фріда Ісаківна з великою повагою ставилася до наукового підходу в музикознавстві. І це ставлення, мені здається, передалося нашому факультету загалом, безперечно, наскільки це можливо передати теперішньому поколінню від Фріди Ісаківни через нас та наших учнів. Ми й тепер відчуваємо, що теоретичне музикознавство – це цілісність, яка розвивається не перериваючись. Тут є свої засновники, яких ми маємо пам'ятати, згадувати їхні праці, їх самих і продовжувати те, що вони заповіли.

НАУКОВІ І ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ ФРІДИ ІСАКІВНИ АЕРОВОЇ

У 2016 році музична громадськість відзначила 100-річчя від дня народження видатного музиканта, ученого, педагога-методиста, професора Київської консерваторії Фріди Ісаківни Аерової, яка створила свою школу і виховала багато талановитих музикантів різних спеціальностей. На основі архівних матеріалів охарактеризовано творчий шлях Ф. Аерової як науковця і педагога, наведено відгуки відомих музикантів, у яких вони високо оцінюють її творчу, наукову і педагогічну діяльність. Розглянуто головні принципи наукової і педагогічної діяльності Ф. Аерової, методику викладання музично-теоретичних дисциплін, розкрито зв'язок її педагогічної системи з традиціями її вчителів – видатних композиторів і педагогів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького і В. Косенка. Розкрито особливості розробленої нею системи виховання слуху музиканта-фахівця, методику розвитку творчих здібностей учнів у процесі опанування курсів гармонії і сольфеджіо, а також форми роботи з набуття навичок творчого музикування. Розглянуто різноманітні види практичних завдань на засвоєння навчального матеріалу в умовах класної і самостійної позааудиторної роботи, наголошено на значенні наукової, педагогічної і музично-просвітницької діяльності Ф. І. Аерової для вітчизняної музичної освіти.

Ключові слова: науково-педагогічна діяльність, школа, музичний слух, методика, сольфеджіо, гармонія.

Наукова і педагогічна діяльність Фріди Ісаківни Аерової (22.05.1916, с. Шаповалівка Чернігівської області – 25.09.1990, Київ) – це справді епоха в діяльності Київської консерваторії, явище великого значення для українського музикознавства загалом. Чудовий музикант, учений, видатний педагог, відомий в Україні і за її межами, методист із викладання музично-теоретичних дисциплін, вона у кожному з цих сфер здійснила цінний внесок, до якого широко звертаються музиканти різних поколінь.

Як особистість, вона гармонійно поєднала найкращі людські і професійні якості – шляхетність, душевну доброту і чуйність, почуття обов'язку і самовідданість справі, за яку вона бралася. Фріда Ісаківна була завжди доброзичливою, ввічливою, делікатною, цінувала витончений гумор, але могла бути й строгою, надзвичайно вимогливою і непохитною, коли йшлося про чесність, порядність, відповідальне ставлення до своїх обов'язків.

Ф. Аерова була всебічно освіченою людиною. Вражали широта і різноманітність її зацікавлень, висока культура і глибока ерудиція. Вона завжди знала новинки літератури і мистецтва. Не обмежуючись вузько професійними питаннями, цікавилась працями з музичного виконавства, психології, педагогіки тощо. Її настільними книгами були: «Слух Глинки»¹, «Музыкальная форма как процесс»² та «Интона-

¹ Асафьев Б. В. Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 7 т. Т. 1 : Избранные работы о М. И. Глинке. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. С. 289–328.

² Глебов Игорь. Музыкальная форма как процесс. Москва : Гос. муз. изд., 1930. 190 с.

ція»¹ Б. Асаф'єва, «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауза² – усі з її численними помітками, виписками. У висловлюваннях видатних музикантів про визначальну роль слуху в музичній діяльності вона знаходила переконливе підтвердження своїм методам його виховання і розвитку. Значною мірою це стосувалося внутрішнього слуху, про що свідчить значна кількість дібраних Фрідою Ісаківною цитат із праць музикантів різних спеціальностей – К. Мостраса, Л. Ауера, О. Шевчика, Й. Гофмана, Г. Когана та багатьох інших.

Ф. Аєрова була надзвичайно талановитим музикантом, мала чудовий слух і прекрасну пам'ять, вільно читала твори з аркуша, легко і швидко запам'ятовувала музику на слух. Її знання музики відзначалися повнотою і досконалістю, а судження про музичні твори завжди були позначені витонченістю, художнім смаком, прагненням знайти головне – естетичну й етичну цінність. Не будучи професійною піаністкою, Фріда Ісаківна добре грала на фортепіано, супроводжуючи всі свої лекції і заняття виконанням художніх прикладів із класичної музики і творів композиторів ХХ ст. – Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина, М. Скорики та ін. Та особливо часто вона зверталася до творів улюбленого нею С. Прокоф'єва. У її виконанні під час занять звучали численні фрагменти з балетів «Ромео і Джульєтта», «Попелюшка», «Кам'яна квітка», Сьомої симфонії, «Дитячої музики» і сюїти «Петрик і вовк» тощо. Пригадується, як з особливим блиском Фріда Ісаківна грала по пам'яті «Танець п'яти пар», «Вулиця прокидається» з «Ромео і Джульєтти», це був її «коник».

Блискуча педагогічна діяльність Ф. Аєрової – це ознака її високого педагогічного обдарування. Педагог від Бога, музикант від природи, вона була наділена всіма найкращими якостями, які характеризують Учителя з великої літери: любила учнів, щедро ділилася з ними знаннями, передавала їм свій багатий досвід, завжди надихала й підтримувала, постійно піклувалась, допомагала ділом і порадою не тільки у справах професійних, а й життєвих, переймалася долею своїх учнів і після закінчення консерваторії. Особливо цінуючи в людях здатність до справжньої дружби, Фріда Ісаківна була вірним другом, учителем на все життя.

Багаторічна музично-педагогічна діяльність Ф. Аєрової була надзвичайно активною і насиченою. Після Музичного технікуму при Київській консерваторії по класу фортепіано (1934) вона вступила на історико-теоретичний факультет Київської консерваторії, закінчивши її з відзнакою 1938 року. Ще студенткою почала викладати музично-теоретичні дисципліни в Музичній школі-десятирічці (1935–1941) та в Музичному училищі при Київській консерваторії (1937–1938). Після завершення аспірантури в Київській консерваторії (1938–1941) 28 червня 1941 року захистила кандидатську дисертацію на тему «Музична мова О. П. Бородіна» (опоненти – Л. М. Ревуцький і Г. П. Таранов).

Педагогічну роботу в Київській консерваторії Ф. Аєрова розпочала асистентом Л. Ревуцького на кафедрі спеціальної теорії і композиції, викладала гармонію, сольфеджіо й аналіз музичних форм на виконавських та історико-теоретичному факультетах (1938–1941). Під час війни працювала в Башкирському педучилищі в м. Давлеканово (1941–1943). У серпні 1943 її викликали на попередню роботу в Київську консерваторію, яка тоді перебувала у Свердловську (тепер Єкатеринбург). З 1943 року Ф. Аєрова працювала доцентом кафедри спеціальної теорії музики і композиції Київської консерваторії,

¹ Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. Кн. 2 : Интонация // Асаф'єв Б. В. Избранные труды : в 7 т. Т. 5 : Избранные работы о советской музыке. «Музыкальная форма как процесс». Библиография и нотография. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. С. 153–275.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музгиз, 1958. 318 с.

викладала музично-теоретичні дисципліни на композиторському та історико-теоретичному факультетах, протягом наступних років (до жовтня 1979) – на музикознавчому факультеті читала курси сольфеджіо, гармонію, аналіз музичних творів, методіку викладання музично-теоретичних дисциплін, спеціальність, вела аспірантів, очолювала секцію гармонії і сольфеджіо кафедри теорії музики, була організатором і науковим керівником гуртка теорії музики наукового студентського товариства (майже 20 років). Починаючи з 1968 року Ф. Аєрова працювала професором кафедри теорії музики, у червні 1979 їй було присвоєне звання професора¹.

Про надзвичайну інтенсивність багатогранної науково-педагогічної діяльності Ф. Аєрової свідчить її вагомість і плідність. Головне досягнення Ф. Аєрової – це її школа, яку пройшли кілька поколінь музикантів. За роки викладання в Київській консерваторії в її класі з музично-теоретичних дисциплін навчалося багато учнів різних спеціальностей. Вона випустила близько 40 музикознавців, під її керівництвом було написано понад 100 наукових студентських робіт, підготовлені і захищені дипломні роботи й дисертації. Серед її учнів – композитори А. Коломієць, М. Дремлюга, В. Кирейко, Г. Жуковський, І. Шамо; диригенти-хормейстери П. Муравський, Л. Венедиктов, М. Кречко, М. Щоголь; диригенти-симфоністи В. Гнідаш, Д. Немченко; музикознавці Н. Герасимова-Персидська, М. Бялик, Н. Матусевич, В. Радзивон, В. Самохвалов, Т. Бондаренко, О. Мурзіна, Ю. Кроткевич, Л. Хіврич, І. Пясковський, О. Непосєдова, Л. Пясковська, О. Навроцька, Л. Шпаковська та багато інших.

Досягнення Ф. І. Аєрової як видатного педагога невіддільні від її наукової діяльності. Наукові праці відзначаються актуальністю досліджуваної проблематики, глибиною узагальнень, досконалою дослідницькою методологією. Науковий підхід визначає всі аспекти багатогранної діяльності Ф. Аєрової, та особливо помітно виявляється в педагогічній сфері. Теоретична основа її музично-педагогічної діяльності завжди мала вагоме наукове обґрунтування. Це позначилося й на вихованні учнів, серед яких багато талановитих учених. Фріда Ісаківна прищеплювала своїм вихованцям зацікавлення наукою, навчала методології наукової роботи, спонукала до самостійних пошуків. Розвиток їх науково-дослідницьких здібностей відбувався завдяки її постійному піклуванню. У працях учнів Ф. Аєрової привертає увагу глибина вивчення актуальних на той час проблем теоретичного музикознавства, різноманітність тематики, досліджуваної в дисертації В. Радзивон («Питання методології гармонії у світлі проблеми формування професійного мислення музиканта»²), у дипломних роботах Г. Мокреєвої («Про деякі риси гармонії Равеля»), І. Пясковського («Деякі риси ладоутворення в сучасній музиці») тощо.

У своїй науковій і педагогічній діяльності Ф. Аєрова постійно зверталася до творів композиторів ХХ ст. – М. Равеля, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, В. Гавриліна та ін. Це було характерним для її учнів, які відкривали для себе нові горизонти, досліджуючи сучасну музику. У зв'язку з цим, не можна не сказати про Галину Мокреєву, яскравий музичний і дослідницький талант якої Фріда Ісаківна відзначила ще на першому курсі консерваторії. У подальшій науковій та музично-освітній діяльності вона сміливо занурювалась у незвідані тоді світи музичного аван-

¹ Личный листок по учёту кадров // Архив Национальной музыкальной академии Украины [далі – НМАУ] імені П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аєрової. Ф. № Р-810. Арк. 48.

² Радзивон В. А. Вопросы методологии гармонии в свете проблемы формирования профессионального мышления музыкантов : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1969. 270 с.

гарду, вивчала твори І. Стравінського, К. Шимановського, Г. Бацевич, писала про музику Б. Бартока, П. Хіндеміта, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Годзяцького.

Значне місце в науковій і педагогічній роботі Ф. Аерової посіла українська музика. Її увагу привертала творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка, С. Людкевича, М. Леонтовича, М. Коляди, композиторів нової генерації – М. Скорика, І. Карабиця та ін. З особливим пієтетом Ф. Аєрова ставилася до творчості своїх учителів, видатних композиторів і педагогів – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка. Крізь усе життя вона пронесла любов і вдячність до них, велику повагу, завжди пропагувала їхні твори на лекціях, досліджувала в курсових і дипломних роботах, кандидатських дисертаціях своїх учнів тощо. Новаторським був вибір творів, які на той час ще не були спеціально розглянуті в українському музикознавстві: «Козачок» Л. Ревуцького, «Український квінтет» і хори Б. Лятошинського на слова Т. Шевченка, Ф. Тютчева, А. Фета та ін.

У спогадах про вчителів рельєфно виступають головні засади педагогічної творчості Ф. І. Аерової. Ніби у дзеркалі, в особі Фріди Ісаківни відбиті найвищі моральні і професійні якості її учителів, повною мірою притаманні і їй самій, а в її педагогічних методах – дотримання їх традицій. Це стає найбільш очевидним зі слів самої Ф. Аерової. Її спостереження за процесом викладання музично-теоретичних дисциплін у класах Б. М. Лятошинського, Л. М. Ревуцького та В. С. Косенка, вже самі по собі становлять велику пізнавальну цінність. Тому в статті наводимо розгорнуті цитати зі спогадів Ф. Аерової про них.

Згадуючи про Б. Лятошинського, вона писала: «Коли вперше він з'явився в класі, нам сподобалася його зовнішність, добра усмішка, дотепність. Ми одразу ж відчули, якими всебічними є знання Бориса Миколайовича. Заняття і кожна зустріч з ним приносили радість спілкування з прекрасним педагогом і людиною <...> До студентів Б. Лятошинський ставився дуже уважно, намагався виявити індивідуальність кожного, оцінював його успіхи з доброзичливістю й водночас суворою вимогливістю. Чим довше ми спілкувалися з Борисом Миколайовичем, тим більше любимо й поважали свого вчителя. Нас підкоряли глибока змістовність і громадська значущість його творів, величезна майстерність втілення мистецьких задумів, енциклопедичні знання, широта інтересів, чесність у характеристиці явищ й доброзичливість у спілкуванні з нами, початкуючими студентами»¹.

Про заняття з В. С. Косенком, який протягом 1935–1937 років викладав у консерваторії аналіз музичних форм, вона згадувала: «Викладання теоретичного матеріалу збагачувалось музичною ілюстрацією – виконання Віктора Степановича завжди було надзвичайно виразним, вражаючим, яскраво талановитим. Тонкий і чуйний знавець народної творчості, Віктор Степанович прагнув до того, щоб прищепити своїм учням любов до української пісні, до українського мистецтва. Показуючи еволюцію певної форми, Віктор Степанович знайомив нас з творами різних епох, стилів, жанрів – від Баха до композиторів сучасності <...> Уроки Віктора Степановича завжди залишали радісне почуття, святковий настрій, відчуття якогось піднесення, що завжди виникає внаслідок зустрічі зі справжнім митцем. Віктор Степанович прищеплював своїм учням любов не лише до музики, а й до науки про музику; в цьому величезне значення його педагогічного методу <...> Багато уваги приділяв Віктор Степанович нам, своїм учням, – виявляв інтерес до нашого навчання, роботи, розпитував, що ми граємо, читаємо. Віктор Степанович охоче допомагав своїм учням в їх педагогічній роботі. Мені

¹ Аєрова Ф. І. Наш учитель // Музика. 1995. № 1. С. 11.

особисто Віктор Степанович радив, які твори найкраще грати дітям в музичній десятирічці, де я тоді викладала музичну літературу і сольфеджіо; учив мене прищеплювати дітям любов до музики»¹.

У знаменних словах, винесених у заголовок статті «Мудрий і добрий наставник», Ф. Аєрова висловила своє ставлення до Л. Ревуцького: «Я щаслива, що мені довелося навчатися у Льва Миколайовича Ревуцького і працювати під його керівництвом. Він був для мене Учителем, добрим і мудрим наставником, прикладом самовідданого служіння мистецтву»². Зацікавлення Ф. Аєрової народним мистецтвом значною мірою зумовлено впливом Л. Ревуцького, погляди якого на роль і значення фольклору сформував його перший учитель – М. В. Лисенко. Ф. Аєрова писала: «Лев Миколайович прагнув передати нам свою любов до народної пісні. Він познайомив нас з багатьма російськими та українськими народними піснями, а потім – з обробками пісень. Особливо запам'яталися обробки російських пісень Лядова та українських народних пісень Лисенка і Леонтовича. Лев Миколайович звертав нашу увагу на своєрідність інтонаційно-ладових, ритмічних, структурних особливостей цих пісень. Показав він нам і свої обробки українських народних пісень – цикли “Сонечко”, “Галицькі пісні” й п'єсу для оркестру “Козачок”. Ми були у захваті від майстерності композитора, гідного подиву бачення гармонічних варіантів, досконалості форми. Він радив нам записувати народні пісні, коли ми влітку буваємо у сільській місцевості, пропагувати народне мистецтво»³.

Значним був вплив Л. Ревуцького на становлення педагогічних принципів Ф. Аєрової і формування її методів виховання музикантів-фахівців. Вона докладно описує методику і практичні поради свого вчителя, особливо з питань розвитку внутрішнього слуху, якими завжди цікавилася: «Лев Миколайович надавав величезного значення розвитку внутрішніх музичних уявлень і вважав, що педагог повинен цілеспрямовано розвивати в учнів цю здібність, намагатися довести їх до такого ступеня досконалості, щоб вони могли уявити собі музичний твір без реального звучання <...> Пізніше, коли я викладала в консерваторії і була в одній комісії зі Львом Миколайовичем, я спостерігала, що на прийомі на композиторський факультет він обов'язково пропонував вступникам, окрім традиційних форм опитування на екзаменах – співу з аркуша, слухового аналізу окремих акордів і гармонічних послідовностей та ін., – вивчити за допомогою внутрішнього слуху період (наприклад, першу варіацію з п'єси для фортепіано О. Глазунова – варіації *fis-moll*), котрий потрібно було зіграти напам'ять і потім транспонувати. Лев Миколайович вважав, що ступінь розвитку внутрішнього слуху є показовим для визначення здібностей вступника»⁴.

Крім того, Л. Ревуцький радив «регулярно практикувати читання з аркуша в ключах (для вивчення партитур) і вправлятися в транспонуванні творів, говорив, що на уроках слухання музики педагог має виразно виконувати музичні твори й розповідати

¹ Аєрова Ф. І. Композитор, піаніст, громадський діяч // Радянський музикант. Ювілейний багатотиражний бюлетень стінної газети Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського [одноразовий випуск]. Київ. 1963. 16 листопада року. С. 3; Аєрова Ф. І. Уроки ставали святом // В. С. Косенко у спогадах про сучасників. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 164.

² Аєрова Ф. І. Добрий и мудрый наставник // Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 77.

³ Там само. С. 74.

⁴ Там само. С. 75.

про музику так, щоб у дітей з'явилося непереборне бажання зіграти вдома не лише цей твір, а й інші твори цього композитора»¹.

Поради стосувалися й викладання улюбленого предмета Ф. Аерової – гармонії. Л. Ревуцький вважав за необхідне розвивати в учнів творчі здібності, виконувати завдання з гармонізації мелодії в кількох гармонічних варіантах (а по можливості, й у фактурних варіантах). Фріда Ісаківна згадувала: «Коли Ревуцький грав просту малого обсягу мелодію пісні або танцю, а потім імпровізував супровід до неї, то вражала величезна кількість варіантів перегармонізації, які невидимі з першого погляду»². У 1940 році, коли Ф. Аерову призначили асистентом Л. Ревуцького, він читав для групи студентів композиторського й оперно-симфонічного відділень аналіз музичних творів. За її спогадами, «Лев Миколайович ознайомив мене з робочим планом, розповів про напрямок занять, прочитав декілька лекцій, а потім доручив мені вести і лекційні години, й індивідуальні заняття. Я з великим інтересом та відповідальністю вела курс. Лев Миколайович слідкував за успіхами учнів і схвалював результати роботи»³. Ф. Аєрова надзвичайно високо цінувала методичні настанови Л. Ревуцького: «Я безмежно вдячна Льву Миколайовича за ці поради. Протягом всієї своєї педагогічної діяльності я наслідувала ним і бачила, що це надає учням і студентам велику користь. І любов до народної пісні я також намагалась передати учням»⁴.

Творче засвоєння традицій учителів, свій педагогічний досвід надали можливість Ф. І. Аеровій створити свою методiku – цілісну систему всебічного розвитку музичного слуху. Спираючись на музично-художню практику різних епох, ця методика дає можливість закласти основи стильового виховання слуху, розвитку музичного мислення і музичної культури. Вона діє на всіх рівнях музичної освіти (від початкового до вищого), і в цьому полягає її *універсальність*. У зазначеній методиці враховано специфіку кожної спеціальності, бо саме слух є стрижнем формування професійних якостей музиканта. Вона орієнтована на різні форми музично-практичної діяльності – створення, виконання, слухання музики, чим зумовлюється її *комплексний* характер. Висока результативність педагогічної системи Ф. Аерової полягає у нерозривній єдності мети, змісту і форм роботи.

Ф. І. Аерову заслужено називають засновником прогресивної школи сольфеджіо і гармонії в Україні. Ще в 1940-х роках, характеризуючи її наукову й педагогічну діяльність, А. М. Луфер зазначав: «Ф. Аєрова – один із найталановитіших дослідників і педагогів Київської консерваторії <...> Ф. Аєрова присвятила себе переважно розробці питань однієї з найважливіших у формуванні музиканта галузі музичної науки – сольфеджіо. Наполеглива багатолітня праця у цій галузі, що ґрунтується на наукових експериментах, привела Ф. Аерову до ряду надзвичайно цінних узагальнень і до створення самостійної методики, яка перевірена на практиці й дала прекрасні результати у навчальному процесі Київської консерваторії»⁵.

У викладанні сольфеджіо і гармонії Ф. Аєрова органічно поєднала три головні складові навчально-виховного процесу: науку, майстерність і мистецтво

¹ Аєрова Ф. І. Добрий и мудрий наставник // Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 75.

² Там само.

³ Там само. С. 76.

⁴ Там само. С. 75.

⁵ Луфер А. М. Характеристика Ф. І. Аерової // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 11.

(В. Сухомлинський). Фріда Ісаківна досконало володіла тонкощами методики розвитку всіх сторін слуху. Її блискуча педагогічна майстерність була справді філігранною, а методичні прийоми завжди давали блискучі результати. Вона вміла спрямувати музичний розвиток учнів так, що вони досягали значних успіхів цілком природно і досить швидко, могла одразу безпомилково поставити «діагноз» щодо музичного слуху учня, визначити його сильні й слабкі сторони і, зважаючи на це, рекомендувати певні форми роботи для його вдосконалення. У цьому виявлявся не лише її педагогічний талант, знання психології та особливе «чуття», а й наполеглива робота з організації занять, добору навчального матеріалу та його систематизації, з розробки методів і форм роботи із сольфеджіо й гармонії. Фріда Ісаківна вважала надзвичайно важливим прищепити учням навички до щоденних систематичних занять із цих дисциплін. У її статті «Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо і гармонії»¹ наведені різні види технічних і творчих вправ, підпорядкованих художнім завданням.

Високі якості Ф. Аерової як педагога відзначає її учень, музикознавець М. Бялик: «Фріда Ісаківна була на рідкість талановитим музикантом-теоретиком, схильним до наукових узагальнень, зі своєю, надзвичайно логічною, вивіреною, практично спрямованою системою викладання гармонії та сольфеджіо. Вона, на відміну від переважної більшості викладачів цих дисциплін, справді могла навчити відмінно чути музику, вміла інтенсивно розвинути притаманне людині гармонічне чуття. У неї слух і пам'ять були феноменальними»².

У курсах сольфеджіо і гармонії, тісно пов'язаних між собою, Ф. Аєрова постійно шукала найбільш ефективні прийоми роботи, оновлювала музичний матеріал. Змінюючи час від часу зміст занять, вона завжди дотримувалась таких принципів: індивідуальний підхід до виховання слуху як явища інтонаційної природи, розвиток творчої ініціативи учнів, зорієнтованість на художню музичну практику тощо. Стилістично різноманітний музичний матеріал передбачав розвиток різних сторін слуху. Основу методики Ф. Аерової становив ладовий підхід. Інноваційним для того часу було розширення палітри ладових форм у викладанні сольфеджіо, використання різноманітних ладів українського фольклору. З цього погляду, методика Фріди Ісаківни цілком відповідала найбільш передовим ідеям і актуальним завданням сучасності, проголошеним у відомій статті А. Островського «О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки»³ (1967), у якій наголошувалось на необхідності розвивати гнучкий, активний слух, здатний функціонувати в умовах подолання будь-якої інерційності по відношенню до ладу.

Свої спостереження за викладанням сольфеджіо Ф. Аєрова узагальнила у численних лекціях на факультеті підвищення кваліфікації, доповідях на конференціях, методичних читаннях тощо. Серед методичних праць Ф. Аерової – «Сольфеджіо»⁴

¹ Аєрова Ф. І. Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо та гармонії // Методичні розробки з питань викладання музично-теоретичних дисциплін в музичних училищах [Препринтне видання] / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ, 1968. С. 1–13.

² Бялик М. Г. Еє будут помнить // Галина Мокреєва. Статті, письма, воспоминания. Киев : Дух і літера, 2013. С. 468–469.

³ Островский А. Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания музыкального слуха. Москва : Музыка, 1967. С. 5–27.

⁴ Аєрова Ф. І. Сольфеджіо [Розділ з підручника для педагогічних училищ]. Київ : Рад. школа, 1941. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 22.

(розділ у підручнику для педагогічних училищ, 1941), «Методика викладання сольфеджіо на вокальному факультеті»¹ для музичних училищ (1946), «Види практичних вправ з сольфеджіо»² (1955), «Методика виховання почуття ладу і почуття ритму в початкових класах музичних шкіл»³ (1955), «Методика проведення музичного диктанту»⁴ (1966), «Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо і гармонії»⁵ (1968) та багато інших робіт, рукописи яких зберігаються в її архіві.

На особливу увагу заслуговує укладена Ф. Аеровою «Програма по сольфеджіо для диригентсько-хорового відділу спеціальних середніх музичних шкіл»⁶ (1958), яку високо оцінили рецензенти – Л. О. Спасокукоцький і В. Д. Кирейко. В. Кирейко зазначав: «Найважливіша педагогічна цінність програми полягає в тому, що в ній всебічно, по-науковому завершено, висвітлено і узагальнено коло всіх видів і прийомів методики викладання сольфеджіо у середній школі. Поза увагою автора програми не проходить навіть жодна з найдрібніших деталей досить різносторонніх і важливих задач сольфеджіо від першого до останнього класу. На особливе схвалення заслуговує вибір музичної літератури, рекомендований Ф. І. Аеровою для слухання, аналізу, співу з аркуша і музичного диктанту – тобто всіх видів занять. Тут виявились зрілість, багатство як педагогічного досвіду, так і музично-культурного, художнього смаку укладача програми. Ця програма вигідно відрізняється від попередніх (у тім числі й кращих) програм насамперед тим, що в ній максимально приділена увага до українського музичного фольклору та музики інших народів, що відіграє найважливішу роль у розвитку художньо-естетичних смаків юних музикантів»⁷.

Найбільш відомою й широко визнаною методичною працею Ф. Аерової став посібник «Практичні поради з методики викладання сольфеджіо»⁸ (перше видання – 1959, друге – 1974). У ньому поетапно й детально простежується розвиток різних сторін слуху (чуття ладу і ритму, гармонічного слуху, внутрішніх слухових уявлень), різноманітно представлені основні види роботи, наприкінці кожного розділу подано перелік форм практичних вправ і методичні поради до проведення класних занять і організації

¹ Аерова Ф. І. Методика викладання сольфеджіо на вокальному факультеті [Рукопис]. Київ. 1946. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 23.

² Аерова Ф. І. Види практичних вправ з сольфеджіо [Рукопис]. Доповідь на засіданні кафедри теорії музики КДК ім. П. І. Чайковського. Київ. 1955. Див.: Архів НМАУ імені П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 24.

³ Аерова Ф. І. Методика виховання почуття ладу і почуття ритму в початкових класах музичних шкіл [Рукопис]. Доповідь для педагогів музичних шкіл-семирічок. Київ. 1946. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 24.

⁴ Аерова Ф. І. Методика проведення музичного диктанту в молодших і старших класах [Рукопис]. Доповідь / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ. 1966. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 52.

⁵ Аерова Ф. І. Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо і гармонії // Методичні розробки з питань викладання музично-теоретичних дисциплін в музичних училищах [Препринтне видання] / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ, 1968. С. 1–13.

⁶ Аерова Ф. І. Програма по сольфеджіо для диригентсько-хорового відділу спеціальних середніх музичних шкіл [Рукопис]. Київ. 1958. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 24.

⁷ Кирейко В. Д. Рецензія на програму курсу сольфеджіо для хорового відділення музичних шкіл-десятирічок [Рукопис]. Київ. 1956. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. № Р-810. Арк. 30–31.

⁸ Аерова Ф. І. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. Київ: Муз. Україна, 1974. 78 с. Перше видання: Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 64 с.

домашньої роботи учнів. Головними чинниками, які мають сприяти повноцінному формуванню музикантів, Ф. Аєрова називала такі: «Виховання учнів на високохудожньому музичному матеріалі, добре продумана система у викладанні курсу, різноманітність і раціональний добір форм роботи, систематичне вправлення учнів вдома, участь в ансамблях, слухання музики, розширення загального кругозору»¹.

Високо оцінюючи цю роботу, Н. О. Герасимова-Персидська відзначала її «<...> велику практичну цінність (особливо для молодих педагогів) та корисність для кожного, хто веде курс сольфеджіо в школі, училищі чи у виші, виходячи з того, що в ній розглядаються принципово важливі питання методики виховання слуху <...> Цінними якостями цього посібника є ретельність розгляду тем при строгій послідовності, детальність розробки методу виховання чуття ладу і внутрішнього слуху, цікавий добір ілюстративного матеріалу, що охоплює зразки народних пісень (українських, російських, білоруських) та приклади з творів класичної музики і сучасних композиторів <...> Узагальнюючи багаторічний досвід автора, який виховав не одне покоління музикантів, ця робота підсумовує новітні для свого часу досягнення музикознавства в галузі викладання сольфеджіо»².

Ф. Аєрова була визнаним фахівцем у галузі гармонії. У Музичній енциклопедії її ім'я стоїть поряд з іменами відомих учених і педагогів, які розвивали науку про гармонію в теоретичному й практичному аспектах – В. Беркова, С. Григор'єва, Ю. Кона, Н. Привано, А. Степанова, Ю. Холопова, М. Етингера та ін.³ Її науково-теоретичний підхід і педагогічний метод базувалися на творчому (нерідко критичному) засвоєнні та узагальненні класичних праць і нових учень про гармонію зарубіжних і вітчизняних учених – Г. Римана, Е. Курта, Е. Праута, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Б. Яворського, Б. Асаф'єва, Г. Катюара, О. Оголевця, І. Способіна, Ю. Тюліна, Ю. Холопова, Т. Бершадської та ін.

Зацікавлення Ф. Аєрової новою науковою проблематикою стає особливо помітним починаючи з 1960-х років, коли інтенсивне вивчення музики ХХ ст. вивело теоретичне музикознавство на новий рівень осмислення явища гармонії та його закономірностей. Центром уваги вітчизняних учених стала гармонія С. Прокоф'єва, яка була своєрідним «пробним каменем» у відпрацюванні нових підходів до проблем сучасної гармонії. Завдяки ініціативі Ф. Аєрової свої концепції щодо гармонічної системи композитора («три погляди на гармонію Прокоф'єва») представили в Київській консерваторії С. Слонімський, Ю. Холопов і М. Скорик. У своїх лекціях Ф. Аєрова також зверталася до теоретичних концепцій П. Хіндеміта, О. Мессіана, Е. Лендваї.

Науковою основою методу Ф. Аєрової був функціональний підхід, у його широкому розумінні. Досліджуючи будь-яке явище гармонії, головним було виявити його сутнісні ознаки, які передусім визначаються функцією цього явища як елемента системи. Згідно з цим, його значення виявляється не за формальними ознаками, а за його реальною дією. Саме з цієї позиції Фріда Ісаківна підходила до вирішення питання про функціональну ідентифікацію однакових за звуковим складом акордів –

¹ Аєрова Ф. І. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. Київ : Муз. Україна, 1974. С. 76.

² Герасимова-Персидская Н. А. Отзыв на работу Ф. И. Аэровой «Практические советы по методике сольфеджио» (пособие для педагогов музыкальных училищ). Киев. 1957 // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Арк. 32–34.

³ Берков В. О. Гармония // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1 : А–Гонг. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. Стлб. 927.

подвійної домінанти й альтерованої субдомінанти (це питання й досі є актуальним). Вона розрізняла ці акорди за їх сутністю і відповідно до контексту. За своєю природою подвійна домінанта є одним із видів побічних домінант, і в цьому полягає її принципова відмінність від альтерованої субдомінанти, безпосередньо підпорядкованої тональному центру. Саме вивченню явища альтерації Ф. Аєрова присвятила свою монографію «Ладова альтерація»¹ (1962), у ній систематизовано різні види альтерованих акордів, які розглядаються на художньому матеріалі з урахуванням їх стилістичних особливостей та виражальних можливостей².

Курс спеціальної гармонії, який Ф. Аєрова читала на історико-теоретичному факультеті, був побудований за історико-стильовим принципом. Його метою було вивчення ролі гармонії в музиці різних епох – від XVII до XX ст., що передбачало розгляд історико-стильової еволюції гармонічних явищ. Зокрема, це стосувалось еволюції засобів гармонії та їх функціонування в художній практиці. З великою зацікавленістю студенти слухали екскурс в історію домінантового септакорду та інших акордів (від музики бароко до творів композиторів XX ст.). Особливо запам'яталися теми доповідей Ф. Аєрової на кафедрі теорії музики: «Історія розвитку кадансу» (1967), «Каданси у творах Л. М. Ревуцького» (1968).

Відзначимо, що всі курси Ф. Аєрової були сповнені «живої» музики, яка постійно звучала на заняттях. Головною для неї була Музика, її художній сенс і цінність. Вона завжди підкреслювала, що все має починатися музикою, її розумінням. В аналітичних спостереженнях і теоретичних узагальненнях Фріда Ісаківна завжди спиралася на живе звучання музики, кожен твір поставав у своїй унікальності. Вона сама грала приклади з художньої літератури і залучала до цього студентів – вони також мали демонструвати твори, які вивчали (віденських класиків, романтиків, композиторів XX ст.). Так, аналізуючи на індивідуальних заняттях гармонію у Прелюдиях ор. 28 Ф. Шопена, потрібно було «кваліфіковано» (вислів Ф. Аєрової) виконувати всі п'єси циклу відповідно до їх образного характеру. І це стосувалося кожного твору, який вивчався на заняттях із гармонії та аналізу форм. Фріда Ісаківна особливо цінувала в учнях музикальність, і цією увагою до музикальності позначена вся її методика. Вона вважала, що музичний розвиток можливий тільки завдяки постійному спілкуванню з музикою шляхом слухання її, музикування.

Основою методу Ф. Аєрової була орієнтація на художню творчість. Музичний матеріал, який використовувала Фріда Ісаківна на лекціях і практичних заняттях, відзначався великою стильовою різноманітністю: західноєвропейська і вітчизняна музична класика, музика XX ст. – твори К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шенберга (Шість п'єс для фортепіано), І. Стравінського і Б. Бартока, К. Шимановського і В. Лютославського, Г. Свиридова і С. Слонімського та ін. Як уже зазначалося, особливо інтенсивно вивчалися С. Прокоф'єв і Д. Шостакович, з українських композиторів – Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, М. Скорик та І. Карабиць.

¹ Аєрова Ф. І. Ладова альтерація. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1962. 192 с.

² Подвійну домінанту зараховує до типу побічних домінант Ю. Холопов (Див. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник : в 2 ч. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония венских классиков. Гармония эпохи классицизма. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Композитор, 2005. С. 113). Зазначимо, що це питання привертало увагу й інших дослідників. Див.: Бергинер-Тавгер Б. К вопросу о природе двойной доминанты // Выбор и сочетание: открытая форма. Сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона / сост. И. Баранова и др. Петрозаводск ; Санкт-Петербург : Музфонд, 1995. С. 41–50.

Головним принципом вивчення гармонії в класі Ф. Аерової було органічне поєднання теоретико-аналітичної і практичної частин курсу, у якому творчі завдання посідали надзвичайно важливе місце. Загалом весь курс гармонії Ф. Аерової був спрямований на досягнення гармонії у творчості, і це визначало основну спрямованість її методики. Значне місце у практичній роботі з гармонії відводилося створенню студентами музичних побудов у різних формах (періоду, дво- і тричастинних форм, варіацій). При цьому використовувався не тільки чотириголосний акордовий виклад, а й різні види гомофонної фактури. Були також завдання на творчу обробку народної пісні, написання фактурних варіацій на власну тему. Усе це стимулювало фантазію, сприяло розвитку навичок творчого володіння музичним матеріалом.

Великого значення надавала Ф. Аєрова оволодінню гармонічною технікою. Успіхам у цьому сприяла струнка, детально розроблена система вправ. Їх методична доцільність, градація труднощів і послідовність використання у процесі навчання були глибоко продуманими й відпрацьованими. Це була справжня школа практичної гармонії. На оволодіння гармонічним матеріалом були спрямовані різноманітні вправи з основних видів практичної роботи. Поряд із суто технічними учні мали розв'язувати й творчі питання. У письмових роботах гармонізація заданого голосу (включаючи й один із середніх голосів) доповнювалась цілою низкою творчих завдань, зокрема створенням: власних мотивів секвенцій; початкових речень і дописуванням другого речення (у чотириголосній гомофонній фактурі); пісні на народний текст – із заспівом, який підхоплюється другим голосом і хором (три-чотири голоси); прелюдій за заданим планом у вільній фактурі. Гра секвенцій і модуляцій, побудова за цифровою схемою періоду (у дво-, три- й чотириголосній фактурі) поєднувались із вправами на продовження заданої фрази, варіювання фактури, імпровізацію речень, періодів тощо. Усі ці завдання мали сприяти досягненню головної мети – пов'язати курс гармонії із творчою практикою.

Значну методичну цінність мають детально розроблені Ф. Аеровою рекомендації для домашньої роботи з гармонії¹. Особливе зацікавлення викликає занотована у конспектах її учнів «Пам'ятка», у якій визначено кількість завдань і їх хронометраж. Щоденно учні мають виконати 8 різних вправ: грати гармонічні послідовності (5 хв.), різні види кадансів (5 хв.), секвенцію (5 хв.), вивчати теоретичний матеріал (30–40 хв.), гармонізувати одну задачу письмово, а також грати з аркуша (20–25 хв.), імпровізувати періоди на фортепіано (3–5 хв.), аналізувати музичний текст (одна сторінка, 5 хв.), повторювати один із пройдених розділів курсу (15 хв.). Цілком очевидно, що систематичне виконання розроблених Ф. Аеровою практичних завдань і дотримання її методичних порад може стати запорукою вільного володіння засобами гармонії.

Ім'я Ф. Аерової як видатного педагога й методиста було широко відоме не тільки в Україні, а й за її межами. Завдяки науково-методичним працям, численним виступам перед аудиторією вона мала надзвичайний авторитет серед музикантів будь-якої спеціальності. Вона щедро ділилася своїм багаторічним музично-педагогічним досвідом, виступаючи з доповідями на музично-теоретичних і науково-методичних конференціях, семінарах, регулярно читала лекції на ФПК і проводила майстер-класи в дитячих школах, музичних училищах і школах-десятирічках, у музичних вишах, була членом журі конкурсів із музично-теоретичних дисциплін тощо. Вона

¹ Аєрова Ф. І. *Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо і гармонії // Методичні розробки з питань викладання музично-теоретичних дисциплін в музичних училищах [Препринтне видання] / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ, 1968. С. 1–13.*

виступала у багатьох містах України (Києві, Харкові, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Житомирі, Полтаві, Вінниці та ін.), Білорусії (Мінськ), Латвії (Рига). Широка й надзвичайно активна просвітницька діяльність Ф. Аерової була прекрасною школою професійної підготовки для всіх, кому пощастило слухати її та спілкуватися з нею. Багато хто з її слухачів ретельно зберігає конспекти її лекцій, детальні записи уроків, методичні вказівки, нотні приклади, які наочно демонструють її оригінальні педагогічні прийоми, що давали блискучі результати. Ці матеріали й сьогодні не втратили своєї науково-методичної цінності.

Поради Ф. Аерової цінували провідні педагоги-методисти – Б. Незванов, А. Островський, В. Берков, Л. Фокіна, О. Давидова та ін. Ф. Аєрова рецензувала підручники й посібники з гармонії, сольфеджіо, теорії музики різних авторів, зокрема такі широко відомі, як підручник із сольфеджіо А. Островського¹, підручник із гармонії В. Беркова², збірник задач із гармонії для студентів теоретико-композиторського факультету В. Беркова і О. Степанова³, підручник із гармонії В. Барабашова⁴, підручник із сольфеджіо А. Островського і Б. Незванова⁵, посібник із методики викладання теорії музики П. Козлова⁶, 200 диктантів для студентів музичних училищ А. Водовозова⁷ та ін.

Наукова й педагогічна діяльність Ф. І. Аерової – це цінний внесок у розвиток вітчизняної музичної освіти. Створена нею школа становить фундамент виховання й професійного становлення багатьох музикантів, і в цьому велика заслуга Ф. І. Аерової як Учителя. «Сонцем для всесвіту» назвав учителя видатний німецький педагог Адольф Дістервег. Яскравий талант і професійна майстерність, високі духовні та душевні якості Фріди Ісаківни стали тією живодайною силою, яка благодотворно впливала на формування особистості всіх її учнів, сприяла їх усебічному розвитку. Ми пам'ятаємо і пишаємось тим, що в Київській консерваторії сформувалась школа Ф. І. Аерової.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бергинер-Тавгер Б. К вопросу о природе двойной доминанты // Выбор и сочетание: открытая форма. Сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона / сост. И. Баранова и др. Петрозаводск ; Санкт-Петербург : Музфонд, 1995. С. 41–50.
2. Берков В. О. Гармония // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1 : А–Гонг. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. Стлб. 907–931.
3. Бялик М. Г. Её будут помнить // Галина Мокреева. Статьи, письма, воспоминания. Киев : Дух і літера, 2013. С. 466–479.

¹ Островский А. Л. Учебник сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий. Вып. 1. Ленинград : Музыка, 1962. 228 с.

² Берков В. О. Гармония : учебник : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музгиз, 1962; 212 с.; Ч. 2. Москва : Музыка, 1964. 254 с.; Ч. 3. Москва : Музыка, 1966. 240 с. Второе издание: Москва : Музыка, 1970. 672 с.

³ Берков В. О., Степанов А. А. Задачи по гармонии : учеб. пособие для теор. и комп. фак-тов консерваторий. Москва : Музгиз, 1963. 96 с.

⁴ Барабашов В. А. Практический курс гармонии. Киев : Муз. Україна, 1987. 259 с.

⁵ Островський А. Л. Незванов Б. А. Учебник сольфеджио. Вып. 2. Ленинград : Музыка, 1966. 272 с.

⁶ Аєрова Ф. І. Козлов П. Г. Посібник з курсу методики викладання теорії музики [Рукопис]. Рецензія. Київ. 1963. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 52.

⁷ Аєрова Ф. І. Водовозов А. Ф. 200 диктантів для студентів музичних училищ. Рецензія. Див.: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 52.

4. Герасимова-Персидская Н. А. Отзыв на работу Ф. И. Аэровой «Практические советы по методике сольфеджио» (пособие для педагогов музыкальных училищ). Киев. 1957 // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 32–34.
5. Кирейко В. Д. Рецензія на програму курсу сольфеджіо для хорового відділення музичних шкіл-десятирічок. Київ. 1956 // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 30–31.
6. Личный листок по учёту кадров // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 48.
7. Луфер А. М. Характеристика Ф. І. Аерової // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 11.
8. Особова справа Ф. І. Аерової // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810. 88 арк.
9. Островский А. Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания музыкального слуха. Москва : Музыка, 1967. С. 5–27.
10. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник : в 2 ч. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония венских классиков. Гармония эпохи классицизма. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Композитор, 2005. 472 с.

СПИСОК ПРАЦЬ ФРІДИ ІСАКІВНИ АЕРОВОЇ

Опубліковані праці

1. Викладачам сольфеджіо // Музыка. 1973. № 4. С. 32.
2. Гармонійне виховання юних музикантів // Музыка. 1972. № 4. С. 25.
3. Глибоке висвітлення актуальних питань (рецензія на книгу В. Н. Золочевського «Про модуляцію») // Музыка. 1973. № 1. С. 33.
4. Горюхіна Н. О. «Еволюція сонатної форми». Рецензія // Музыка. 1972. № 2. С. 30.
5. Добрый и мудрый наставник // Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания : сб. ст. / сост. В. Кузык. Киев : Муз. Україна, 1989. С. 73–77.
6. Композитор, піаніст, громадський діяч // Радянський музикант. Ювілейний багатотиражний бюлетень стінної газети Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського [одноразовий випуск]. Київ. 1963. 16 листопада. С. 3.
7. Ладова альтерація : навч. посіб. для студ.-заоч. музикознав. фак-ту консерваторій. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1962. 192 с.
8. Методика проведення музичного диктанту в молодших і старших класах. Доповідь [Препринтне видання] / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ. 1966.
9. Наш учитель // Музыка. 1995. № 1. С. 11.
10. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо : посібник для викладачів муз. училищ. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 64 с. Друге видання: Київ : Муз. Україна, 1974. 78 с.
11. Про викладання сольфеджіо в ДМШ. Доповідь [Препринтне видання] / Методкабінет Міністерства культури УРСР. Київ. 1965.
12. Сольфеджіо [Розділ з підручника для педагогічних училищ]. Київ : Рад. школа, 1941.
13. Уроки ставали святом // В. С. Косенко у спогадах про сучасників / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. С. 162–164.
14. Форми домашньої роботи по курсу сольфеджіо та гармонії // Методичні розробки з питань викладання музично-теоретичних дисциплін в музичних училищах [Препринтне видання] / Наук.-метод. кабінет Міністерства культури УРСР. Київ, 1968. С. 1–13.
15. Як розвинути почуття ладу // Музыка. 1995. № 3. С. 14–15.

Рукописи¹

1. Види практичних вправ з сольфеджіо. Доповідь на засіданні кафедри теорії музики КДК ім. П. І. Чайковського. Київ. 1955.
2. Водовозов А. Ф. 200 диктантів для студентів музичних училищ. Рецензія.
3. Горюхіна Н. О. Варіаційна форма (конспект-лекція для студентів-заочників консерваторії). Рецензія. Київ. 1963.
4. Деякі питання методики викладання сольфеджіо. Доповідь на кафедрі теорії музики. КДК ім. П. І. Чайковського. Київ. 1954.
5. Зв'язок курсу сольфеджіо із заняттями по спеціальності. Доповідь на пленарному з'їданні конференції викладачів музичних шкіл Київської області. Київ. 1954.
6. Історія розвитку кадансу. Доповідь на кафедрі теорії музики КДК ім. П. І. Чайковського. 1967.
7. Каданси у творах Л. М. Ревуцького. Доповідь на кафедрі теорії музики. КДК ім. П. І. Чайковського. 1968.
8. Козлов П. Г. Посібник з курсу методики викладання теорії музики. Рецензія. Київ. 1963.
9. Методика викладання курсу сольфеджіо. Доповідь на Вченій Раді Свердловської консерваторії. Свердловськ. 1943.
10. Методика викладання сольфеджіо в ДМШ. Доповідь. Київ. 1957.
11. Методика викладання сольфеджіо в музичних училищах. Доповідь на засіданні теоретичної комісії Київського муз. училища. Київ. 1950.
12. Методика викладання сольфеджіо на вокальному факультеті. Київ. 1946.
13. Методика виховання почуття ладу і почуття ритму в початкових класах музичних шкіл. Доповідь для педагогів музичних шкіл-семирічок. Київ. 1955.
14. Методологічні питання викладання курсу сольфеджіо. Доповідь для музичних кафедр Державного педагогічного інституту імені О. М. Горького. Київ. 1967.
15. Музична мова О. Бородіна : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 1941.
16. Питання аналізу музичних творів. Доповідь для педагогів консерваторії і музичного училища. Київ. 1952.
17. Про розвиток внутрішнього слуху на уроках сольфеджіо. Доповідь. Київ. 1963.
18. Програма з курсу сольфеджіо для хорового відділу музичних шкіл-десятирічок. Київ. 1956. Рукопис зберігається в Міністерстві культури СРСР.
19. Програма з сольфеджіо для музичних училищ. Київ. 1953. Рукопис зберігається в Міністерстві культури України.
20. Програма по сольфеджіо для диригентсько-хорового відділу спеціальних середніх музичних шкіл. Київ. 1958.
21. Спеціальні курси гармонії і сольфеджіо в середніх і вищих навчальних музичних закладах. Доповідь на конференції викладачів-теоретиків консерваторій України. Київ. 1955. Рукопис зберігається в Міністерстві культури.
22. Форми роботи по курсу сольфеджіо і гармонії. Доповідь. Київ. 1968.
23. Хрестоматія з гармонічного аналізу в курсі сольфеджіо. 1957–1958.

¹ Список рукописних праць Ф. І. Аерової укладено за матеріалами її особової справи: Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Особова справа Ф. І. Аерової. Ф. № Р-810. Арк. 22–71.

Бондаренко Т. А. Научные и педагогические принципы деятельности Фриды Исааковны Аэровой. В 2016 году музыкальная общественность отметила 100-летие со дня рождения выдающегося музыканта, учёного, педагога-методиста, профессора Киевской консерватории Фриды Исааковны Аэровой, создавшей свою школу и воспитавшей многих талантливых музыкантов разных специальностей. На основе архивных документов освещён творческий путь Ф. Аэровой как учёного и педагога, приведены отзывы известных музыкантов, высоко оценивающих её творческую, научную и педагогическую деятельность, охарактеризована методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Раскрыта связь педагогической системы Ф. Аэровой с традициями её учителей – выдающихся композиторов и педагогов Б. Лятошинского, Л. Ревуцкого и В. Косенко. Проанализированы особенности разработанной ею системы воспитания слуха музыканта-специалиста, методики развития их творческих способностей в процессе изучения гармонии и сольфеджио, а также формирования навыков творческого музицирования. Рассмотрены разнообразные виды практических заданий по усвоению учебного материала в условиях классной и самостоятельной внеаудиторной работы. Отмечено огромное значение научной, педагогической и музыкально-просветительской деятельности Ф. И. Аэровой для отечественного музыкального образования.

Ключевые слова: научно-педагогическая деятельность, школа, музыкальный слух, методика, сольфеджио, гармония.

Bondarenko T. A. Frida's Aerova Scientific and Pedagogical Principles of Activity. In 2016 the musical community celebrated the 100th anniversary of the birth of Kyiv Musical Academy's professor Frida Aerova, outstanding musician, scientist, pedagogue and methodologist, who had founded her own school and brought up many talented musicians in different areas of expertise. Aerova's creative activities as a scientist and teacher are illuminated being based on archival documents. The reviews by well-known musicians who highly appreciated her creative, scientific and pedagogical activities are presented and her own method in teaching music theory disciplines is characterized. The connection of Aerova's pedagogical system with the traditions of her mentors who were prominent composers and teachers – Borys Lyatoshynskiy, Lev Revutskiy and Valentyn Kosenko – is revealed with the aim of preserving and continuing these outstanding traditions. The peculiar features of F. Aerova's system worked out by her especially aimed at developing the musician-specialist ear for music has been analyzed. Separately, the author of the article emphasizes the unique method to exercise the creative abilities of musicians in the process of studying harmony and solfeggio, as well as to improve the formation of skills for creative music making. Various types of practical tasks to adopt an educational material for conditions of class and independent extracurricular work are examined. The great importance of F. Aerova's scientific, pedagogical and musical-educational activities for the national music education is mentioned.

Keywords: scientific and pedagogical activities, musical ear, methodology, solfeggio, harmony.

ФРІДА ІСАКІВНА АЕРОВА: ОСОБИСТІСТЬ УЧИТЕЛЯ

Фріда Ісаківна Аєрова, безумовно – одна з найяскравіших особистостей української музичної педагогіки ХХ століття. 100-річчя від дня народження Вчителя, який викликав і досі викликає надзвичайну любов, повагу і захоплення багатьох поколінь музикантів, стало не лише додатковим приводом для спогадів про дорогоцінні моменти спілкування з нею, її професійні та «людські» уроки (вони є важливою складовою життя практично всіх її учнів незалежно від тривалості та частоти контактів). Необхідним стало й осмислення, аналіз та узагальнення тих рис, якостей, принципів, які склали сутність особистості нашого Вчителя, її стиль.

Професійні якості. Професійне спілкування з Ф. І. Аєровою під час навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського відбувалось у класі з фаху і дисциплін музично-теоретичного циклу. Головною якістю її як викладача і педагога вважаю професіоналізм – ґрунтовні знання предметів, які вона викладала, і суміжних дисциплін; уміння розкрити зміст будь-якої з програмних тем. Фріда Ісаківна послідовно дотримувалась відпрацьованої методики пояснювання теми, правил, термінів, формулювання яких запам'ятовувалися саме в її редакції. Будь-яке теоретичне положення Фріда Ісаківна обґрунтовувала схемами і різноманітними, ретельно дібраними прикладами з музичних творів, які вона виконувала напам'ять, аналізувала спільно з учнями. Завдяки цій методиці вони усвідомлювали й добре засвоювали матеріал, зацікавлювалися ним. До речі, Фріда Ісаківна часто сама записувала нотні приклади й формулювання у студентські нотні зошити.

На заняттях панувала ділова, інформативно насичена атмосфера, темп занять був швидким, проте не було відчуття перевантаження, хіба що на початкових заняттях, коли студенти адаптувалися до методики викладача. Зміст матеріалу і логіка його викладання були розраховані на сприйняття учнів, студентів. Ф. Аєрова точно оцінювала рівень знань, підготовки, музичні й психологічні особливості кожного студента, групи загалом, постійно контролювала, як вони засвоюють матеріал. Таким чином, спрямованість інформації на конкретну аудиторію з урахуванням реальних можливостей учнів давала зазвичай позитивні результати.

Методика Ф. Аєрової передбачала постійну спрямованість педагога на студентів, а не домінування над ними, прагнення залучити їх до навчання, зацікавити, зробити незрозуміле, складне – зрозумілим і доступним. Аналізуючи стиль роботи Фріди Ісаківни, відзначимо його методичну спрямованість, у цьому переконують і її опубліковані праці. Вона вчила студентів не лише Музиці, музичній науці – вона вчила їх бути ВЧИТЕЛЯМИ під час кожного свого уроку, а не лише на заняттях із методики. З нею можна було вивчати не тільки програмовий матеріал, а практично все: фольклор і старовинну музику, класику XVIII–XX століть, найсучасніші твори західних і вітчизняних композиторів (якщо хоча б нотний текст був доступним), українських авторів будь-якого періоду, зокрема талановитого молодого покоління українських музикантів середини ХХ століття. Знання, професіоналізм Фріди Ісаківни вражали

науковою ґрунтовністю, сміливістю суджень, умінням розуміти, цінувати, підтримувати, формувати творче мислення учнів. Вона вчила цінувати самотутнє, талановите в музиці різних стилів, епох, національних шкіл, розкривати це, захоплюватися, аналізувати й узагальнювати; навчала слухати й чути, мати свою думку; намагалася враховувати зацікавленість студента певною темою, підтримувала й заохочувала до виступів на наукових студентських конференціях із науковими роботами; прекрасно знала музикознавчу літературу, творчу проблематику, найновіші музикознавчі праці.

Особистісні якості. Фріда Ісаківна мала прекрасні слухові дані, пам'ять; швидкість реакції, розвинене логічне мислення, уміння вибудовувати зв'язок між явищами різних епох, стилів, національних шкіл, творче мислення, нестандартні погляди, творчу сміливість.

Фріда Ісаківна інтроверт за типом індивідуальності; добра, відповідальна, працелюбна, порядна, організована, вірна своєму слову, вимоглива, із почуттям гідності, щира, скромна, безкорислива, доброзичлива, стримана, ввічлива, природна, делікатна, з почуттям гумору.

Фріді Ісаківні чужими були зарозумілість, чинопоклоніння, пафосність, славо-слів'я, прагнення будь-що привернути до себе увагу. Вона була цілісною особистістю, яка в усьому прагнула «бути», а не «справляти враження», і завжди керувалася інтересами справи свого життя – навчати студентів бути професіоналами, допомагати їм в особистісному і професійному становленні.

Студенти сприймали Фріді Ісаківну не лише як чудового викладача, вони захоплювалися її ерудицією, довіряли їй, бо були впевнені в її доброзичливості, щирій зацікавленості ними як особистостями, в адекватному оцінюванні їх творчого потенціалу, в її вірі в них. Своїми зауваженнями вона ніколи не принижувала, навіть тоном. Фріда Ісаківна згадувала про своїх випускників, уже відомих музикантів, яким довелося навчатися у вкрай складних умовах, часом вона розповідала про них гумористичні історії, не називаючи прізвищ, ніби не пам'ятала. Такі розповіді під час напружених занять були психологічною розрядкою, сприяли довірливим стосункам.

Фріда Ісаківна чудово пам'ятала імена, деталі з життя численних колишніх учнів, її доброзичливість переконувала, що й ми можемо бути важливими й цікавими для нашого вчителя, і про нас вона, можливо, буде згадувати з теплотою... Вона була мудрою людиною, усвідомлювала, у який складний час жила й працювала. Її щирість, розумне, коректне, майже непомітне спрямування студентів у сферу їх діяльності, виховання у них свободи мислення, віри в себе, у Добро й Справедливість, уміння співвідносити прагнення, висловлювання й дії з реальністю, а також упевненість, що вона знає й розуміє більше, ніж говорить – у цьому крилися її мудрість і любов.

Висновки. Професіоналізм Ф. І. Аерової можна вважати абсолютним. Поєднання в її особі Вчителя й Людини – приклад їх дивовижного збігу, взаємодії. Я не змогла знайти невідповідності між ними, як і негативних рис. Образ склався ідеальний... І все це – чиста правда!

МЕНІ ПОТАЛАНИЛО: Я ВЧИВСЯ У КОЖНОГО З НИХ

Дуже шкодую, що не зміг бути на вшануванні пам'яті Фріди Ісаківни, Івана Арсенійовича, Ігоря Болеславовича, і ціную можливість написати про них.

В Ігоря Болеславовича я навчався лише один семестр, на четвертому чи п'ятому курсі. Він щойно отримав ступінь кандидата мистецтвознавства, дуже стисло і зрозуміло викладав нам основи музичної мови у творах сучасних українських композиторів, був логічним і точним, цього ж вимагав і від нас, студентів.

У 1970 році, коли я вступав до консерваторії, Фріда Ісаківна приймала вступні іспити. Дещо пізніше, з початком вивчення курсу гармонії, я став відкривати для себе всю красу і мудрість музики, закони музичної мови, логіку побудови й розвитку музичної думки. Моє опанування музичних основ відбувалось у постійній боротьбі з паралельними, протилежними й прихованими октавами і квінтами, «перехрещуванням» та розривами голосів, з переченнями різноманітних видів і походжень, тобто саме з тим, що порушує чистоту й стрункість класичної гармонії.

Щоправда, викладаючи закони гармонічної організації творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта та інших класиків, Фріда Ісаківна пропонувала аналізувати й твори К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка та інших майстрів ХХ століття, детально пояснюючи, як і з якою метою туди потрапили «паралелізми», а також різноманітні дисонанси, які не мають нічого спільного з класичним стилем. Заняття у Фріди Ісаківни чітко закарбувалися в моїй пам'яті. Саме тоді почав закладатися мій «професійний фундамент» у сфері музичного мистецтва. Я назавжди запам'ятав, як вона врятувала мене. Сталося це взимку 1971–1972 навчального року. Аня Шерлінг, студентка першого курсу, тільки-но взяла шлюб і від'їжджала з чоловіком до Ізраїлю. Не варто пояснювати, що тоді це означало. Хтось із партійних чи комсомольських лідерів консерваторії зобов'язав мене виступити на загальних зборах і засудити її вчинок. Не буду описувати своїх переживань. Скажу лише, думками я вже прощався з консерваторією. Але завдання з гармонії виконував ретельно і старанно. Коли ж прийшов час індивідуального уроку з Фрідою Ісаківною, я зайшов у клас, витягнув зошит із розв'язаними задачами і поставив його на пюпітр фортепіано. Фріда Ісаківна, як завжди, дуже швидко перевірила якість гармонізації, вказала на помилки, щодо яких не зробила жодного зауваження, після чого закрила зошит і сказала: «Ви, звичайно, пам'ятаєте про збори? Ми з Надією Олександрівною [Горюхіною] і Леніною Петрівною [Єфремовою] порадилися й вирішили, що Вам на цей час слід раптово захворіти. Та нехай це буде нашою маленькою таємницею». Мені забракло слів від подиву і щастя. Усі ці роки я справді нікому про цей випадок не розповідав. Тільки через багато років, узимку 1990 року, приїхавши з сім'єю в Ізраїль, я зустрівся з Анею Шерлінг і вперше розповів їй цю історію. Тоді ж, узимку 1972-го, отямившись від стресу, викликаного цими подіями, я продовжив навчання у консерваторії.

Через деякий час мені довелося визначатися з керівником своєї дипломної роботи. Фріда Ісаківна порадила звернутися до Івана Арсенійовича Котляревського,

а йому рекомендувала взяти мене у свій клас. Мені й справді цього хотілося, бо ще на першому курсі, коли я слухав лекції Івана Арсенійовича з історії музично-теоретичних систем, мене вразили логічність і системність його міркувань, глибина знань із цього предмета. Під його керівництвом я написав кілька наукових робіт, зокрема дипломну. Наші зустрічі відбувались частіше, ніж за розкладом: ми розмовляли на різні теми, грали в шахи. З керівником у нас склалися справді дружні стосунки, які збереглися до мого від'їзду за кордон. На жаль, особисто зустрітися нам більше не судилося...

Навчаючись на п'ятому курсі, у грудні 1974 року, я дізнався про терміновий виклик до військкомату і про призов на військову службу у травні 1975 року (7 травня мені мало виповнитися 27 років). Це перешкоджало захисту дипломної роботи, запланованому на 5 червня. Завдяки клопотанню адміністрації консерваторії мені вдалося «захиститися» достроково – 28 квітня. Дякуючи Івану Арсенівичу, робота над дипломною розпочалася задовго до виклику у військкомат, ще на четвертому курсі, тому я був добре підготовлений до дострокового захисту. Іван Арсенійович категорично забороняв редагувати текст під час написання; він наголошував на тому, щоб робота була виконана у повному обсязі. На його думку, тільки остаточний варіант тексту надасть можливість для подальшого редагування. Ця порада допомогла мені зосередитись на якості роботи.

У репризі «розповіді про мій захист» можу відзначити одне: тоді мене вела рука справжнього Майстра.

У моїй пам'яті зберігається багато цікавих історій, пов'язаних з моїми Вчителями, історій драматичних і кумедних. Певен, що кожен, хто навчався у цих чудових Людей, має їх не менше. Ми, їхні учні, зберігаємо і передаємо далі Світлу Пам'ять про Них.

**СИСТЕМНІСТЬ
ЯК ОСНОВА МЕТОДИКИ РОБОТИ НАД ДИСЕРТАЦІЄЮ
У КЛАСІ ІВАНА АРСЕНІЙОВИЧА КОТЛЯРЕВСЬКОГО:
ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП**

Свого часу, 1974 року, коли я вступила до заочної аспірантури Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського на кафедру теорії музики, то мене, на той час молодого викладача Одеської державної консерваторії, хоч і не відразу, та все ж розподілили до класу тоді ще молодого кандидата мистецтвознавства, доцента, а далі – виконувача обов'язків професора Івана Арсенійовича Котляревського. Пізніше кілька його аспіранток стали оскаржувати свою першість в Івана Арсенійовича, і до цих пір кожна із них упевнена, що саме вона – перша.

На той час я підготувала рукопис про життя і творчість відомого українського композитора Гліба Таранова, виданий пізніше. Працюючи над цією книгою про особливості композиторського професіоналізму загалом і професіоналізму Гліба Павловича зокрема, я зацікавилась композиторським професіоналізмом, що й визначило тему дисертації.

У приймальній комісії під час мого вступу до аспірантури були провідні професори, доктори наук кафедри теорії музики. Позитивно оцінюючи мій задум, але розуміючи, що роботи як такої ще не було, вони одностайно відзначали, що на матеріалі творчості Г. П. Таранова роботу написати неможливо. Незважаючи на мій опір, вердикт, винесений комісією, був неспростовним – треба шукати інший матеріал для дослідження.

Перша зустріч з Іваном Арсенійовичем була дуже продуктивною. Відразу виникло відчуття серйозності, системності у ставленні до наукової роботи. Він переглянув мої матеріали, схвалив напрям дослідження, а незабаром запропонував написати кілька варіантів теми дисертації, стверджуючи, що цей етап роботи багато в чому визначає сутність і шлях дослідження, його зміст, план тощо. Власне, саме це він підтвердив у своїй останній монографії: «Тільки ретельна розробка теми, розгляд можливих її варіантів, вибір з них оптимального є запорукою успішного проведення дослідження. <...> Назва теми дослідження вже сама по собі несе деяку інформацію і є своєрідним “генетичним кодом”»¹.

Під час однієї з останніх наших зустрічей, очевидно, готуючи цю монографію, Іван Арсенійович сказав, що якщо зберігся мій перший блокнот з усіма запропонованими і проаналізованими назвами, було б дуже цікаво зараз проаналізувати процес пошуку теми кандидатської дисертації і формулювань її основних положень.

¹ Котляревский І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 20.

Отже, спершу були пошуки формулювання теми дисертації. Я запропонувала їх безліч. Наведу деякі з них, які наочно показують шлях пошуку «істини»:

- Про роль професіоналізму у формуванні художнього стилю.
- Професіоналізм і композиторська творчість.
- Професіоналізм і художня творчість.
- Професіоналізм як елемент художньої творчості.
- Професіоналізм, майстерність і практична діяльність композитора як функціонуюча система.
- Професіоналізм, майстерність і практична діяльність композитора як еволюційна система.
- Майстерність і практична діяльність в еволюції професіоналізму композиторської творчості.
- Композиторський професіоналізм і творчість.
- Історичні види композиторського професіоналізму.
- Професіоналізм, майстерність і практична діяльність як системна основа композиторської творчості.

Працюючи над назвою і над науковим матеріалом для її втілення, я усвідомлювала теоретичні й історичні аспекти обраної проблеми. Тоді остаточно й була сформульована тема моєї кандидатської дисертації: «Композиторський професіоналізм як історична категорія музикознавства».

Наступним, власне, паралельним, етапом роботи була пропозиція сформулювати низку тез (настанов), основних положень про композиторський професіоналізм:

- Професіоналізм – це якість (міра) оволодіння своєю професією.
- Професіонал – це спеціаліст, який найвищою мірою оволодів своєю професією.
- Основним показником професіоналізму є майстерність.
- Майстерність як міра професіоналізму композиторської творчості.
- Професіонал – це майстер, здатний в одній сфері виконати соціальне замовлення.
- Професіоналізм – це майстерність і соціально зумовлена практична діяльність.
- Майстерність, спрямована на виконання соціального замовлення як основа професіональної діяльності.

Тут же були й тези-міркування:

- Різні аспекти «раціо» композиторської творчості – це ті професіональні завдання, без яких ця творчість втрачає своє спрямування.
- Про еволюцію професіоналізму в композиторській творчості під впливом соціальної практичної діяльності.
- Професіоналізм = майстерність + соціально зумовлена практична діяльність. Це аксіома, тобто теза, яка не потребує доказів. Вони завжди існували разом.
- Уся проблема полягає в тому, що ця формула як вираз функціонуючої системи історично еволюціонує.
- Синкретичний професіоналізм – не виділений із виконавчої практики і пов'язаний з іншими мистецтвами, особливо поезією: первіснообщинний лад, античність, народна творчість, скоморохи, трубадури, трувери.

А з продуманого увиразнилися деякі завдання роботи:

- Розглянути форми буття цієї системи професіоналізму в історичному плані.

– Виходячи з накопиченого матеріалу, уточнити функціональні взаємозв'язки елементів формули.

– Сформулювати висновки про актуальні проблеми сучасного буття цієї системи в нашому суспільстві і за кордоном.

«Цілеспрямованість завдань є запорукою того, що сили дослідника не розпо-рошуватимуться на виконання необов'язкової роботи <...> кількість необхідних завдань треба суворо відбирати, контролювати їх доцільність. В принципі, при сприятливих умовах навіть виконання одного завдання може стати ефективним й найбільш коротким шляхом до мети»¹.

Спільним у нашому підході до написання наукової роботи і в пошуках вирішення конкретних проблем було постійне використання різних схем, малюнків, графіків. Після перегляду різноманітних матеріалів багаторічної давнини, відзначу, що якби зараз мені довелося займатися проблемами композиторського професіоналізму, то багато з того робочого процесу я знову взяла б із собою, у нинішній день і, власне, ні від чого б не відмовилась. Звісно, як і від спілкування з великим метром музикознавства – І. А. Котляревським.

До початкового етапу роботи над дисертацією «Композиторський професіоналізм як історична категорія музикознавства»² і належить лист, який надіслав мені Іван Арсенійович Котляревський. Оскільки він стосується зазначених наукових проблем, наведу його текст повністю.

Доброго дня, Світлано Володимирівно!

Я кілька разів прочитав надіслані Вами аркуші. Що стосується визначення композиторського професіоналізму, то всі заслужують на увагу, бо відображають різні сторони процесу еволюції поняття та явища. У цьому сенсі визначення, наведені Вами, тісно пов'язані: так ось, один за одним і повинні йти у дисертаційному тексті, підводячи до найбільш загального визначення. Тепер про види професіоналізму. Усі вони, безумовно, мають місце в історії. Можливо, я б замінив синкретичний професіоналізм на стихійний. Остання характеристика більше відображає суть явища – заняття музикою відповідно до обставин і в силу природнього обдарування.

Потрібно ще подумати про НКП (національний композиторський професіоналізм – С. М.). Може, назвати його регіональним? Термін також використовує Конен. У зв'язку з цим інакше виглядають і орієнтальні культури. Це не підходить для наших східних та південних республік, а також для тих країн, які посилають навчатися своїх композиторів в СРСР та інші країни. Таким чином, я схильний НКП поширювати і на орієнтальні культури, зберігши, можливо, деяку внутрішню диференціацію. Ну і, звісно, є ще один вид, про який Ви не пишете. Це професіоналізм сучасних композиторських шкіл. Це, мабуть, буде далі?

Запропоновані Вами види професіоналізму мають лягти в основу історичного розділу або в його висновки, а відсутній вид – буде відправною точкою для міркувань про сучасність. Подивіться спогади про Яворського.

¹ Котляревский И. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 15.

² Письмо И. А. Котляревского С. В. Мирошниченко от от 6 августа 1975 года // Архив С. В. Мирошниченко.

Ось такі мої міркування. Бажаю Вам подальших успіхів. Дуже радий, що ми потихеньку рухаємось уперед. Для звіту добре б приготувати бібліографію для екзамену по спеціальності.

І. Котляревський.

Такого шанобливого і глибокого листа надсилає науковий керівник своїй аспірантці. Відразу відчувається систематизований підхід до написання роботи. Не дивно, що написання кандидатської дисертації було сповнене зацікавленості, натхнення і, можна сказати, захоплення. І все-таки наслідую стверджувати, що я була першою аспіранткою. Особливо важливо відзначити вже тоді сформований і виявлений в І. А. Котляревського системний підхід до методики роботи над кандидатською дисертацією «Композиторський професіоналізм як історична категорія музикознавства». Це потім проявилось у його навчальній і науковій діяльності, зокрема в керівництві виконанням кандидатських і докторських дисертацій, а також у роботі над моєю докторською – «Українська поліфонія: генезис, розвиток, сучасність».

Далі тривали багаторічна тісна наукова співпраця з Іваном Арсенійовичем, дружба з ним і всією його дивовижною родиною. Поступово настільки тісно переплелось наукове й особисте у відносинах, що вони стали нероздільними. Відзначу незабутнє спілкування з тещою Івана Арсенійовича – Марією Іванівною Сьомушкіною, завжди готовою всіх нагодувати і всім допомогти. Дивно, але вона гостро відчувала талант Івана Арсенійовича, розуміла його призначення і високе покликання – бути вченим. Це розуміли й ми, його учні, аспіранти, докторанти.

«ДВА З П'ЯТИ» – РАПСОДІЯ-СЮІТА ІГОРЯ ПЯСКОВСЬКОГО

Як відомо, музичними засобами можна відтворити майже всі явища навколишнього світу: звуки природи, імітувати «мову» тварин, інтонаційно – мову людини (згадаймо вислів О. С. Даргомижського «Хочу, чтобы звук выражал слово...»). Та не помилюсь, якщо буду стверджувати, що ніхто з композиторів не намагався в музиці відобразити... шкільний розклад. Ідеться про жартівливий твір І. Б. Пясковського «Два з п'яти». Що таке «Два з п'яти»? Це два дні з п'ятиденки Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка.

Така незвична ідея – відтворити розклад музичними засобами – виникла в Ігоря Болеславовича у зв'язку з конкретною подією. У 2005 році адміністрація школи доручила мені скласти загальношкільний розклад. З багатьох об'єктивних причин, це було досить складно. Ігор Болеславович зацікавився і побачив у ньому не сухий перелік предметів, а почув складну поліфонічну тканину, яку й утілює у звуках. До цього твору він, звісно, не ставився серйозно. Це був жарт метра для вузького кола друзів, після демонстрації він був забутий до цього року.

Під час підготовки вечора пам'яті корифеїв кафедри – Ф. І. Аєрової, І. А. Котляревського та І. Б. Пясковського – я згадала про цей, нікому не відомий твір, і впевнилася, що він яскраво демонструє композиторську техніку, поліфонічне мислення, творчу фантазію і почуття гумору Ігоря Болеславовича. Я наважилась представити його на конференції як усмішку талановитої людини.

Ігор Болеславович написав його для дванадцятиголосного фортепіано і дванадцяти струнних інструментів (жарт). У передмові міститься детальний коментар як програмний, так і технічних композиційних засобів: «Два з п'яти» – це два дні зі шкільної п'ятиденки Київської середньої спеціалізованої музичної школи імені М. В. Лисенка.

Головні розділи рапсодії-сюїти:

1. Понеділок, перша зміна – такти 1–16.
2. Понеділок, друга зміна – такти 17–18.
3. Інтерлюдія «У ніч з понеділка на вівторок».
 - «Відхід до сну першої зміни» – такти 33–36.
 - «Відхід до сну другої зміни» – такти 37–40.
 - «Контрапункти снів» – такти 41–60.
 - Вівторок, перша зміна – такти 61–76.
 - Вівторок, друга зміна – такти 77–92.
 - Інтерлюдія «У ніч із вівторка на середу».
 - «Відхід до сну першої зміни» – такти 93–96.
 - Відхід до сну другої зміни» – такти 97–100.
 - «Контрапункти снів» – такти 97–128.

Чому «Рапсодія»? Тому, що це об'єктивізована, документалізована розповідь. Чому завершується «Інтерлюдією»? А чому твір може починатися «Постлюдією», як у В. Сильвестрова? Композиція побудована за серійним принципом: 24 звуковисотності відповідають кількості класів (від «нульовки» до «11-в»); 16 ритмічних тривалостей відповідають кількості предметних циклів (таблиця 1).

Таблиця 1.

Композиція рапсодії-сюїти

№	Клас	Звуковисотності	Предмет	Тривалості
1	0 (нульовка)	«до» третьої октави	оркестр	16/8
2	1 клас	«сі» другої октави	хор	15/8
3	2 клас	«сі бемоль» другої октави	сольфеджіо	14/8
4	3 клас	«ля» другої октави	теорія музики (гармонія, аналіз)	13/8
5	4а клас	«ля бемоль» другої октави	муз. література	12/8
6	4б клас	«соль» другої октави	ритміка	11/8
7	5а клас	«соль бемоль» другої октави	український	10/8
8	5б клас	«фа» другої октави	зарубіжна література	9/8
9	6а клас	«мі» другої октави	історія	8/8
10	6б клас	«мі бемоль» другої октави	математика	7/8
11	7а клас	«ре» другої октави	географія	6/8
12	7б клас	«ре бемоль» другої октави	біологія	5/8
13	8а клас	«до» другої октави	фізика	4/8
14	8б клас	«сі» першої октави	хімія	3/8
15	8в клас	«сі бемоль» першої октави	фізкультура	2/8
16	9а клас	«ля» першої октави	іноземна мова	1/8
17	9б клас	«ля бемоль» першої октави		
18	9в клас	«соль» першої октави		
19	10а клас	«соль бемоль» першої октави		
20	10б клас	«фа» першої октави		
21	10в клас	«мі» першої октави		
22	11а клас	«мі бемоль» першої октави		
23	11б клас	«ре» першої октави		
24	11в клас	«ре бемоль» першої октави		

У кожній зміні – вісім уроків по два такти (від нульового до сьомого уроку). Кілька музичних предметів озвучені: сольфеджіо у понеділок – гамоподібними розспівками і звуками домінантового септакорду з розв'язанням у тоніку; сольфеджіо у вівторок озвучено розв'язанням домінантового квінтсектакорду в тоніку; музична література – цитатами з «Євгенія Онєгіна» і Шостої симфонії П. Чайковського; хор – «Щедриком» Леонтовича.

Наведу кілька уривків з партитури, щоб скласти уявлення про втілення цієї програми (приклади 1–3).

Понеділок, перша зміна

1 2 3 4

5 6 7 8

Musical score for measures 9, 10, 11, and 12. The score consists of six staves. Measures 9 and 10 show a vocal line with a long note in measure 9 and a melodic phrase in measure 10. Measures 11 and 12 continue the vocal line with more complex rhythmic patterns. The piano accompaniment features a steady bass line and melodic fragments in the upper staves.

Приклад 2.

Понеділок, друга зміна

Musical score for measures 17, 18, 19, and 20. The score consists of six staves. Measures 17 and 18 show a vocal line with a long note in measure 17 and a melodic phrase in measure 18. Measures 19 and 20 continue the vocal line with more complex rhythmic patterns. The piano accompaniment features a steady bass line and melodic fragments in the upper staves.

Вівторок, перша зміна

The image shows a musical score for a piece titled "Вівторок, перша зміна" (Tuesday, first change). The score is presented in six staves. The first staff is labeled with measure numbers 69, 70, 71, and 72. The second staff has rests in measures 69 and 70, and musical notation in measures 71 and 72. The third staff has rests in measures 69 and 70, and musical notation in measures 71 and 72. The fourth staff has rests in measures 69 and 70, and musical notation in measures 71 and 72. The fifth staff has rests in measures 69 and 70, and musical notation in measures 71 and 72. The sixth staff has rests in measures 69 and 70, and musical notation in measures 71 and 72.



Фріда Ісаківна Аєрова. 1940-ві роки.



В. С. Косенко з групою студентів Київської консерваторії.

Перший ряд: Л. Подольська, В. Косенко, Ф. Аєрова.

Другий ряд: Ф. Зеліковська, Н. Холодна, Л. Хінчин, А. Філіпенко, М. Мельниківська. 1937 рік.



Ф. І. Аєрова. 1940-ві роки.



Ф. І. Аєрова. 1950-ті роки.



Ф. І. Аєрова на уроці зі студентами історико-теоретичного факультету Київської консерваторії. Г. Ю. Мокрєєва, Ф. І. Аєрова, Т. О. Швачко, Т. О. Бондаренко. 1958 рік.



Ф. І. Аєрова серед студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів Київської консерваторії. Г. Ю. Мокрєєва, Т. О. Бондаренко, Т. О. Швачко, Е. Фастовська, С. Галуза, Ф. І. Аєрова, Л. О. Грабовський, Н. І. Матусевич, В. Мотуляк. 1958 рік.



Викладачі і студенти-випускники
заочного відділення Київської
консерваторії.

О. І. Струєв, ?, О. Юсов,
С. О. Павлюченко, К. В. Майбурова,
Г. П. Таранов, М. М. Михайлов,
Н. О. Герасимова-Персидська,
А. Н. Дмитрієв, Л. П. Єфремова,
А. Я. Шреєр-Ткаченко,
Є. М. Столова, ?, Ф. І. Аєрова,
Я. Н. Лапінський, Н. О. Горюхіна,
?, О. Є. Шольп. Кінець 1950-х –
початок 1960-х років.

Ф. І. Аєрова та В. Д. Подвала.
Кінець 1950-х – початок
1960-х років.



Колектив кафедри теорії музики Київської консерваторії. Перший ряд: Л. М. Грисенко, Л. М. Хіврич, Н. О. Горюхіна, Ф. І. Аєрова, В. А. Радзівон, З. М. Кулевська, Є. М. Столова. Другий ряд: Г. С. Виноградов, В. Я. Самохвалов, В. М. Кучеров, А. Є. Кирпань. Середина 1960-х років.



Колектив кафедри теорії музики Київської консерваторії. Перший ряд: З. М. Кулевська, Ф. І. Аєрова, В. А. Радзівон, Н. О. Горюхіна, Є. М. Столова. Другий ряд: В. Я. Самохвалов, Л. М. Хіврич, Л. М. Грисенко, Г. С. Виноградов, В. М. Кучеров, А. Є. Кирпань. Середина 1960-х років.



Викладачі й випускники заочного відділення Київської консерваторії.
 Сидять: Л. П. Єфремова (друга), М. Й. Старчак, Ф. І. Аєрова, Є. М. Столова, З. М. Кулевська.
 Стоять: другий ряд – Н. О. Горюхіна (друга), Н. О. Герасимова-Персидська (в центрі),
 О. М. Лисенко (другий справа), М. М. Михайлов (перший справа);
 третій ряд – А. Я. Шреєр-Ткаченко (перша), О. Є. Шольп (третя);
 четвертий ряд – С. О. Павлюченко (перший). Кінець 1960-х років.



Ф. І. Аєрова біля Трапезного храму
 Києво-Печерської Лаври. 1970-ті роки.



Ф. І. Аєрова. 1970-ті роки.



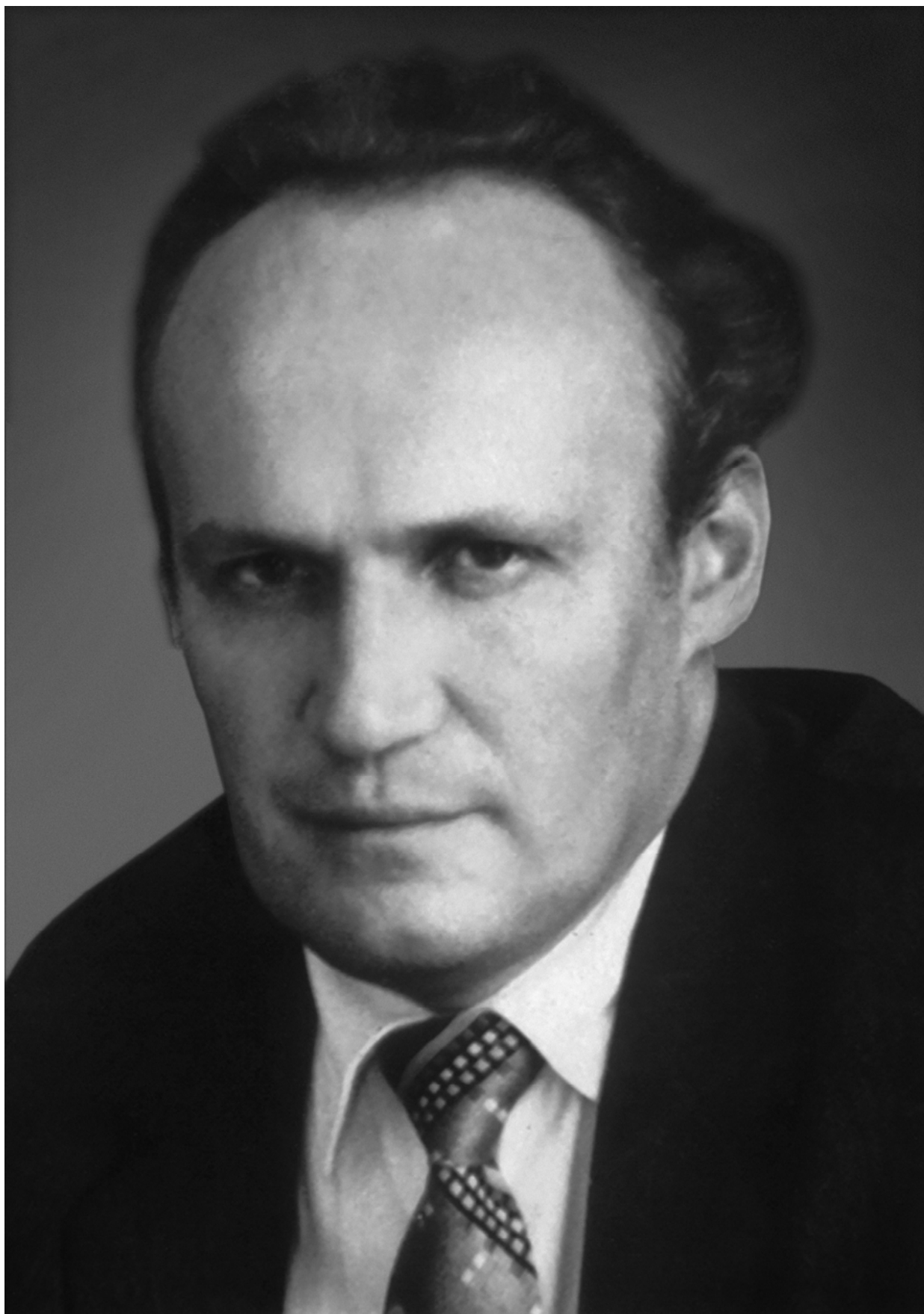
Ф. І. Аєрова з молодими педагогами та випускниками Київської консерваторії.
Перший ряд: Р. І. Кулик, Т. О. Бондаренко, Ф. І. Аєрова, О. І. Мурзіна, Н. С. Шурова,
О. С. Зінкевич. Другий ряд: Т. О. Швачко, Н. І. Матусевич, Л. М. Березовчук,
О. М. Лиховид, І. Б. Пясковський. Третій ряд: Л. М. Хіврич та Н. В. Попова. 1969 рік.



Ф. І. Аєрова та Н. О. Горюхіна на Республіканській олімпіаді з музично-теоретичних дисциплін. Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені М. В. Лисенка. Початок 1970-х років.



Ф. І. Аєрова зі слухачами факультету підвищення кваліфікації Київської консерваторії на екскурсії в Києво-Печерській Лаврі. 1970-ті роки.



Іван Арсенійович Котляревський. 1980 рік.



І. А. Котляревський з батьком А. М. Котляревським. Монтаж органа. 1973 рік.



І. А. Котляревський з педагогами та студентами-випускниками історико-теоретичного факультету Київської консерваторії. Л. С. Хейфець-Поляковський, Л. П. Єфремова, О. Г. Виногорова, О. М. Навроцька (Галузевська), Ф. І. Аєрова, Л. А. Шпаковська, О. С. Зінькевич, О. П. Панич (Соломонова), І. А. Котляревський, І. Лозовська, Л. А. Мурадян (Кучеренко), Л. С. Черкашина. 1978 рік.



І. А. Котляревський (перший справа) з викладачами та випускниками Київської консерваторії. Кінець 1970-х років.



І. А. Котляревський (перший справа) зі студентами Київської консерваторії на сільськогосподарській роботі. Друга праворуч – І. В. Павлова. 1982 рік.



Ю. О. Полянський, Д. Г. Терент'єв та І. А. Котляревський
на засіданні кафедри наукових основ музичної освіти Київської консерваторії. 1984 рік.



Всесоюзна наукова конференція в Будинку творчості композиторів «Ворзель».
М. М. Гордійчук, Я. І. Зак, І. А. Котляревський, О. Б. Долинська, М. Р. Черкашина-Губаренко.
Кічєєв. Грудень 1987 року.



І. А. Котляревський з педагогами Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського.
С. О. Нікітін, Н. В. Смоляга, І. М. Полусмяк, О. Г. Рощенко (Авер'янова),
І. А. Котляревський, Г. І. Ігнатченко, Г. Б. Полтавцева, Т. С. Кравцов, Г. Н. Цицалюк.
Харків. 1987 рік.



Круглий стіл із питань музичної освіти у Київській консерваторії.
У президії: І. М. Рябов, І. А. Котляревський, Д. Г. Терент'єв, С. В. Тишко. 1988 рік.



О. С. Тимошенко та І. А. Котляревський.
Листопад 1988 року.



І. А. Котляревський. Квітень 1988 року.



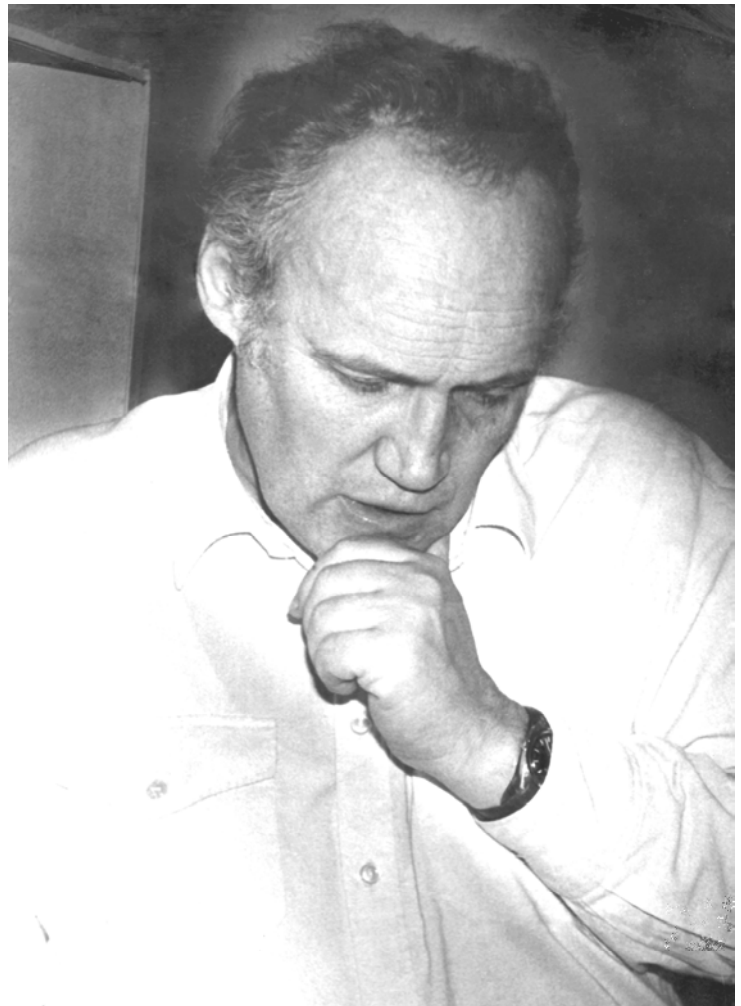
І. А. Котляревський з батьками
А. М. Котляревським
та В. М. Бакєєвою. 1990 рік.



Ранок перед початком сільськогосподарських
робіт. Куратори студентських груп С. В. Тишко,
І. А. Котляревський, Д. Г. Терент'єв. 1983 рік.



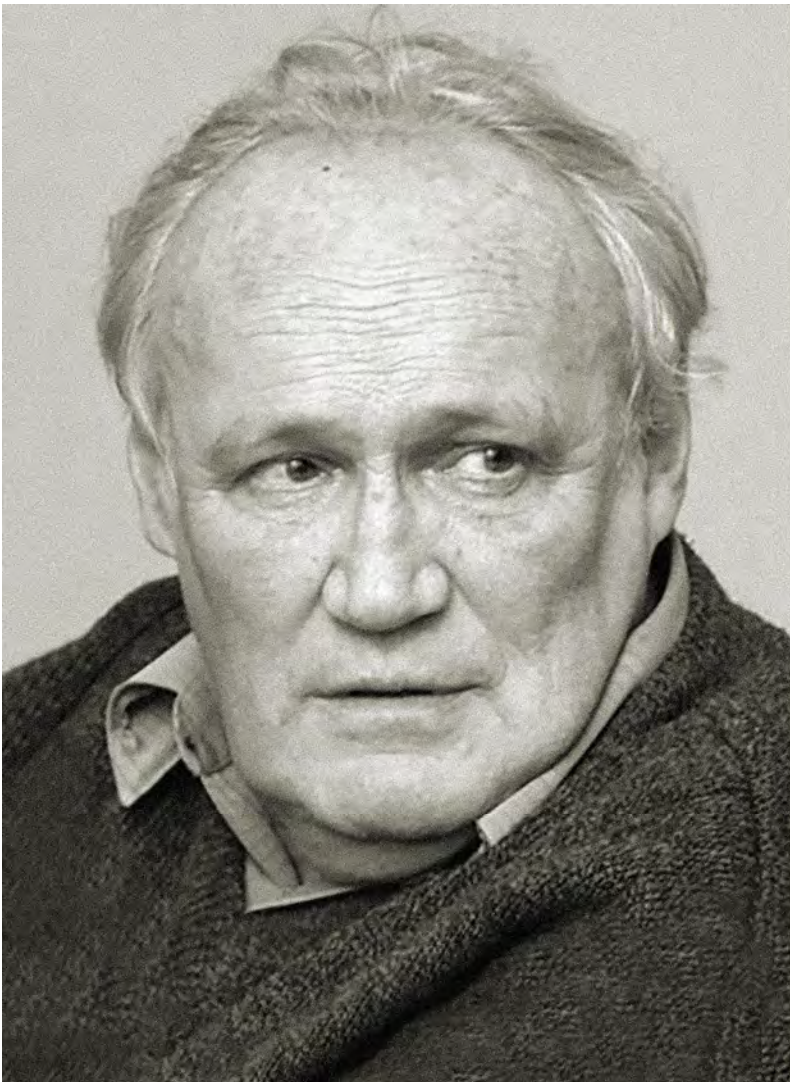
Засідання спеціалізованої
вченої ради по захисту дисертацій
у Київській консерваторії.
І. А. Котляревський, А. І. Муха,
І. Ф. Ляшенко, Т. П. Булат.
1988 рік.



І. А. Котляревський. 1987 рік.



І. А. Котляревський
з вихованцями свого класу
кандидатами мистецтвознавства
Т. В. Філатовою
та А. М. Карнаком.
2001 рік.



І. А. Котляревський. 2001 рік.



І. А. Котляревський серед учнів та колег під час святкування 60-річчя.
Л. В. Шаповалова, О. Г. Роценко, І. А. Котляревський, І. М. Коханик, С. В. Тишко,
М. Р. Черкашина-Губаренко, О. І. Козак, Г. Б. Полтавцева. 2001 рік.



І. А. Котляревський та О. І. Малозьбомова. 2003 рік.



Наукова конференція Українського товариства аналізу музики.
Н. О. Герасимова-Персидська, А. П. Лашенко, І. А. Котляревський. 2003 рік.



І. А. Котляревський. 2003 рік.



Ігор Болеславович Пяковський. 1970 рік.



І. Б. Пяковський. 1979 рік.



І. Б. Пяковський. 2010-ті роки.



І. Б. Пяковський. 2004 рік.



І. Б. Пяковський. 2010 рік.



І. Б. Пяковський. 2010 рік.



І. Б. Пяковський. 2010 рік.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.2:001.8

ТИХОМИРОВА А. А.

ТЕМАТИЗМ КАК ПОНЯТИЕ В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ О НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ: PRO ET CONTRA

Рассмотрена особая актуальность терминологических проблем, связанных с понятиями «тематизм» и «тема», имеющими отношение к новейшей музыке. Радикальные изменения в области музыкального языка, возникновение различных стилей и техник музыкальной композиции приводят к отказу от однозначности в трактовке тематизма. В первую очередь, речь идёт о научно-исследовательской позиции, связанной с идеей отрицания понятия «тематизм»: «атематическая», «бестематическая», «нетематическая» музыка» (К. Штокхаузен, В. Екимовский, С. Слонимский, Ц. Когоутек, Н. Рьжкова, Л. Кириллина и др.). Соотносятся понятия «музыкальный материал» в различных его трактовках («звуковой материал», «интонационный материал», «музыкальный материал как музыка вообще») и «музыкальный тематизм» (К. Штокхаузен, П. Булез, Э. Денисов, В. Сильвестров, М. Бонфельд, В. Ценова и др.). Представлены некоторые синонимы-эквиваленты музыкального тематизма: «формула» (К. Штокхаузен), «темброинтонационные сгустки» (В. Ульянич), «порождающая интонация» (Е. Чигарёва). Акцентируется ряд понятий, фокусирующих в себе основные особенности тематизма как явления: «рассредоточенный тематизм» (В. Валькова, В. Медушевский и др.), «центральный тематический комплекс» (В. Задерацкий), «тема-сюжет».

Ключевые слова: тематизм, атематизм, музыкальный материал.

Как известно, тематизм является одной из базовых категорий в теории музыкальной формы, неотъемлемым атрибутом анализа музыкального произведения. Изменения в тематизме как явления в музыке второй половины XX века, прежде всего, затрагивает значительную область сочинений, тесно связанную с техниками композиции. Кардинально новый облик приобретает и тема-мысль (область средств музыкальной выразительности, семантики), и тема-структура (синтаксическая организация и формообразование). То, что называют темой, охватывает, например, молчание, паузы («тема дирижёра», как называет её сам автор в симфонии «In close» С. Губайдулиной, представляющая собой ритмизованное дирижёрским жестом незвучащее пространство), или «4.33» Дж. Кейджа. Что есть тема в свободной алеаторической композиции, творимой как автором, так и исполнителем? Что есть тема в методе полистилистики, когда композитор работает с «чужим» материалом? В итоге, что стоит за понятием «тематизм»? Остановимся на этих вопросах подробнее, опираясь как на «слово композитора» (композиторский самоанализ, или «композиторское

© Тихомирова А. А., 2017

музыковедение» по определению Н. Гуляницкой), так и на собственно научно-исследовательскую литературу.

Цель статьи – рассмотреть основные подходы к понятию «музыкальный тематизм» как в «композиторском слове», так и в научно-исследовательской литературе о музыке второй половины XX века.

1. О музыкальном тематизме со знаком «минус». Некоторые попытки «избежать» употребления понятия «тема» на страницах «композиторского слова» обусловлено сложившейся ситуацией в композиторском творчестве в духе авангардных поисков. Феномен тематизма и тематической работы в прежнем своём виде, безусловно, не мог соответствовать новым техникам композиции, и соответственно, не «близким» и «чуждым» становится само понятие «тема». Подтверждение тому – столь часто встречающиеся на «страницах» «композиторского слова» выражения «атематизм», «атематическая», «бестематическая», «нетематическая» музыка и высказывания, близкие этим определениям по смыслу. Особенно это ощущается в середине века, хотя отголоски «слышны» и далее. Об атематизме в своих сочинениях активно говорили сами композиторы во второй половине XX века. Приведём ряд высказываний. К. Штокхаузен: «Постоянная цель моих поисков и попыток – могущество трансформации <...> Отсюда отказ от повторений, вариаций, развития, контраста. От всего, что, в сущности, составляет “форму” – темы, мотивы, партии, повторяемые, варьируемые, развиваемые, контрастирующие; перестанавливаемые, увеличиваемые, уменьшаемые, взятые в инверсии, транспозиции или ракоходе. От всего этого я отказался, когда начал работать с “пуантилизмом”»¹. О «бестематических фрагментах» (определение композитора) в своей музыке говорит В. Екимовский как рядоположенных с определениями «неинтонационная, безынтонационная», «фактурная музыка»². В связи с техникой композиции понятие «атематизм» употребляет и С. Слонимский (определение «атематическая сонористика»)³.

Подобная тенденция складывается и в научно-исследовательской литературе. Так, Ц. Когоутек в связи с техниками композиции разделяет музыку на тематическую и атематическую. К тематической он относит музыку расширенно-тональную, модальную, атонально-серийную и сериальную; к атематической – музыку пуантилистическую, техническую (электронную, конкретную, магнитофонную), алеаторную, музыку тембров⁴. Н. Рыжкова говорит о нетематических принципах музыкального мышления, характеризуя темброво-фактурный материал, в целом отмечает существование в музыке второй половины XX века как тематического, так нетематического типа музыкального мышления⁵. Л. Кириллина рассуждает о нетематической музыке, характеризуя принципы развития в музыкальной форме⁶.

¹ Цит. по: Цареградская Т. В. Веберн и поствебернизм: проблемы наследования // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 112.

² Екимовский В. А. Автомонография. Москва : Композитор, 1997. 431 с.

³ Слонимский С. М. Заметки композитора о современной советской музыке // Современные вопросы музыковедения : сб. ст. Москва : Музыка, 1976. С. 263–287.

⁴ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 266 с.

⁵ Рыжкова Н. А. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1982. 23 с.

⁶ Кириллина Л. В. Идея развития в музыке XX века // Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.

Сегодня, в начале XXI века, такого рода антагонизм уже вряд ли актуален, во всяком случае, с точки зрения научно-исследовательской. На наш взгляд, определения «атематическая музыка», «нетематическая музыка», скорее, констатируют принципиальные изменения тематизма как явления в современной музыке, чем объясняют суть этих изменений. Показательна в этом плане позиция Ю. Холопова в отношении понятия «атональность»: «В популярном словоопределении “атональность” происходит от неслышания новой гармонии и представляет собой своего рода способ отмахнуться от необходимости определить то, что есть, ограничившись констатацией того, чего нет»¹.

2. Музыкальный тематизм и музыкальный материал: о соотношении понятий. Как известно, каждое понятие имеет свой смысл. И если, говоря о музыкальном материале, речь идёт о сочинении в целом, то, говоря о тематизме, имеем ввиду функциональную организацию того или иного музыкального материала в процессе формообразования. Однако общей приметой в «авторском слове» XX века становится не столько рассмотрение музыкального материала как основы для темы, сколько самого музыкального материала как такового. И это касается как предкомпозиционного этапа творчества, когда композиторы говорят о процессе сочинения (сочинении именно музыкального материала, самого звука, а не темы!), так и собственно авторского анализа сочинения как законченного целого.

С одной стороны, речь идёт о поиске музыкального материала в зеркале авторских размышлений *о самом творческом процессе*.

Брайан Фернехоу: «Бывали случаи, что я испытывал внезапное чувство, что сочинение уже где-то существует – не обязательно специфический музыкальный материал, но чувство действительной возможности его существования»².

Валентин Сильвестров: «Сочиняя музыку, ты как бы вызываешь материал, манишь его, зовёшь. Он может прийти, а может и не прийти»³.

Другое направление «композиторского слова» – *взаимоотношение материала и формы* – сфокусировано в известном высказывании Пьера Булеза: «Речь идёт не о пассивном отношении к музыкальному материалу, а о вещи куда более принципиальной; дать возможность материалу расти из себя самого и задерживать нас в нашем устремленном движении. <...> То, что меня интересует больше всего, – это замена активности созерцанием»⁴. В этом же ключе звучит и выражение Софии Губайдулиной: «Материю освободить, а форме дать закон»⁵.

Иногда композиторы *рядопологают* понятия «тематизм» и «музыкальный материал». Эдисон Денисов пишет: «Важно найти материал, найти тему» и, далее, «тембровая идея или красочная, если хотите, она ведь есть у меня в каждом сочинении всегда»⁶. Если процентировать музыковедческие трактовки, то Н. Рыжкова говорит

¹ Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения) : в 2 ч. Ч. 2 : Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. С. 515–516.

² Смирнов Д. Н. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 46.

³ Там же: С. 47.

⁴ Булез П. Музыкальное время // *Нотто musicus*. Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. Старчеус. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 67.

⁵ Губайдулина С. А. «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.

⁶ Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. Москва : Композитор, 2004. С. 390.

о «темброво-фактурном материале как формообразующем, когда отсутствуют три обязательных качества темы как единый комплекс – семантическое, структурное и функциональное¹. М. Просняков, анализируя музыку К. Штокхаузена, пишет об унификации материала и формы: «Музыкальный материал – это интонационная основа, на базе которой возникает музыкальная композиция»².

При некоторой условности самого определения «музыкальный материал», подчёркиваемого как самими композиторами, так и музыковедами³, оно прочно закрепляется в «композиторском слове» и музыковедческих исследованиях второй половины XX века. Вероятно, использование понятия «музыкальный материал», относящееся к произведению в целом, без функциональной дифференциации разделов формы (в отличие от темы), даёт возможность рассуждать о новых явлениях в своей музыке, уходя от традиционных представлений о процессе темо- и формообразования.

Рассмотрим основные трактовки понятия «музыкальный материал», а также соотнесём его с понятием «тематизм»⁴.

Согласно первой из них, музыкальный материал – это звуко-акустический феномен (отсюда определение «звуковой материал», чаще используемое именно в этом значении, но не только). Вероятно, такое понимание «музыкального материала» особенно важно для композиторов второй половины XX века, творчество которых К. Дальхауз охарактеризовал как «мышление материалом» (Materialdenken). К. Штокхаузен, размышляя о расширении диапазона музыкального звучания, так говорит о материале музыки: «Традиционный материал музыки – тоны определённой высоты – более не является единственным. <...> Исчез объективный критерий музыкальности звука, и потому сам выбор материала для произведения становится актом творчества, в отличие от более ранней ситуации, когда композитор оперировал уже готовыми, “предоформленными элементами”»⁵. В. Ценова выдвигает в качестве одного из критериев классификации музыкальных форм тип звукового материала – «формы с обычным музыкальным звуком и формы со звуками иного типа»⁶.

Согласно второй, «музыкальный материал» подчёркивает переход от звуко-акустического уровня на интонационный. Так возникает понятие «интонационный

¹ Рыжкова Н. А. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1982. 23 с.

² Просняков М. Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / сост. В. Ценова, М. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 97.

³ Д. Лигети: «Акустический субстрат нельзя воспринимать как материал для музыки. <...> То, что в музыке “формуется”, то уже само по себе “форма”, а не материал» (Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьердь Лигети: личность и творчество / сост. Ю. Крейнина. Москва : РИИ, 1993. С. 195). Как пишет Ю. Холопов, «в бытовом словоупотреблении часто встречается такое упрощённое понятие темы как самой сути музыкальной мысли, через её материал» (Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. С. 389).

⁴ В учебном пособии «Теория современной композиции» (Теория современной композиции: учеб. пособие. Москва : Музыка, 2005. 624 с.) предлагается несколько иная иерархия при рассмотрении музыкального материала – звуковая материя, протоматериал, музыкальный материал.

⁵ Цит. по: Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 13–14.

⁶ Ценова В. С. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов : автореф. дис. канд. ... искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Вильнюсская гос. консерватория. Вильнюс, 1989. С. 16.

материал», предполагающее уже конкретную интонационную реализацию звуковой материи («овеществление») средствами музыкальной выразительности. Вероятно, именно в таком значении и композиторы часто трактуют это понятие, говоря о музыкальном материале своих сочинений. При этом акцентируется на проблеме «пригодности» материала для дальнейшего развития. В качестве примера приведём высказывания П. Булеза и Э. Денисова. Так, П. Булез пишет: «Музыкальный материал, пригодный для композиции, должен быть достаточно гибким и чувствительным ко всякого рода трансформациям, способным рождать и нести на себе противоположности»¹. Э. Денисов указывает: «При работе особенно важна свобода в обращении с материалом. Он должен подвергаться любой нужной модификации»². В. Ценова включает в определение «музыкальный материал» различные техники композиции: «<...> Непосредственное выражение широкого понятия “интонация” – это различные формы воплощения интонационного материала: аккордово-гармонический, ладомелодический, двенадцатитоновый-серийный, сонорный материал»³.

Согласно третьей трактовке, понятие «музыкальный материал» имеет наиболее широкое по смыслу истолкование. Так, М. Бонфельд определяет его как «организованную звуковую материю, реальное или воображаемое звучание, воспринимаемое как музыка; субстанцию музыки, которая существует и воспринимается как некий смысл»⁴. В соответствии с этим, исследователь классифицирует музыкальный материал по его принадлежности к определённому типу (рельеф – фон), по способу существования (экспозиционный – развивающий), на основе его функции в формообразовании (основной, завершающий, подготавливающий).

Рассмотрев соотношение понятий «музыкальный материал» (на трёх различных уровнях) и «тематизм», можно сделать следующий вывод. Музыкальный материал, понимаемый как звуко-акустический феномен (первый уровень) и как «музыка вообще» (третий уровень), иерархически соотносится с понятием «тематизм»: в первом случае «тематизм» выступает как иерархически более высокая категория, во втором – наоборот. Музыкальный материал, понимаемый как комплекс средств музыкальной выразительности в их интонационной реализации, наиболее близок по значению понятию «тематизм», но всё же более широким по смыслу, относящимся к музыкальному произведению в целом, без функциональной дифференциации.

3. Понятие «музыкальный тематизм» и его эквиваленты. Кроме понятия «музыкальный материал», в композиторской и научно-исследовательской мысли по отношению в современной музыке возникают и другие синонимы «тематизма» и «темы». Прежде всего, отметим стремление композиторов объяснить композиционные процессы в своей музыке при помощи различных определений – «заменителей» темы. Так, у Д. Лигети читаем: «Я хотел бы вернуться к большой, но не статичной форме, не к тематической или мотивной работе <...> То, что я не хотел бы назвать мотивом, – это своего рода основная мысль, воплощённая интервально и ритмически.

¹ Булез П. Музыкальное время // *Нотто musicus*. Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. Старчеус. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 69.

² Неизвестный Денисов: из записных книжек (1980/81–1986, 1995). Москва : Композитор, 1997. С. 86.

³ Ценова В. С. К теории современной музыкальной композиции // *Советская музыка*. 1985. № 9. С. 82.

⁴ Бонфельд М. Ш. Проблемы анализа. Музыкальный материал (очерк второй) // *Музыкальная академия*. 1997. № 3. С. 132.

<...> Большая форма должна быть, тем не менее, развита – из таких мелких зёрен и на различных уровнях. Давайте скажем, что элементы расставлены как маленькие целостные единицы, вроде камешков калейдоскопа»¹.

К. Штокхаузен рассуждает о «формуле» в своей музыке, проводя параллели с темой фуги И. С. Баха: «То, что для Баха было так называемой **темой** фуги, для меня – **формула**, а формула исторически развивалась из ряда, из серии. <...> В формуле заключены не только звуковысотная и ритмическая структуры, но и равная им по значению динамическая форма, тембровая форма, форма пространственно-стереофонического распределения материала, и всё это объединено в единое целое»².

В. Ульянич водит понятие «**темброинтонационные сгустки**» («интегральный вид тематизма»), которые «могут преображаться то в мелодические орнаменты, то гармонические пульсации, то в тембро-фактурные сонорные комплексы»³.

В научно-исследовательской литературе о музыке XX века также есть понятие, заменяющее «тематизм» – «порождающая интонация» (Е. Чигарёва), которое, по мнению исследователя, «обладает всеми свойствами темы, кроме структурной оформленности, отчленённости от развития»⁴. В этом же ключе и наблюдение В. Фёдорова о том, что фактурно-тембровые блоки в «Трене» К. Пендерецкого аналогичны роли тем в тональной музыке⁵. Или высказывание И. Никольской о блоках в сонорной музыке польских композиторов XX века как тематических единицах⁶.

Таким образом, исследовав страницы «композиторского слова» и собственно научно-исследовательской литературы, на которых затрагиваются вопросы тематизма и формы, отметим наиболее важные, на наш взгляд, моменты. С одной стороны, достаточно сложная функциональная организация музыкальной формы, подчиняющаяся принципу «индивидуального проекта» (Ю. Холопов), не даёт каждый раз однозначного ответа на однозначное определение того, что есть тема и не-тема. Композиторы и музыковеды предпочитают говорить о музыкальном материале и форме, нежели о тематизме и форме. В то же время, в разнообразных определениях, обозначающих новые закономерности формы, можно отметить наличие тех же категориальных значений, которые были присущи и теме (тема как мысль и тема как структурный элемент формы). Новые определения по своему смысловому наполнению зачастую соответствуют этимологии понятия «тема».

Такие различные взгляды композиторов и исследователей на понятие «музыкальный тематизм» свидетельствуют о совершенно различных и многообразных явлениях в области музыкального тематизма как такового.

¹ Цит. по: Крейнина Ю. В. 80-е годы: новое прочтение традиции // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / сост. Ю. В. Крейнина. Москва : РИИ, 1993. С. 98.

² Грабовский Л. Подобно свободной естественной науке (интервью с К. Штокхаузеном) // Советская музыка. 1990. № 10. С. 66.

³ Гуляницкая Н. С. Interaction: взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянича // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 53.

⁴ Чигарёва Е. И. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. Москва : Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 71–72.

⁵ Фёдоров В. М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов // Проблемы музыки XX века : сб. ст. Горький : Волго-Вятское книж. изд., 1977. С. 292–319.

⁶ Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва : Сов. композитор, 1990. 332 с.

В современном музыковедении формируется достаточно разветвлённая система видовых понятий тематизма в аспекте семантики, синтаксиса, формы, техник композиции. Это может быть предметом отдельного рассмотрения. В данной статье рассмотрены наиболее ёмкие по смыслу понятия, охватывающие значительную область типов тематизма в различных техниках композиции. На наш взгляд, можно выделить три понятия такого рода. Первое – «рассредоточенный тематизм» (или «нецентрализованный» тематизм – В. Бобровский, «распыленный тематизм» – А. Юсфин) в противоположность «централизованному» (или «концентрированному тематизму») XVIII–XIX веков. Эта оппозиция двух типов тематизма представлена в работах В. Бобровского, В. Вальковой, В. Задерацкого, В. Медушевского в различных аспектах¹.

Особенности рассредоточенного тематизма (в сравнении с концентрированным) заключаются в отсутствии обязательного контраста между индивидуальным и типовым в интонационном комплексе тематизма, в постоянном возникновении новых тематических импульсов в процессе развития, составляющих определённую систему, в отсутствии чёткого разделения между экспозиционным изложением тематизма и его развитием, а также в отсутствии чёткой дифференциации рельефо-фоновых отношений. С точки зрения музыкальной семантики, рассредоточенный тематизм В. Валькова² характеризует как некий сакральный универсум (например, в серийной или сонорной композиции) тематизма по аналогии с эпохой Возрождения.

На наш взгляд, конкретизирует это понятие определение В. Задерацкого – «центральный тематический комплекс». По мнению автора, он объединяет «конструктивно-ведущие» (структурно оформленные) и «интонационно-ведущие» (микротематические рассредоточенные) *initio*³ (его аналогия в гармонии – «центральный элемент», термин Ю. Холопова). Его введение целесообразно в типах музыкальной композиции, в которой отсутствует традиционный тип мелодического тематизма со свойственной ему структурно синтаксической организацией. То есть в качестве центрального тематического комплекса могут выступать и серия, и сонор, и паттерн и т. д.

Третье из понятий – «тема-сюжет», предлагаемое в «Теории современной композиции» и определяемое как «некая «выжимка» (с неизбежной потерей частных), но вбирающее информацию интонационно-семантического и структурного свойства»⁴. В этом плане возникают явные переключки с понятием-предшественником темы – *soggetto* (в переводе с итал. – «тема, сюжет») и его многочисленными эквивалентами, используемыми в эпоху Возрождения. Этот термин и его синонимы трактовались в ту эпоху достаточно широко, без чёткой привязанности к процессу формообразования, как некое структурно-смысловое единство (подробней об этом пишет И. Тарасевич⁵).

Понятие «тема-сюжет» охватывает несколько категориальных значений темы. Речь идёт и о теме как категории содержания, приближая её к общеэстетическому

¹ Понятие «рассредоточенный тематизм» используется исследователями и в отношении музыки эпохи Возрождения.

² Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Университет, 1992. 163 с.

³ Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 56.

⁴ Теория современной композиции : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2005. С. 274.

⁵ Тарасевич И. Проблемы тематизма в музыке эпохи ренессанса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва. 1994. 25 с.

толкованию¹. Оно подразумевает и предкомпозиционный процесс (то, что соответствует определению О. Соколова «композиционная модель»). И это собственно область темо- и формообразования. Примечательно, что и в композиторских текстах фигурирует понятие «сюжет». Об этом много размышляет Софья Губайдулина – «сюжет», «сюжет вещи», «музыкально-композиционный сюжет». Вероятно, «тема-сюжет» является одним из наиболее концентрированных в смысловом отношении понятий, охватывающих различные тематические явления в современной музыкальной композиции.

В этой связи расставим некоторые акценты в анализе тематизма. Не ставя своей задачей разводить некие стилевые детерминанты в современном музыкальном творчестве, приведём высказывание композитора В. Тарнопольского: «Авангард для меня – это то, где преобладает технологичность, а модернизм – это то, где больше рефлексии. Постмодернизм же – это возврат к модернизму после авангарда»². В анализе тематизма в первом случае (авангард) преобладает его характеристика с позиций синтаксиса и формы в связи с определённой техникой композиции. Во втором случае (постмодернизм) речь идёт о категории «мышление стилями», о полистилистике, поэтому анализ должен быть направлен на музыкальную семантику, на раскрытие так называемого «груза подводных ассоциаций» (А. Шнитке). Эти два принципа анализа современной музыкальной композиции активно взаимодействуют.

Итак, тематический феномен богат и неисчерпаем, приобретающий различные формы реализации в музыкальной композиции. «Такие фундаментальные музыкальные понятия, как Тема, Интонация, Фактура, Ритм и другие сходные в макроструктурном понимании остались неизблемыми, но современная электронная техника даёт возможность идти вглубь этих понятий», – отмечает Э. Артёмов³. Ведь если исходить из этимологии слова «тема» – то (предмет, вещь), что кладут, что положено), – то в основу любого музыкального сочинения (если оно художественно) должна быть положена какая-либо мысль, то есть тема.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артёмьев Э. Н. От технологий Конкретной музыки к Музыка компьютерной // Всё об электронной музыке. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (дата обращения: 15.08.2017).
2. Бонфельд М. Ш. Проблемы анализа. Музыкальный материал (Очерк второй) // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 132–143.
3. Булез П. Музыкальное время // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. Старчеус. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 66–75.
4. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Университет, 1992. 163 с.
5. Грабовский Л. Подобно свободной естественной науке (интервью с К. Штокхаузенем) // Советская музыка. 1990. № 10. С. 65–68.
6. Губайдулина С. А. «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.

¹ Подробней о понимании темы в таком толковании пишет Л. Казанцева (см. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие. Астрахань : Волга, 2009. 367 с.)

² Цит. по: Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва : Владос, 2004. С. 28.

³ Артёмьев Э. Н. От технологий Конкретной музыки к Музыка компьютерной // Всё об электронной музыке. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (дата обращения: 15.08.2017).

7. Гуляницкая Н. С. Interaction: взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянича // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 51–58.
8. Екимовский В. А. Автомонография. Москва : Композитор, 1997. 431 с.
9. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 541 с.
10. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие для студентов муз. вузов. Астрахань : Волга, 2009. 367 с.
11. Кириллина Л. В. Идея развития в музыке XX века // Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
12. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 266 с.
13. Крейнина Ю. В. 80-е годы: новое прочтение традиции // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / сост. Ю. В. Крейнина. Москва : РИИ, 1993. С. 91–112.
14. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество / сост. Ю. Крейнина. Москва : РИИ, 1993. С. 190–207.
15. Неизвестный Денисов: из записных книжек (1980/81–1986, 1995). Москва : Композитор, 1997. 160 с.
16. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва : Сов. композитор, 1990. 332 с.
17. Просняков М. Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / сост. В. Ценова, М. Сторожко. Москва : Композитор, 1992. С. 91–99.
18. Рыжкова Н. А. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1982. 23 с.
19. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / под ред. М. Г. Арановского и А. А. Басовой. Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. С. 11–36.
20. Слонимский С. М. Заметки композитора о современной советской музыке // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. Москва : Музыка, 1976. С. 263–287.
21. Смирнов Д. Н. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 39–48.
22. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва : Владос, 2004. 231 с.
23. Тарасевич И. Проблемы тематизма в музыке эпохи ренессанса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва. 1994. 25 с.
24. Теория современной композиции: учеб. пособие. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
25. Фёдоров В. М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов // Проблемы музыки XX века : сб. ст. Горький : Волго-Вятское книж. изд., 1977. С. 292–319.
26. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. 432 с.
27. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения) : в 2 ч. Ч. 2 : Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. 624 с.
28. Цареградская Т. В. Веберн и поствебернизм: проблемы наследования // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 111–113.
29. Ценова В. С. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов : автореф. дис. канд. ... искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Вильнюсская гос. консерватория. Вильнюс, 1989. 21 с.

30. Ценова В. С. К теории современной музыкальной композиции // Советская музыка. 1985. № 9. С. 81–86.

31. Чигарева Е. И. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. Москва : Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 70–108.

32. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. Москва : Композитор, 2004. 431 с.

Тихомирова А. А. Тематизм як поняття в науково-дослідній літературі про новітню музику: pro et contra. Розглянуто особливу актуальність термінологічних проблем щодо понять «тематизм» і «тема», пов'язаних із новітньою музикою. Радикальні зміни у сфері музичної мови, виникнення різних стилів і технік музичної композиції спричинили відхід від однозначності в трактуванні тематизму. Насамперед ідеться про наукові позиції, пов'язані з ідеєю заперечення поняття «тематизм»: «атематична», «безтематична», «нетематична» музика» (К. Штокхаузен, В. Єкімовський, С. Слонімський, Ц. Когоутек, М. Рижкова, Л. Кирилліна та ін.). Співвідносяться поняття «музичний матеріал» у різних його трактуваннях («звуковий матеріал», «інтонаційний матеріал», «музичний матеріал як музика взагалі») і «музичний тематизм» (К. Штокхаузен, П. Булез, Е. Денисов, В. Сильвестров, М. Бонфельд, В. Ценова та ін.). Розглянуто деякі синоніми-еквіваленти музичного тематизму: «формула» (К. Штокхаузен), «теброінтонаційні згустки» (В. Ульянич), «породжуюча інтонація» (Е. Чигарова). Акцентовано низку понять, які зосереджують у собі основні особливості тематизму як явища: «роззосереджений тематизм» (В. Валькова, В. Медушевський та ін.), «центральний тематичний комплекс» (В. Задерацький), «тема-сюжет».

Ключові слова: тематизм, атематизм, музичний матеріал.

Tykhomyrova A. A. Thematism as a Concept in Research Editions on the Latest Music: pro et contra. The terminological problems associated with the concepts of “thematism” and “theme” have acquired a huge importance being related to the Newest Music. Radical changes in the field of musical language, the emergence of various styles and techniques of musical composition have led to the decline of uniqueness concerning the understanding the notion of the thematic that has been observed recently in scientific publications. The main approaches to this concept, both in the “composer’s word” and in the research literature, have been analyzed. The first of these is the negation of the concept, which is reflected in such definitions as “thematicism”, “athematicism”, “non-thematic” music, and this is conditioned by cardinal changes in the musical language of the avant-garde composers of the second wave (K. Stockhausen, V. Ekimovsky, S. Slonimsky, C. Kohoutek, N. Ryzhkova, L. Kirillina and others). The second is connected with the ratio of the concepts “musical material” in its various interpretations (“sound material”, “intonational material”, “musical material as music in general”) and “musical themes” (K. Stockhausen, P. Boulez, E. Denisov, V. Silvestrov, M. Bonfeld, V. Tsenova, etc.). The third approach applies to the consideration of certain synonyms-equivalents of musical themes, such as the “formula” (K. Stockhausen), “tembrointonation clots” (V. Ulyanich), and “generating intonation” (E. Chigarova). Attention is also focused on a number of concepts that focus on the main features of thematicism as phenomenon. In their number there are “dispersed thematicism” (V. Valkova, V. Medushevsky and others), “the central thematic complex” (V. Zaderatsky), “theme-plot”.

Keywords: musical thematicism, athematicism, musical material.

УДК 78.071.1(439):781.5

Коновалова А. В.

**СЦЕНЫ СУДНОГО ДНЯ В «РЕКВИЕМЕ»
И ОПЕРЕ «LE GRAND MACABRE» ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ:
СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМА**

Рассмотрены проблемы семантики тематизма музыкальной композиции XX века. Музыкальное искусство Новейшего времени переосмысливает традиционное представление об интонации, семантическую значимость приобретает звуковой материал произведения, отдельные параметры звука. Семантическую нагрузку в ней могут нести как новые типы музыкального тематизма, техники композиции, так и конкретные композиционные структуры. Эти тенденции нашли отражение в произведениях Д. Лигети различных периодов творчества. На примере «Реквиема» для сопрано, меццо-сопрано, двух смешанных хоров (1963–1965) и оперы «Le Grand Macabre» (1974–1977) рассмотрены особенности интонационно-семантического комплекса темы Судного Дня, отдельные элементы которого присущи как вокально-хоровой, так и инструментальной музыке композитора. Особое внимание уделено семантически устойчивым интонационным элементам (темам-символам, музыкально-риторическим фигурам эпохи барокко), возникающим в сценах Судного дня «Реквиема» и оперы. Раскрыта семантика отдельных инструментальных тембров, артикуляционных приёмов, подчёркивающих слова латинского текста и текстовых цитат из «Откровения» св. Иоанна Богослова. Отмечено также значение ряда техник композиции, приобретающих устойчивое семантическое значение в сценах изображения Судного дня.

Ключевые слова: семантика музыкального тематизма, музыкально риторические фигуры, композиционные интонации.

XX век в истории музыкальной культуры стал веком открытий, в том числе и в музыкальной композиции. «Акустическая революция» в сфере музыкального искусства определила основные направления инвенторства музыки XX века, обусловленные изобретением новых способов и приёмов построения музыкальной композиции, с «переоткрытием» самого звука или звукового материала сочинений. В условиях полипараметровой композиции Новейшего времени, основанной на трансформации «звуковых объектов» (Э. Денисов), «звуковых масс» (Я. Ксенакис), заменивших собой тему-мелодию классико-романтической эпохи, кардинально изменяется представление и о семантике музыкального тематизма, о содержании музыкального произведения. Композиторы и музыковеды XX века заявляют об «асемантичности» современной музыки, об отсутствии ярко выраженных связей музыкального тематизма с немusical прообразами, определявшими семантические особенности музыкального языка предыдущих эпох («экстрамузыкальная семантика» – М. Арановский). На первом плане в семантике музыки XX века – имманентно музыкальные связи («интрамузыкальная семантика» – М. Арановский), подчёркивают М. Арановский, А. Денисов, В. Холопова, В. Валькова, А. Кудряшов, О. Поповская, Л. Березовчук, Л. Шаймухаметова, Д. Присяжнюк, И. Степанова, Е. Акишина, в белорусском музикознавании В. Беглик, А. Тихомирова и др.

© Коновалова А. В., 2017

Музыкальное искусство Новейшего времени переосмысливает традиционное представление об *интонации* как об эмоционально-образной единице музыкальной речи. Изменяют своё значение эмоционально-экспрессивные, предметно-изобразительные, жанровые и стилевые интонации, игравшие важнейшую роль в музыке XVIII–XIX веков. С крушением эмоциональной концепции музыкального искусства на первый план выходит символическое начало, вызывая суждения о «тотальной символизации» (В. Холопова), «символической программности» (О. Поповская), «новом риторизме» (Д. Присяжнюк) музыки XX века. К семантически значимым элементам в музыкальной композиции Новейшего времени относятся не только интонационные образования. Самостоятельную смысловую нагрузку несёт её *звуковой материал, отдельные параметры звука* (звуковысотность, ритм, тембр, динамика, артикуляция), а также её композиционное решение, принципы развития музыкального материала («*композиционные интонации*», по В. Холоповой).

В произведениях ряда композиторов Новейшего времени (А. Шнитке, С. Губайдулиной и др.) элементы с устойчивым семантическим значением объединяются в целостные семантические сферы, отличающиеся тембро-звуковым решением, опирающиеся на общий интонационный комплекс, имеющие сходное технико-композиционное оформление¹. В творчестве венгерского композитора **Дьёрдя Лигети** (1923–2006) подобные «семантические комплексы» присущи произведениям разных лет. Одни содержат сцены Страшного суда, другие нет, но отражают страх, ужас перед надвигающейся катастрофой (состояние «замороженного экспрессионизма», по Д. Лигети)². Композитор в своём творчестве дважды изображает события Судного дня – в «Реквиеме» для сопрано, меццо-сопрано, двух смешанных хоров (1963–1965) и в опере «*Le Grand Macabre*» (1974–1977), которую считал «своим вторым реквиемом». Рассмотрим подробно сцены Страшного суда в крупнейших вокально-инструментальных произведениях Д. Лигети, выделим тематические и технико-композиционные закономерности в отражении семантики Судного дня, чувства страха перед приближающейся катастрофой.

¹ Особый комплекс семантически значимых элементов, связанных с культовым содержанием, О. Поповская отмечает в творчестве С. Губайдулиной (Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 1970–1980-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1990. 19 с.). К их числу она относит как музыкально-риторические фигуры и темы-символы, так и жанровые, стилевые (имитация псалмодии, хорового пения, обращение к жанру хорала), композиционные элементы (сонорика как особый знак, отражающий сферу божественности). Л. Акишина выделяет четыре семантические сферы в творчестве А. Шнитке: зло inferнальное и зло как «сломанное добро», катарсис как высшее добро и покаяние как добро человеческое (Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : автореферат дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. 38 с.). Каждая из них включает в себя ряд закреплённых за ними семантически значимых лексем (тем-символов, музыкально-риторических фигур, тем-монограмм), жанровых и стилевых, технико-композиционных элементов. Семантические сферы отличаются и по своим «фонетическим» особенностям, тембро-артикуляционному, фактурно-динамическому решению.

² К числу таких произведений Д. Лигети относит «*Aventures*» (1962), Концерт для виолончели с оркестром (1966), Камерный концерт для 13-и исполнителей (1969–1970) и др. Отдельные их разделы имеют схожее тембро-артикуляционное, фактурное решение, опираются на общий интонационный комплекс, общие принципы формообразования, что создаёт новый смысловой подтекст в содержании произведений.

Одно из первых таких изображений библейских сцен – «*Dies irae*» «Реквиема» для сопрано, меццо-сопрано, двух смешанных хоров (1963–1965). Латинскую заупокойную мессу Д. Лигети создаёт по модели месс Й. Окегема, Г. де Машо. Однако в свой «Реквием» Д. Лигети не включает наиболее догматический раздел «*Credo*», а также «*Sanctus*» и «*Agnus dei*»¹. «Моё произведение начинается с *Introitus* и завершается *Dies irae*, – объясняет он идею отбора латинских текстов. *Dies irae* – это центральная часть. Здесь все мои страхи, весь жизненный опыт и множество пугающих детских фантазий, что хорошо слышно в музыке. Здесь всё говорит, что мы не должны жить в страхе. Можно сказать иначе: мы точно когда-нибудь умрём, но пока мы живы, мы думаем, что будем жить вечно»².

Многовековые традиции полифонического жанра отражены в тематическом и в технико-композиционном решении частей «Реквиема» Д. Лигети. Композитор воссоздал «мадригальную манеру» воплощения слов текста в музыке, свойственную мессам нидерландских полифонистов, старинные полифонические техники, формы полифонической музыки. Подражая мадригальной манере, Д. Лигети создаёт индивидуально-авторские аналоги музыкальных «аффектов», известных музыкально-риторических фигур. Так, идею «аффектного» изображения слов текста содержат начальные унисонные тянущиеся звучности «*Introitus*» и «*Lacrimosa*». Композитор придавал большое значение их тембровому решению. «Металлическое вибрирующее» звучание контрабасов и бас-кларнетов в низком регистре в «*Introitus*» подчёркивает слова «*Requiem aeternam*» («Вечный покой») и «*Et lux perpetua luceat eis*» («И свет вечный да светит им»). В процессе их развития композитор использует технику наложения вариантно-подобных мелодических линий, опирающуюся на принцип *varietas* (пример 1).

Пример 1.

«*Introitus*» (тт. 1–8)

¹ Подробнее о структуре и драматургии «Реквиема» см.: Крейнина Ю. В. Уцелевший из Трансильвании: «Реквием» Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа // Израиль XXI : муз. журн. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm> (дата обращения: 10.08.2016).

² Varnai P. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London : Eulenburg, 1983. P. 19.

Повторное проведение идеи «расщепления» унисонных звучностей в последней части «Реквиема» подчёркивает словесную арку – возвращение к словам «*Dona eis requiem*» («Даруй им покой») в «*Lacrimosa*»¹.

Вторая часть, «*Kyrie eleison*», основана на хроматизированной, «кружащейся» вокруг одного звука теме, которая по своей интонационности приближается к баховской «теме креста» из третьего хора Мессы *сi минор* (пример 2).

Пример 2.

«*Kyrie eleison*»

MOLTO ESPRESSIVO
♩=ca.40 (♩=ca.80)

Alt 1
Ky - ri - e

2
Ky - ri - e

3
Ky - ri - e

4
Ky - ri - e

Во второй части композитор обращается к строгой канонической технике. В процессе развития начальной темы в ней постепенно наслаиваются пять четырёхголосных канонов, в которых имитирующие голоса проводят тему с ритмическими изменениями.

«*Dies irae*» выделяется среди частей «Реквиема» своей «монтажной» континуально-контрастной структурой (остальные части опираются на континуально-волновой тип развития, по В. Задерацкому). Сопоставление контрастных разделов-блоков отражает композицию внутренне фрагментированных фресковых изображений Судного дня И. Босха и П. Брейгеля, совмещающих множество статичных сцен суда над грешниками. Идею быстрых переключений между множеством одновременно развивающихся процессов в «*Dies irae*» Д. Лигети отражает чередованием и постепенным развитием трёх контрастных макротем (В. Холопова). Каждая из них основана на «аффектной» передаче эмоций. Так, первая тема, звучащая в словах «*Dies irae, dies illa*» («День гнева, повергший мир во мрак»), основана на широких регистровых переносах подчёркнуто акцентированных звуков в партиях голосов хора (пример 3).

Вторая макротема, звучащая на словах «*Tuba mirum*» («Труба предвечного»), в традициях барочного театра аффектов, опирается на звучание тембра медных духовых инструментов, изображающих «трубные гласы» о наступлении последнего дня человечества. Имитации звучания «трубных гласов» возникают и в партии солирующего сопрано, в хоровых голосах. Выдержанные звуки солирующего голоса сопровождают хоровые унисоны, исполняемые «неприкрытым» звуком, что создаёт впечатление звучания фанфар меди (пример 4).

¹ К схожей технике композитор обращается и в хоровом произведении «*Lux aeterna*» (1961) («Вечный свет»), в котором постепенная хроматизация начального унисона, по его словам, должна создавать эффект металлического колокольного звучания, наслаения множества обертоновых призвуков в колокольном звоне (см.: Varnai P. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London : Eulenburg, 1983. P. 13–82.).

«Dies irae», первая макротема

SUBITO: AGITATO MOLTO, $\text{♩} = 60$ ($\text{♩} = 120$) mit größter Kraft und Aufregung
with extreme vigor and exatement

Sopran-Solo
Mezzo-Solo
Sopran
Mezzo
Alt
Tenor
Baß
Klavier

fff $\text{♩} = 60$ ($\text{♩} = 120$)

Di - es I - rae, di - es il - la sol - vet saec - lum

Tutti *fff*

Orchester parallel mit Chor Blask./Brass Orchester unisuno mit dem Chor

Третья макротема, впервые проходящая на словах «*Mors stupebit*» («Смерть и природа замрут»), имеет сходство с риторической фигурой *tmesis*. В традициях барочной оперы чувства страха, отчаяния в музыке выражены паузами, отделяющими каждый слог текста в партиях хора (пример 5).

Внешне хаотичная, основанная на быстрых переключениях макротем структура «*Dies irae*», имеет весьма рациональную «внутреннюю» организацию. Проведение трёх макротем, за которым следует их вариантный повтор, чередуется с эпизодами, основанными на технике вариантного разветвления хорового унисона крайних частей «Реквиема» (слова «*Salva me*», «Спаси меня, источник милости»). Образуется композиционная структура – AA_1B , соответствующая распространённой в протестантских хорах Ваг-форме, повторяется в искаженном виде трижды.

Пример 4.

«Dies irae», вторая макротема

The score for the second macrotheme of «Dies irae» includes the following elements:

- Tempo and Performance Instructions:** A TEMPO, $\text{♩} = 40$, SOSTENUTO, tenuto, non diminuendo / unauflällig atmen / breathe imperceptibly.
- Structure:** The piece is divided into two sections: the first is marked "ca. 4'' SENZA TEMPO" and the second is marked "A TEMPO".
- Vocal Parts:**
 - M Solo:** Starts with the lyrics "Tu - ba mi - rum spardens so -".
 - Chorus (CORO I+II):** Includes Soprano (S), Mezzo (M), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics "i - i - i - i - i -" are repeated across the parts.
- Piano (Klavier):** Accompaniment with dynamics *pppp* and *fff*.
- Additional Notes:** "(nur Bassisten, die es können) i - (only those singers who can pitch Gb)" is written below the bass line.

Пример 5.

«Dies irae», третья макротема

The score for the third macrotheme of «Dies irae» includes the following elements:

- Tempo and Performance Instructions:** A Tempo, $\text{♩} = 80$, sotto voce, *sfpp*, *pp*.
- Vocal Parts:**
 - Soprano (S div.):** Lyrics: "Mors stu - pe - bit et OM - na - tu - ra cum".
 - Mezzo (M div.):** Lyrics: "Mors stu - pe - bit et OM - na - tu - ra cum".
 - Alto (A div.):** Lyrics: "Mors stu - pe - bit et OM - na - tu - ra cum".
 - Tenor (T div.):** Lyrics: "Mors stu - pe - bit et CO - na - tu - ra cum".
 - Bass (B div.):** Lyrics: "Mors stu - pe - bit et CO - na - tu - ra cum".
- Piano Accompaniment:** Features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets, and dynamics *fff* and *pp*.

Композиційну і тематическу ідею «*Dies irae*» «Реквіема» продовжує опера «*Le Grand Macabre*» («Великий Мертвиарх», 1974–1977) на сюжет пьєси бельгійського драматурга першої половини ХХ століття М. де Гельдерода. Д. Лигети знову звертається до зображення подій Судного дня, однак тут у юмористическому стилі фарса Гельдерода, написаного за зразком середньовічних ярмарочних представлень театру марионеток¹. Д. Лигети по-своєму інтерпретує сцени Великого Суду, гротескно зображені в пьєсі М. де Гельдерода. В опері Судний день, на протязі якого розворається сюжет опери, символізує останню мить часу, в його традиційному хронометрическому розумінні. Опера повторює «зовнішню хаотичну» монтажну структуру «*Dies irae*» «Реквіема». Вона складається з чотирьох сцен, в кожній з яких швидко сменяють одна одну ряд коротких сцен-епізодів, не маючи завершення. Перші три сцени мають аналогії в своїй композиційній структурі: в кожній з них мирне життя жителів королівства Бройгелланд переривається появою Некроцаря, узагальненого образу Смерті, пришедшої оголошувати останній день людськості. В композиції опери виділяється лише остання сцена, являючись епілогом, традиційним для середньовічних ярмарочних постановок фіналом-мораліте².

В гротескно-марионеточескому стилі пьєси М. де Гельдерода Д. Лигети характеризує основних персонажів опери. Герої «*Le Grand Macabre*» – це розповсюджені персонажі-маски середньовічного ярмарочного театру. Він змінює імена діючих осіб в пьєсі Гельдерода, зберігаючи їх умовно-символіческий характер³. Для характеристики образів-масок композитор звертається до «мадригально-афектної» манери втілення слів тексту, а також до жанрових і стилевих цитат з музики різних епох – від К. Монтеверді до Ж. Оффенбаха⁴.

Зв'язок з «Реквіемом» в «*Le Grand Macabre*» проявляється як введення в «висказування» Некроцаря і його найближчих приближених, Пита і Астрадаморса, текстових цитат латинських молитв заупокійної месси, «Откровения» св. Іоанна Богослова. Так, місний «дегустатор вина» Пит з'являється в Першій сцені опери, напеваю інтонаційно спотворений мотив середньовічної секвенції «*Dies irae*», не підозреваючи, що в своїй «откровенні» він передвіщує початок Судного дня королівства Бройгелланд (сцена 1, ц. 1, приклад б).

В сцені смерті Мескаліни (фінал другої сцени, ц. 234), убитий Некроцарем, Астрадаморс, одержавши довгожданне звільнення від знущань в'єдливої жінки, намагається згадати текст «*Domine Esu Christe*» офіцерії заупокійної месси, повторюючи на одному звуку ряд бессмысленних «латинообразних» слів: «*Liberatus, liberatum, ex profundo, in profundum. And punctum!*». В результаті виникає гротескна пародія на церковну псалмодію.

¹ Д. Лигети знайомиться з фарсом М. де Гельдерода тільки в 1973 г. і берє за основу своєї нової опери. Її прем'єра відбулася в Гамбурзі в 1978 році на німецькій мові. Пізніше, в 1996 г. Д. Лигети створює англійськомовну редакцію опери.

² Композицію опери, в якій перші три сцени є варіантами одна одної, а остання контрастна їм, Д. Лигети в інтерв'ю з Г. Саббе (Herрман Sabbe) порівнює з формою строфи з пісень майстерзінгерів (а-а₁-а₂-b).

³ Ім'я Некроцаря, який в пьєсі є збиральним образом Смерті, він скорочує до Некроцаря, знімаючи слог «zot» (від флам. «ідиот»), ім'я філософа Пустотія заміняє на Астрадаморса (наслідування «кривобокою» латиницею), п'яниці Сизаноса (Porprenaz у Гельдерода) – на Пита-фом-Фасса (буквально «Горшок Пит»), Слюніана (у Гельдерода – Salivaine, «бризжуща слюною»), жінка астронома, у Лигети стає Мескаліною і т. д.

⁴ Детальніше про сюжет і драматургію опери «*Le Grand Macabre*» см.: Крейніна Ю. В. Горький смех (об опері «*Le Grand Macabre*») // Дьєрдь Лигети. Життя і творчість : зб. ст. Москва, 1993. С. 76–90.

Ария Пита, Первая сцена

В «Le Grand Macabre» Смерть в лице Некроцаря предстаёт как гротескно-юморестический персонаж марионеточного театра. При каждом своём появлении в опере, – в финале первой, второй и третьей сцен, – он пророчествует о наступлении Судного дня, цитируя «Апокалипсис». Сцены объявления «конца всего человечества» становятся моментами остановки течения времени, которое изменяет в них своё направление и характер движения.

Так, в первой сцене оперы, при своём первом появлении Некроцарь объявляет недоумевающему Питу: «die Zeit steht still» (от нем. «Время остановилось»). Эти слова на немецком являются цитатой из сцены смерти Фауста в романе И. В. Гёте. «Время остановилось, стрелки часов упали, – рассказывает композитор. – Я визуализировал эту идею Конца Света, идею смерти и любви, идею времени, которое больше не существует, в своей музыке»¹. Объявление о «конце времени» композитор подчёркивает паузами во всём оркестре. Дальнейшие объяснения Некроцаря, в которых на одном звуке он декламирует о появлении «всадника на бледном коне», несущего с собой смерть и разрушение, сопровождаются остигнутыми аккордами-ударами, разделяемыми паузами (см. ц. 59, пример 7).

В основе сцены лежит идея остигнутости повторения «жестковатого хода» (*passus duriusculus*), характерного для тем пассакалий барочной эпохи. Ещё до завершения её проведения у контрабасов в других голосах возникают хроматизированные имитации, проводящие тему с метроритмическими изменениями. В каждом новом варианте расстояние между звуками темы постепенно увеличивается, что создаёт эффект её рассинхронизованного звучания.

Принцип остигнутости становится основой формообразования и в сцене убийства Мескалины (финал второй сцены, ц. 229). Основу сцены тоже составляет идея басо-остигнутых вариаций, однако роль темы здесь играет фактурный пласт. Стилизованная тема бурре, проводимая группой струнных инструментов, неоднократно повторяется как фон для развёртывающейся на сцене драмы. Как и в финале первой сцены оперы, Д. Лигети воплощает идею «незримых» метроритмических изменений темы, постепенно изменяющих её звучание. Каждое новое её проведение начинается на одну долю раньше предыдущего. В каждой вариации композитор вводит новые жанрово контрастные подголоски, звучащие в других группах оркестра: тему скерцо у высоких деревянных духовых в первой вариации (ц. 231), менуэт, гавот и польку, исполняемые электрическим органом, клавишином и фортепиано, – во второй (ц. 234). Каждая из них также остигнато повторяется, обрываясь лишь в момент смерти Мескалины, сопровождающийся символическим ударом в темплеклоки.

¹ Sabbe H. Illusions and allusions: an interview with G. Ligeti // Interface. 1979. Vol. 8. P. 12 (перевод мой – А. К.).

Монолог Некроцаря, первая сцена

gloomy, very measured, in visionary pose
duster, sehr gemessen, in visionures Pose

p solo voce

Nekrotzar

Here to night, as mid - night strikes, you - will es - py a -
Heu - le noch, um Mit - ter - nach, wirst du se hen ein

Clavicembalo

(p)

Arpa

pp

4 sub. a tempo, andante misurato e misterioso
4 ♩ = 52

Vla. 1., 2.

ppp

Vc. 1., 2.

ppp

Cb.

1. *ppp* *v sim.*

2. *pp* *v sim.*

3. *pp* *v sim.*

4. *pp* *v sim.*

pp

Идею напластования «полихронных» разножанровых пластов Д. Лигети повторяет и в третьей сцене прибытия Некроцаря на своём «бледном коне», пьянице Пите, в сопровождении свиты из четырёх бесов ко двору принца Го-го (ц. 449). Д. Лигети называет эту сцену одновременно «коллажем» и «пассакалией», так как в ней наслаивается множество оstinatно повторяющихся разножанровых и разностилевых тем¹. Въезд Некроцаря сопровождается оstinatным повторением искаженной цитаты из финала Третьей симфонии Бетховена, которая выполняет здесь функцию темы «пассакалии». Одновременно с ней звучит ещё ряд оstinatно

¹ О проявлении постмодернистских тенденций в «Le Grand Macabre» см.: Searby M. Ligeti's stylistic crisis: transformation in his musical style 1974–1985. Lanham : Scarecrow Press, 2009. 220 p.

повторяющихся тем, которые исполняют музыканты из свиты Некроцаря. «Я хотел написать нечто наподобие искусственного фольклора, элементами которого являются подлинные фольклорные звучания, – объясняет композитор. – Некроцаря сопровождают четыре музыканта, четыре демона в масках. Первый – скрипач, играющий регтайм в стиле Джоплина на расстроенной скрипке. Фаготист интонирует искаженный греческий католический гимн. <...> Третий демон играет смесь бразильской и испанской наполовину самбы, наполовину фламенко на кларнете, четвертый – наполовину шотландский, наполовину венгерский марш»¹.

Вся сцена «официального объявления» о наступлении Судного дня королевства Бройгелланд состоит из ряда кратких, быстро сменяющих друг друга эпизодов, каждый из которых без завершения переходит в следующий. Так, «пассакалия», звучащая во время въезда Некроцаря, прерывается фанфарами «семи труб Апокалипсиса» (семиголосный канон с секундовым расстоянием вступления голосов) (ц. 473), за которыми следует сцена объявления «указа» Некроцаря (ц. 481). В третьей сцене оперы, центральной в драматургии произведения, Некроцарь подчёркнуто точно декламирует стихи из первой главы «Откровения», сопровождаемые паузами во всём оркестре. Каждую фразу прерывают «трубные гласы», а также хоры народа королевства Бройгелланд, которые опираются на интонации, синкопированные ритмы баховских хоров *turbae* (пример 8).

Пример 8.

Хор жителей Бройгелланда, третья сцена

3/4 Agitato molto ♩ = 126

shouting but at written pitch
schreiend, doch in
angegebener Tonhöhe

tutta la forza *ffff*

Soprano solo (high/hoch)

Soprano solo

Soprano (Coro)

Contralto

Tenore solo (high/hoch)

Tenore solo

Tenore (Coro)

Basso (Coro)

No - me, me, just
Nien, - mich, mich, nur

But me, me, me. Let me go on liv - ing. pi - ty take on me, me, me!
Doch mich, mich, mich laß bit - te am Le - ben, aus - nahms - wei - se mich, mich, mich!

shouting but at written pitch
schreiend, doch in
angegebener Tonhöhe

tutta la forza *ffff*

No - me, me, just
Nien, - mich, mich, nur

But me, me, me. Let me go on liv - ing. pi - ty take on me, me, me!
Doch mich, mich, mich laß bit - te am Le - ben, aus - nahms - wei - se mich, mich, mich!

Завершает сцену Страшного суда в опере «Le Grand Macabre» сцена «развенчания Некроцаря» – бурная пьянка Пита, Атрадаморса и их нового друга

¹ Varnai P. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London : Eulenburg, 1983. P. 59 (перевод мой – А. К.)

«Некро» в честь последнего дня человечества (ц. 534). Сцена «пьяных видений», которую Д. Лигети называет «Галиматъя», опирается на тот же тематический материал, что и сцена убийства Мескалины. Более того, «Галиматъя» повторяет полиостинатную композиционную структуру финала Второй сцены оперы. Д. Лигети проводит параллель между сценой убийства фурии-жены Астрадаморса и сценой исчезновения Некроцаря, подчёркивая, что Смерть так же смертна, как и любой из смертных, а день Страшного суда не более чем иллюзия, которая, возможно, когда-нибудь станет реальностью.

Таким образом, в сценах Страшного суда в «Реквиеме» и опере «Le Grand Macabre» Д. Лигети опирается на ряд устойчивых интонационных элементов, за которыми в творчестве композитора закрепляется определённое семантическое значение. Так, звучание тембров медных инструментов Д. Лигети, следуя барочной традиции, связывает с семантикой «труб Апокалипсиса», тембры низких струнных, а также низких духовых инструментов в приглушённой динамике – с семантикой «вечного света». В соответствии с традициями барочной духовной музыки Д. Лигети обращается к темам-символам, имеющим устойчивое семантическое значение: баховским темам креста и распятия, музыкально-риторическим фигурам *passus duriusculus*, *tmesis*, возникающим в «Le Grand Macabre» и «Реквиеме» в интонационно-искажённом виде. В вокально-инструментальных произведениях Д. Лигети устойчивое семантическое значение закрепляется и за отдельными техниками композиции, композиционными структурами, к которым он обращается в ряде инструментальных и вокально-хоровых произведений 1960–1970-х годов. Так, вариантное ветвление мелодических линий, соответствующее принципу *varitas*, в ряде произведений Д. Лигети этого времени создаёт акустический эффект наложения обертоновых призвуков в колокольном звоне. Идею «предчувствия катастрофы», состояние «замороженного экспрессионизма» в произведениях композитора этого периода нередко передаётся путём обращения к канонической технике, а также к принципу остинато и полиостинатным формам. Наконец, символическое значение в творчестве Д. Лигети приобретает принцип континуального контраста, «монтажного» наложения контрастных незавершённых эпизодов, неизменно связанный с семантикой Судного дня.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. 38 с.
2. Крейнина Ю. В. Горький смех (об опере «Le Grand Macabre») // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество : сб. ст. Москва, 1993. С. 76–90.
3. Крейнина Ю. В. Уцелевший из Трансильвании: «Реквием» Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа // Израиль XXI : муз. журн. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm> (дата обращения: 10.08.2016).
4. Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 1970–1980-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1990. 19 с.
5. Sabbe H. Illusions and allusions: an interview with G. Ligeti // Interface. 1979. Vol. 8. P. 11–34.
6. Searby M. Ligeti's stylistic crisis: transformation in his musical style 1974–1985. Lanham : Scarecrow Press, 2009. 220 p.
7. Varnai P. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London : Eulenburg, 1983. P. 13–82.

СПИСОК СОЧИНЕНІЙ ДЬОРДЯ ЛІГЕТИ, УПОМИНАЕМЫХ В СТАТТІ

1. «Реквієм» для сопрано, мецо-сопрано, двох смешаних хорів (1963–1965).
2. Опера «Le Grand Macabre» (1974–1977).
3. «Aventures» для трьох солістів і інструментального ансамблю (1962).
4. Концерт для виолончелі з оркестром (1966).
5. Камерний концерт для 13-ти виконавців (1969–1970), «Lux aeterna» для 16-голосного смешаного хору (1961).

Коновалова А. В. Сцени Судного дня в «Реквіємі» й опері «Le Grand Macabre» Дьордя Лігеті: семантичний аспект аналізу музичного тематизму. Розглянуто проблеми семантики тематизму в музичній композиції ХХ століття. У музичному мистецтві Новітнього часу переосмислено традиційне уявлення про інтонацію, семантичного значення набуває звуковий матеріал твору, окремі параметри звуку. Семантичне навантаження в ній можуть мати як нові типи музичного тематизму, техніки композиції, так і конкретні композиційні структури. Ці тенденції набули відображення у творах Д. Лігеті різних періодів творчості. На прикладі «Реквієму» для сопрано, мецо-сопрано, двох мішаних хорів (1963–1965) та опери «Le Grand Macabre» (1974–1977) розглянуто особливості інтонаційно-семантичного комплексу теми Судного Дня, окремі елементи якого притаманні як вокально-хоровій, так і інструментальній музиці композитора. Особливу увагу звернено на семантично сталі інтонаційні елементи (теми-символи, музично-риторичні фігури епохи Бароко) у сценах Судного дня «Реквієму» та опери. Розкрито семантику окремих інструментальних тембрів, артикуляційних прийомів, якими підкреслено слова латинського тексту і текстових цитат з «Одкровення» св. Іоанна Богослова. Відзначено також значення технік композиції, які мають стійке семантичне значення у сценах зображення Судного дня.

Ключові слова: семантика музичного тематизму, музично риторичні фігури, композиційні інтонації.

Konovalova A. V. Judgment Day's Scenes in the "Requiem" and "Le Grand Macabre" by György Ligeti: Semantic Aspect of the Analysis of Music Thematism. The article is dwelt on the problem of musical plot semantics in the music composition of the 20th century. The modern musical art reconsiders the traditional idea of intonation. In the musical composition of the 20th century the sound material and the individual parameters of sound acquire an independent semantic meaning. Also the new types of musical plot, composition techniques, and specific compositional structures have their own semantics. These features are reflected in the György Ligeti's works of different years. In the article the semantic complex of the Judgment Day is examined based on the example of "Requiem" for soprano, mezzo-soprano, two mixed choirs (1963–1965) and "Le Grand Macabre" (1974–1977). Some of its individual elements are characteristic for both vocal-choral, and instrumental music of the composer. Great attention is paid to the baroque theme-symbols, musical-rhetorical enunciation arising in the scenes of the Judgment Day in "Requiem" and opera. The author accentuates the semantics of original instrumental timbres, articulation features revealing the meaning of Latin canonic texts and the texts from St. John's Book of Revelation. Besides this the article accentuates the importance of several composers' techniques which have acquired an original semantics in the Judgment Day's scenes of "Requiem" and "Le Grand Macabre".

Keywords: musical theme, technique of composition, musical semantics.

ФЕСТИВАЦІЙНА – ДОЗВІЛЛЕВА – СПОРТИВНА ПРАКТИКИ У ПРОЕКЦІЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КУЛЬТУРИ

Мета статті – проаналізувати процес взаємодії і динаміки таких форм культури, як фестивалія – дозвілля – спорт, який, на перший погляд, відзначається колажністю, калейдоскопічністю й еkleктизмом сучасних практик, створюючи гібридні культурні утворення, у яких наявні почасти протилежні елементи. Однак філософське осмислення в культуротворчому аспекті цієї тріади надає можливість виявити значимі тенденції і чинники розвитку сучасних культурологічних практик в умовах глобалізації, з'ясувати методологічний ґрунт для корекції спрямованості активності людини та її діяльності щодо культивування світоглядних орієнтацій у просторі культури. **Методологія** – застосування діалектичного підходу сприяло виявленню взаємозв'язку і характеру сучасних практик фестивалії, спорту і дозвілля в генезі культуротворчого процесу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше здійснено культурологічний аналіз фестивалії як нового формату становлення сучасної глобалізованої моделі свята у світоглядній проекції із залученням міждисциплінарних практик, зокрема дозвіллевої та спортивної. **Висновки** – визнання множинності фестивальних, спортивних, дозвіллевих практик відкриває шлях до визначення ймовірних варіантів подальшої еволюції раніше не відомих форм свята, спорту тощо. Відповідно сучасна тотальна фестивалія, як віддзеркалення сьогочасного етапу розвитку чи кризи культури, містить масштабний перетворювальний потенціал, пов'язаний із новим розумінням соціальної, політичної, економічної, історичної, повсякденної складових у сучасній культурі.

Ключові слова: фестивалія, дозвілля, спорт, глобалізація, культура, сучасні практики.

Аналіз взаємодії і динаміки таких форм культури, як фестивалія – дозвілля – спорт, на перший погляд, віддзеркалює колажність, калейдоскопічність і еkleктизм сучасних практик, створюючи гібридні культурні утворення, у яких наявні почасти протилежні елементи. Однак філософське осмислення культуротворчих аспектів цієї тріади відкриває можливість виявити значимі тенденції й чинники в розвитку сучасних культурних практик в умовах глобалізації; надає змогу виявити методологічний ґрунт, щоб скоригувати активність людини, її діяльність щодо культивування світоглядних орієнтацій у просторі культури. Застосування діалектичного підходу дало змогу виявити взаємозв'язок і характер сучасних практик фестивалії, спорту й дозвілля в генезі культуротворчого процесу, який виявляє себе в модернізації.

Багатомірність святкової культури як важливої складової цивілізаційного і культурного просторів спонукає дослідників осмислювати різноконтекстні аспекти, часто суперечливі обґрунтування й підходи. Комплексний підхід до свята представлений у соціокультурній характеристиці святкового простору-часу: М. Бахтін, А. Гуревич,

К. Жигульський, О. Лосєв, Н. Мізов, В. Топоров. У межах інтерпретативної моделі фестивалія постає особливим аспектом поведінки, вона пов'язана з розривом у повсякденності, яка формує специфічну систему культурних символів: П. Бергер, Г. Блумер, К. Гірц, Е. Гоффман, Т. Лукман, Дж. Мід, А. Шюц. До цієї проблематики звертаються й зарубіжні автори: Ф. Мюре, Й. Піпер, М. Попова, Г. Ейхберг, а також українські: І. Петрова, В. Погребний, Н. Чернишевич.

У статті уточнено термінологічний апарат для відтворення колажності й еkleктизму сучасних практик, які перетинаються, почасти міксуються, утворюючи «подвійні коди» сприйняття й розуміння. Зв'язок фестивалія, дозвілля і спорту, на перший погляд, є умовно ідилічним і приховує багато суперечностей. Споріднює свято, дозвілля і спорт спільне здійснення того, що зазвичай в інші дні неможливо. Це своєрідні святкові зустрічі людей – гра, танець, змагання.

На думку американського блогера М. Попової, найвизначніші досягнення людини з часів Аристотеля і до наших днів – шедеври мистецтва, безсмертні філософські ідеї, винаходи, які привели до технологічних проривів – усі вони виникли в моменти дозвілля, нічим не обтяженого споглядання, абсолютної присутності Всесвіту в чийсь свідомості й абсолютної уважності до життя. Галілео Галілей, який винайшов основи сучасного виміру часу в результаті спостереження за люстрою, що розгойдується в соборі, або Олівер Сакс, який надихнувся ідеєю неймовірного впливу музики на мозок, коли він подорожував норвезькими фіордами¹.

Онтологічне розуміння свята – це сфера сакрального-ритуального, міфопоетичного, традиційного, що включає поворотні віхи календарного часу, культурну пам'ять священних подій (зафіксованих канонічним Письмом або історичним переказом). Основна ознака свята – окремішність та вибірковість із пересічного буденного часу. Фестивалія є сучасним святом, вона породжена глобалізаційними та альтерглобалізаційними процесами, пов'язаними з маркетизацією культури, зокрема комерційною сферою, де домінують категорії надлишкового (сфера споживання), а не піднесеного (емоційна сфера), позначена корпоративним і представницьким змістом, де сутнісна основа підміняється іміджевими й брендовими аспектами. Іншими словами, явище фестивалія розуміють як гіперболізацію святкового компонента в буденному, щоденному житті, у якому активна, а то й основна роль належить «Homo festivus» – Людині, яка святкує.

Платон і Аристотель розуміли свято як «величне дозвілля» (Платон), «високе дозвілля» (Аристотель), високо поцінювали вільний час як можливість удосконалення вільно народженого громадянина в умовах рабовласництва. Аналітика тогочасного розуміння природи свята відтворена в «Законах» Платона: «<...> Правильно спрямовані задоволення і страждання становлять виховання; проте в людському житті вони багато в чому послаблюються і перекручуються. Тому <...> боги, зі співчуття до людського роду, народженому для праці, встановили, натомість перепочинок від цієї праці <...> святкування <...> щоб можна було виправляти недоліки виховання <...>»².

Свято, за Платоном, – інтегральне явище художньої культури і життя, яке охоплює спів, танці, інструментальний супровід, усі мистецтва й знання. Поряд зі святом тут постає божественний культ і гра, якою характеризується переважно виховна

¹ Попова М. Отчаяние от усталости: как отдохнуть в эпоху маниакального трудоголизма. URL: theoryandpractice.ru/posts/15615-otchayanie-ot-ustalosti-kak-otдохnut-v-epokhu-maniakalnogo-trudogolizma/ (дата обращения: 26.09.2017).

² Платон. Законы // Платон. Сочинения : в 3 т. Москва : Мысль, 1971. Т. 3, ч. 2. С. 126.

сутність свята. Пайдея – ключовий феномен для всієї греко-римської культури. Свято – це привілей людини (суспільства), вільної від праці, яка й використовує свій вільний час не лише для відновлення психічної і фізичної енергії, необхідної для тієї самої праці, а й для перетворення цієї енергії у форми, гідні вільного громадянина, які відповідають його призначенню.

Свято, за Платоном, на відміну від фізичного відпочинку або перепочинку у праці, – це таке вільне проведення часу, яке як обов'язкова вимога передбачає мусичну й гімнастичну ігри. Мусична школа давала переважно літературну й музичну освіту з елементами наукових знань. Гра була показником того, що людина в момент свята не знає втоми, їй, наділеній почуттям ритму й гармонії, гра дарує насолоду. Останнє є мірилом свята, бо свято, як і гра, хоча і не продукує матеріальної користі, істини, але, з іншого боку, не завдає і прикрощів, здійснюється виключно заради фізичного і морального вдосконалення.

На думку Аристотеля, коли йдеться про «високе дозвілля» або свято як діяльність і стан відчуття себе, ніби в собі самому укладає насолоду, щастя і радість життя. Насолода буває найкращою, коли людина, яка насолоджується, і є найкращою, а її прагнення найблагородніші. Отже, для проживання вільного часу варто виховувати себе, довго вчитися тим предметам, які використовують не заради необхідності чи праці, а виключно заради них самих. Аристотелівське свято має значення естетичного заняття вільної людини. Свято є орієнтиром гармонійності або «самомети» людини – тієї «самомети», для якої весь тривалий, складний процес виховання і вся її діяльність на користь суспільству мають поставати лише як засіб»¹.

Зразком співвідношення свята і спорту були Олімпійські ігри (відбувалися в Сент-Луїсі 1904 року), під час яких офіційна програма доповнювалась «Антропологічними днями», і саме там позначилась внутрішня суперечність, з одного боку, спортом як лабораторією градування й вимірювання та Олімпійськими іграми як святом, з іншого, під час яких історичне буття піднесеності відбувається незалежно від лабораторних приладів.

Передновочасний спорт у Європі (точніше, культура гри, яку пізніше назвали спортом) поставав частиною народних свят. Зокрема, прихід весни, освячення храмів, карнавали і дні покровителів міста, лицарські змагання знаходили свою соціальну ідентичність на турнірах і каруселях. Свято об'єднувало людей різного статку. Гра, танець і змагання були епізодами свята, яке поставало цілісним ритуалом, музики і сміхової культури. Свято було торжеством тіла, яке могло в цей день не зважати на соціальні норми й умовності.

В індустріальному суспільстві відносини між практиками суттєво змінилися. Гімнастика і спорт стали автономними секторами культури на межі XVIII–XIX століть. Заохочувалися нові види тілесної дисципліни і самодисципліни, відповідно, конструювалися нові правила соціальної взаємодії. Те, що раніше було народною забавою, перетворювалося на професійний вид спорту, зокрема правила, організацію, систему вимірювання і стандартизацію отриманих результатів. Свято непомітно заступала професійна праця. Зрештою, виникає сучасна суперечність спорту-свята і спорту-професії. Водночас, спорт поставав лабораторією, у якій вимірювалися показники

¹ Лаврикова І. Н. Краткий экскурс в теорию праздника // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 20 : Философия. Социология. Культурология. Челябинск, 2011. № 2 (217). С. 74–78.

фізичної розвиненості, розроблялися оздоровчі програми, а також простором, у якому виявлялася міжкультурна інтеграція.

Відтак, у світі професійного спорту відведена умовна (м'яко кажучи) шпарина святу, яке, зрештою, витіснене за межі спорту. Так, міські спортклуби святкують свої ювілеї змаганнями, які продовжуються банкетом – не останньою чергою для того, щоб отримати додаткове фінансування. Адепти гімнастики збираються на фестивалі і створюють нові форми масових розваг. Ще П'єр де Кубертен (Pierre de Coubertin) розробив, узявши за зразок періодичність всесвітніх виставок, ідею регулярного проведення спортивного фестивалю, не позбавленого релігійного обертону «культу олімпізму». Футбольні фанати з їхніми піснями, промовами, розфарбуванням, барабанами і хитанням на трибунах, а також з розпиванням пива і актами вандалізму створили дуже своєрідну карнавалізовану святкову культуру, яка виявила андеграундний характер сучасного спортивного свята. Кінець ХХ століття продемонстрував подальшу трансформацію щодо спорту і фестивалі, і це пов'язано з розвитком медіа та розважальної індустрії. Сучасні Олімпійські ігри, як і локальні практики, на зразок німецької чи данської гімнастики, розчиняються в єдиному морі «подієвої культури» та «економії переживань»¹.

Внутрішні суперечності постають як напруження між магістральним напрямом західного змагального спорту і широким спектром святкових сценаріїв, а також національно-культурним відмежуванням нашого спорту і взаємодією різних спортивних культур. Прагнення до автентичності, як критерію «справжньої гри», «справжньої традиції» і «справжньої ідентичності» справді проблематичне, бо в реальності призводить до нового суспільного відчуження і відмови від набутих визнань.

Сьогодні, коли культивується продуктивність як ключова домінанта концепції «балансу роботи – життя», ми вважаємо ідею дозвілля не чимось необхідним, а егоїстичною забаганкою привілейованих верств або ганебним неробством, яке можуть дозволити собі тільки ледарі. Німецький філософ Йозеф Піпер (Josef Pieper) у маніфесті-праці «Дозвілля, основа культури» демонструє повернення людської гідності до «ери маніакального трудоголізму», який актуальний і сьогодні, за часів, коли ми значною мірою ототожнюємо наше існування з товаром, що помилково вважаємо, ніби заробляти на життя – це й означає жити. Так, виявляючи етимологію поняття «дозвілля» від його коріння, Й. Піпер демонструє смислове викривлення, подекуди протилежність його автентичному значенню. Від грецького слова «δοξολη» – виникла латинська «scola», та англійське «school» – наші освітні установи, які готують дітей до конформізму на все життя, проте першим проектом вважалася Мекка «дозвілля» і споглядання.

Український дослідник дозвіллевої культури І.В. Петрова розкриває еволюційний хронотоп цього поняття. Так, в античній Греції дозвіллям вважали «призупинення занять», чим і зумовлені такі його значення: «вільний час», «відпочинок від будь-чого», «стан, у якому людина сама вирішує, чим себе зайняти», «неробство». У такому розумінні його вживали Піндар, Есхіл, Софокл. У класичний та елліністичний періоди термін «δοξολη» означав «вільні заняття» (Еврипід); «учені, філософські бесіди» (Платон); лекції філософів і школи як організовані групи вчителів і учнів

¹ Эйхберг Г. Культура олимпийского и других движений: исключение, признание, праздник // Логос : философско-литературный журн. 2009. № 6 (73). URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/07/20/1215942094/1_pdfsam_24_pdfsam_19_haple13_haple5_og12009-6-Logos.pdf (дата обращения: 26.09.2017).

(Аристотель, Плутарх); трактат, укладений наставником, або конспект, написаний учнем (Плутарх).

В італійській мові середньовічне «l'ozio» (забавляння, неробство) майже вишло з ужитку, натомість у сучасному італійському дозвіллезнавстві вживається термін «tempo libero» (у перекладі – вільний час). У німецькій мові середньовічне «Muße» – «мирний час» замінене на Freizeit – «вільний час», а словосполучення «Freizeitgestaltung» означає організацію вільного часу. Серед французьких науковців переважає думка, що «le loisir» походить від латинського дієслова «licere» – «дозволяти». Англійське «leisure» виникло в середині XIII ст. і означає можливість здійснити щось особливе (зокрема, завдяки свободі від занять) у той час, який можна використати на власний розсуд; у значенні – бути незайнятим, не квапитись¹.

Цікаво, що в українській мові поняття «дозвілля» спочатку вживалося не у значенні часу, вільного від праці (часу «для відпочинку»), а як вільний простір. Термін «дозвілля» семантично пов'язаний з такими поняттями, як «воля», «вільний», «звільнити», «дозвіл», «дозволити». В. Кірсанов наголошував, що українському дозвіллю притаманні і свобода, і дух вольності, і прагнення вийти за межі неволі, і яскраво виражена залежність від заборон. Наголошено на такому аспекті, як «виявлення волі», власного вибору, який вимагає концентрації зусиль, вольових якостей, відповідальності, як прагнення перебороти обставини, чим відрізняється дозвілля від діяльності, яка «просто подобається» і не залежить від зовнішнього впливу.

Принципово іншого контекстного значення набуває дозвілля в сучасному вимірі, зокрема Й. Піпер зазначає: «Початкове значення концепції “відпочинку” практично забулося в сучасній культурі постійної праці без перепочинку: щоб справді зрозуміти сутність дозвілля, ми маємо протистояти суперечності, яка виникає завдяки нашій надмірній увазі до світу праці. Сам факт цієї відмінності, нашої нездатності відновити початкове значення “дозвілля” вразить нас ще більше, як тільки ми зрозуміємо, яких небачених розмірів набула протилежна ідея “праці” і як вона підпорядкувала собі всі людські дії і все людське існування загалом»².

Підтвердженням цього є розподіл концепцій дозвілля на часову, діяльнісну, психологічну, функціональну. Зокрема, функціональна концепція дозвілля виражається відповідними поняттями: «культурно-дозвіллева діяльність», «рекреативне дозвілля», «соціальне дозвілля», «екологічне дозвілля», «культурне дозвілля», «пізнавальне дозвілля», «творче дозвілля», «культурно-споживацьке дозвілля» тощо.

Підпорядкування дозвілля і людських дій праці Й. Піпер виявляє за допомогою парадигми слова «працівник» і віднаходить його у грецького філософа-кініка Антисфена, друга Платона. Як пише Й. Піпер, перший, хто прирівняв працю до чесноти, став першим трудоголіком: «Як етик незалежності, Антисфен не відчував жодних теплих почуттів до святкових обрядів, які він вважав за краще атакувати “освіченою” дотепністю, він був “ворогом муз” (поезія цікавила його лише з погляду морального змісту); його не хвилював Ерос (він одного разу сказав, що “хотів би вбити Афродіту”); як переконаний реаліст, він не вірив у безсмертя (що справді важливо, говорив він, це жити чесно “на цій землі”»³. Такий набір рис характеру практично відтворює

¹ Петрова І. В. Дозвілля в теоретичних рефлексіях : монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 296 с.

² Піпер Й. Досуг, основы культуры / пер. У. Жилина. Санкт-Петербург. Ин-т коучинга. URL: <https://coachinstitute.ru/mediateka/psikhoterapiya/dosug-osnova-kultury-maloizvestnyy-no-svoevremenny-manifest-nemetskogo-filosofa-o-vozvrashchenie-na.html> (дата обращения: 02.10.2017).

³ Там само.

«тип сучасного трудоголіка», породжений політико-економічним чинником демократизації дозвілля, який зумовив розмежування суспільного життя на сфери праці й дозвілля, відповідно регламентуючи час на вільний і робочий.

Щодо зв'язку дозвілля і свята, то автор зауважує: «<...> На відміну від винятковості парадигми праці як зусилля, відпочинок – це необхідна умова для того, щоб бачити речі у святковому світлі. Внутрішня радість людини, яка святкує, – це одна з головних умов того, що ми називаємо відпочинком. Дозвілля стає можливим, якщо людина перебуває не тільки в гармонії із собою, а й у злагоді зі світом та його суттю. Відпочинок – це ствердження. Це не те саме, що відсутність діяльності. Це не те саме, що умиротворення або навіть внутрішнє умиротворення. Скоріше, це подібне до спокою в розмові двох закоханих, яке породжується їх єдністю»¹.

Такий підхід змушує додатково пояснювати можливості дозвілля, наголошуючи, що вільний час людини є не лише часом, вільним від обов'язків, соціальної необхідності чи фізіологічних потреб, а й простором для розвитку її індивідуальних здібностей, вільної самоцільної діяльності, не нав'язаної зовні, характеризується незалежністю від економічних потреб, є «часом свободи».

Найдорожче для людині – її життя, проте ціна його сьогодні трансформується у прибуток медіа-магнатів, найбільших викрадачів часу. «Знищувати вільний час»² (Н. Луман / Niklas Luhmann) допомагають як електронні ЗМІ, вибудовуючи програмну сферу розваг, так і численні реаліті-шоу, телеконкурси, теле-шоу, візуалізуючи думки, бажання, тим самим посилюючи ілюзію. Атрактивність кіберпросторової інтерактивності пов'язується з розважальністю і грайливістю (замаскуватися, сховатися, створити ілюзорну ідентичність), комунікативною взаємодією, можливістю активізувати власну ідентичність, із мережевим індивідуалізмом. Під час культурної революції саме особистісні якості не давали можливості багатьом талановитим людям стати масштабними власниками, а зараз впливати на ринок послуг поза капіталовкладенням майже неможливо. Комерціалізацією ЗМІ зумовлено повне підпорядкування медіа законам ринку. Фестивація, як глобалізоване свято, є сферою, у якій первинним є комерційний компонент, а вторинним – смисл, на відміну від свята, у традиційному його розумінні.

Повсякчас на слуху вислів «структурна реформа», що означає позбавлення працівників будь-якого захисту, розбирання залишків соціальних гарантій у державі, евфемізм (підміна небажаної інформації забарвленою як зручний спосіб омани), усунення всіх екологічних і безпечних норм, якими обмежуються корпоративні прибутки. У шоу-медійному сегменті ринку залучені гігантські суми, здійснюються угоди, засвічуються і згасають «зірки». Вплив української національної культури, з одного боку, стишується природним процесом глобалізації, оскільки заміщується привізними технологіями й ліцензованим «контентом», з іншого, загострюється, – глобалізація викликає до життя локальну зосередженість. З. Бауман вважає, що «<...> двоїстість – ось доля людини, тож людське існування лишатиметься двоїстим, вимушеним одночасно впізнавати себе у двох украй різних образах системності й непередбачуваності. Жодне моністичне «розв'язання», практичне чи теоретичне, не в змозі ні витравити

¹ Попова М. Отчаяние от усталости: как отдохнуть в эпоху маниакального трудоголизма. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/15615-otchayanie-ot-ustalosti-kak-otdokhnut-v-epokhu-maniakalnogo-trudogolizma/> (дата обращения: 26.09.2017).

² Луман Н. Реальность массмедиа / пер. с нем. А. Ю. Антоновского. Москва : Праксис, 2005. 256 с.

цю двоїстість з існування, ні теоретично вичерпати її»¹. Диференціація фестивіних, дозвіллевих, спортивних практик відбувається згідно із загальними маркетинговими стратегіями позиціонування, орієнтовними на задоволення будь-яких бажань.

Висновок. Визнання множинності фестивіних, спортивних, дозвіллевих практик відкриває шлях до прийняття раніше невідомих видів свята, спорту тощо. З'являються їх нові види, зазвичай вони видаються як забуті, але так само відзначаються на мапі святкового, дозвіллевого, спортивного життя, як на етнографічній карті відзначаються нові народи й племена. Водночас не варто недооцінювати важливість соціальної інерції. Посилаючись на Г. Ейхберга (Henning Eichberg), можна стверджувати: «<...> Паростки майбутнього виникають уже не з минулого, а тільки із суперечностей сьогодення»². Відтак, і кризові етапи, як складна й креативна фаза в розвитку, сприяють активізації внутрішніх потенцій, які детермінують процеси самопізнання культури і переоцінки складових її духовно-сислового ядра. У зв'язку з цим сучасна тотальна фестивація, як віддзеркалення сьогочасного етапу розвитку чи кризи культури, містить масштабний перетворювальний потенціал, пов'язаний з новим розумінням соціальної, політичної, економічної, історичної, повсякденної складових в сучасній культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бауман З. У пошуках центру, що тримає // Глобальні модерності / за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона ; пер. з англ. Т. Цимбала. Київ : Ніка-Центр, 2013. 400 с.
2. Кірсанов В. В. Рекреаційні вимоги до організації спортивного дозвілля // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Педагогіка». Київ, 2001. № 3. С. 26–34.
3. Лаврикова И. Н. Краткий экскурс в теорию праздника // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 20 : Философия. Социология. Культурология. Челябинск, 2011. № 2 (217). С. 74–78.
4. Луман Н. Реальность массмедия / пер. с нем. А. Ю. Антоновского. Москва : Праксис, 2005. 256 с.
5. Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги / пер. с фр. Н. Кулиш // Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224–241.
6. Петрова І. В. Дозвілля в теоретичних рефлексіях : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 296 с.
7. Пипер Й. Досуг, основы культуры / пер. У. Жилина. Санкт-Петербург. Ин-т коучинга. URL: [https://coachinstitute.ru/mediateka/psihoterapiya/dosug-osnova-kultury-maloizvestnyu-no-svoe-vremennyu-manifest-nemetskogo-filosofa-o-vozvrashchenie-na.html](https://coachinstitute.ru/mediateka/psihoterapiya/dosug-osnova-kultury-maloizvestnyy-no-svoe-vremennyu-manifest-nemetskogo-filosofa-o-vozvrashchenie-na.html) (дата обращения: 02.10.2017).
8. Платон. Законы // Платон. Сочинения: в 3 т. Москва: Мысль, 1971. Т. 3, ч. 2. С. 126.
9. Попова М. Отчаяние от усталости: как отдохнуть в эпоху маниакального трудоголизма. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/15615-otchayanie-ot-ustalosti-kak-otdokhnut-v-epokhu-maniakalnogo-trudogolizma/> (дата обращения: 26.09.2017).
10. Эйхберг Г. Культура олимпийского и других движений: исключение, признание, праздник // Логос : философско-литературный журн. 2009. № 6 (73). URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/07/20/1215942094/1_pdfsam_24_pdfsam_19_haple13_haple5_ogl2009-6-Logos.pdf (дата обращения: 26.09.2017).

¹ Бауман З. У пошуках центру, що тримає // Глобальні модерності / за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона ; пер. з англ. Т. Цимбала. Київ : Ніка-Центр, 2013. С. 205.

² Эйхберг Г. Культура олимпийского и других движений: исключение, признание, праздник // Логос : философско-литературный журнал. 2009. № 6 (73). URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/07/20/1215942094/1_pdfsam_24_pdfsam_19_haple13_haple5_ogl2009-6-Logos.pdf (дата обращения: 26.09.2017).

Бабушка Л. Фестивизация – досуг – спорт: практики в проекции глобализационных тенденций культуры. **Цель статьи** – проанализировать процесс взаимодействия и динамики таких форм культуры, как фестивация – досуг – спорт, который, на первый взгляд, отмечается коллажностью, калейдоскопичностью и эклектизмом современных практик, создавая гибридные культурные образования, содержащие отчасти противоположные элементы. Однако философское осмысление в культуротворческом аспекте этой триады позволяет выявить значимые тенденции и факторы развития современных культурологических практик в условиях глобализации, выяснить методологическую основу для коррекции направленности активности человека и его деятельности по культивированию мировоззренческих ориентаций в пространстве культуры. **Методология** – применение диалектического подхода способствовало выявлению взаимосвязи и характера современных практик фестивации, спорта и досуга в генезисе культуротворческого процесса. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые осуществлён культурологический анализ фестивации как нового формата становления современной глобализированной модели праздника в мировоззренческой проекции с привлечением междисциплинарных практик, в том числе досуговой и спортивной. **Выводы** – признание множественности фестивальных, спортивных, досуговых практик открывает путь к определению возможных вариантов дальнейшей эволюции ранее неизвестных форм праздников, спорта и т. п. Соответственно, современная тотальная фестивация, как отражение сегодняшнего этапа развития или кризиса культуры, содержит масштабный преобразовательный потенциал, связанный с новым пониманием социальной, политической, экономической, исторической, повседневной составляющих в современной культуре.

Ключевые слова: фестивизация, досуг, спорт, глобализация, культура, современные практики.

Babushka L. D. Festivation – Leisure – Sports Practices in the Projection of Globalization Trends in Culture. The purpose of the work is to analyze the interaction process and the dynamics of such forms of culture as festivation – leisure – sport, at first glance, reflects the collage, promiscuity and eclecticism of modern practices, creating hybrid cultural formations in which opposite parts are partly present. However, the philosophical comprehension of this triad in the cultural aspect opens the possibility of identifying significant trends and factors in the development of modern cultural practices in the context of globalization; it allows us finding out the methodological grounds to correct the direction of human activity and its activity in cultivating worldview orientations in the space of culture. Research methodology consists in the application of dialectical approach that contributes to reveal the interconnection and character of modern practices of festivation, sport and leisure in the genesis of the cultural process, being manifested itself in modernization frequencies. The scientific novelty of the study discovers for the first time the culturological analysis of the festival events; it has been carried out from the point of view of new modern globalized holiday model formed recently in a new format. Its worldview projection is connected with interdisciplinary practices, including leisure and sports. Findings are in recognition of the multiplicity of festival, sport, and leisure practices that open the way to identify possible options for the future evolution of previously unknown forms of festival celebrations, sports and so on. Accordingly, the modern total festival events, as a reflection of the current stage of development or crisis in culture, contains a large-scale transformative potential, associated with a new comprehension of social, political, economic, historical, everyday components in contemporary culture.

Keywords: festivation, leisure, sport, globalization, culture, modern practices.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабушка Лариса Дмитрівна – кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Бондаренко Тетяна Олександрівна – професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Вавшко Ірина Василівна – аспірант кафедри світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Жаркова Валерія Борисівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Коновалова Анастасія В'ячеславівна – аспірант кафедри теорії музики Білоруської академії музики (Мінськ).

Коханик Ірина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Кузьмінський Іван Юрійович – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Мірошниченко Світлана Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Непосєдова Ольга Валентинівна – викладач-методист вищої категорії Київського інституту музики імені Р. М. Глієра.

Пяковська Людмила Володимирівна – завідувач теоретичним відділом Київської середньої спеціальної музичної школи імені М. В. Лисенка.

Редя Валентина Яківна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Рожок Володимир Іванович – народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Самойленко Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Серебряний Михайло Осипович – професор Ієрусалимської академії музики і танцю імені С. Рубіна (Ізраїль).

Тихомирова Алла Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Білоруської державної академії музики (Мінськ).

Чекан Юрій Іванович – доктор мистецтвознавства, доцент, виконувач обов'язків професора кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

Статті публікуються тільки українською мовою. Публікації праць зарубіжних авторів можливі англійською (французькою) чи російською мовами.

До друку приймаються лише неопубліковані статті.

Текст статті подавати в електронній формі. Файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматах *doc*, *docx*, або *rtf*.

СТРУКТУРА ПУБЛІКАЦІЇ

УДК (класифікаційний індекс Універсальної десятикової класифікації).

ПРИЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ) СТАТТІ.

Міжнародний індивідуальний номер науковця – ORCID iD (zareestruватися на сайті <https://orcid.org/signin>).

НАЗВА СТАТТІ. Назва статті має бути короткою (до десяти слів) і відповідати її змісту. У назві слід уникати словосполучень «Дослідження питання...», «Деякі питання...», «До проблеми...», «До питання...». Скорочення у назві не допускаються.

АНОТАЦІЯ. Обсяг – 150–250 слів. Анотація подається мовою статті. Анотацію не варто починати словами «У статті...», «Стаття присвячена...», «Автор досліджує...», а краще використати дієслівну форму: «Розглянуто...», «Проаналізовано...», «Виявлено...» тощо.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: 3–7 слів чи словосполучень. Ключовими словами не можна вважати прізвища. Правильно: *творчість (діяльність) М. Лисенка*; неправильно: *М. Лисенко*.

ТЕКСТ СТАТТІ. Обсяг (без списку використаної літератури і джерел, анотацій і ключових слів) – 0,5 – 1 обл.-вид. арк. (20000–40000 знаків із проміжками).

СТРУКТУРА ОСНОВНОЇ ЧАСТИНИ СТАТТІ має відповідати вимогам МОН України (Бюлетень ВАК України. 2003. № 1):

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття.

Формулювання мети статті (постановка завдання).

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Висновки із пропонуваного дослідження і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі.

Прізвища у статті слід писати з ініціалами (з іменем чи іменем і по батькові) перед прізвищем (наприклад: *М. В. Лисенко*). Імена і прізвища маловідомих зарубіжних митців, назви програмних творів писати українською та (в дужках) мовою оригіналу.

Дати у тексті позначаються числами: століття – римськими (використання кирилических літер У замість V, III замість III П замість II – не допускається), роки – арабськими. Слова «століття», «рік», «роки» не скорочуються (наприклад: *10 березня 1842 року; XVIII століття*).

Порядкові числівники та цифри (до десяти) у тексті писати словами.

Дефіс (-) і тире (–) вживати правильно. Перший знак уживається в складному слові, а тому без проміжків (наприклад, *соціально-культурний*), другий – між словами, а тому з проміжками.

Абревіатури обов'язково розшифровувати після першого згадування в тексті.

Лапки – так звані типографські: «», усередині цитат: “”.

Нерозривний проміжок (комбінація на клавіатурі – Ctrl + Shift + проміжок) ставити між ініціалами і прізвищем (*Б. М. Лятошинський*), числом і словом, якого воно стосується (*2016 рік, XX століття, 235 с., С. 12–25*), у загальноприйнятих скороченнях (*і т. д., і т. п., до н. е., та ін.*).

Спеціальні музичні терміни писати мовою оригіналу (*staccato, rubato, diminuendo*) і виділяти курсивом. Тональності (*до мажор, сі мінор, фа-дієз мажор*) і звуки (*ре, мі-бемоль*) писати кирилицею і виділяти курсивом. Порядкові номери симфоній, концертів, сонат писати словами.

ВИНОСКИ – унизу сторінки. Нумерація виносков – посторінкова. Застосовувати функцію «Виноска» у програмі «Word». Знак виноски (арабську цифру з верхнім індексом) ставити перед комою чи крапкою, але після знаків питання, оклику, трьох крапок.

ІЛЮСТРАЦІЇ Й ТАБЛИЦІ. Нотні приклади (набрані у нотному редакторі) та ілюстрації подавати, крім вставлених у статтю, ще й окремими файлами у форматах TIFF чи JPG. Кожна ілюстрація (таблиця, нотний приклад, схема, рисунок, фото тощо) повинна мати назву і порядковий номер, на який є посилання у тексті статті. **Не об'єднувати назву рисунка із самою ілюстрацією** в одному графічному файлі. Таблиці виконувати лише у редакторі Microsoft Word.

ПОСИЛАННЯ. Цитовану працю вказувати у виносках унизу сторінки із зазначенням прізвища з ініціалами автора (авторів) роботи, її повної назви, місця видання, видавництва, року видання, номера сторінки цитати. У посиланнях на **статтю** зі збірника наукових праць, словника чи енциклопедії вказати прізвище й ініціали автора, назву тільки використаної статті, надавши опис збірника (довідника, енциклопедії), у якому її опубліковано, з усіма вихідними даними, а також номер сторінки, з якої взято цитату. Якщо цитується **листування**, то вказувати лише цитований (згадуваний) лист із зазначенням адресанта й адресата і часу написання, а також зібрання (у якому опубліковано лист) з усіма вихідними даними. Посилаючись на **багатотомне видання**, вказувати не лише номер використаного тому, а й загальну кількість томів. В описі **дисертації чи автореферату** дисертаційної праці зазначати шифр і назву спеціальності та установу, у якій відбувся захист. Посилання на **матеріали в мережі Інтернет (використовувати тільки ті, що опубліковані виключно в електронному вигляді і не мають друкованої версії)** супроводжувати назвою публікації із зазначенням її автора. Не рекомендується посилання на електронні ресурси неофіційного та ненаукового характеру, а також на підручники і науково-популярну літературу. Якщо у тексті статті є посилання на прізвище вченого – його публікація має бути у списку використаної літератури і джерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ. Усі джерела та використану літературу писати мовою оригіналу, за алфавітом: спочатку кирилицею, потім латинкою. Список оформити згідно з ДСТУ 8302:2015 «Національний стандарт України. Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання» (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). До списку вносити лише цитовані та згадувані праці. В описі монографії (дисертації, автореферату) вказати загальну кількість сторінок, а в описі статті або листа – сторінки (від першої до останньої) тільки використаної статті або листа. **Не скорочувати назв** книг, збірників статей, періодичних видань.

REFERENCES – список використаної літератури і джерел англійською мовою. Транслітерувати [у квадратних дужках] у романській абетці (для україномовних праць – <http://ukrlit.org/transliterations>, для російськомовних – <http://translit.net/>) усі назви (статті, монографії, книги, збірника статей, журналу, дисертації, автореферату...) та видавництва. References рекомендовано оформити за міжнародним стандартом Harvard.

ПРИЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ), НАЗВА СТАТТІ, АНОТАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ СЛОВА іншою мовою (російською) – аналогічно анотації на початку статті.

РЕЗЮМЕ англійською мовою обсягом від 2000 знаків із проміжками. Необхідно зазначити (рубрикувати): актуальність дослідження (relevance of the study); мету (main objective(s) of the study); методи (methodology) – вказати, як саме було застосовано певні методи, тобто розкрити сам механізм дослідження – яким чином було отримано його результати (how the study was done); наукову новизну; головні результати і висновки дослідження (results/findings and conclusions), з яких має бути зрозумілою їх значимість (significance) для мистецтва, науки, освіти тощо. Подати також ідентичне резюме українською (російською) мовою.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА (АВТОРІВ) ПУБЛІКАЦІЇ: прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання, місце роботи, посада – українською (російською) та англійською мовами.

КОНТАКТНИЙ ТЕЛЕФОН ТА ЕЛЕКТРОННА АДРЕСА автора (авторів) публікації.

Автори, які не мають наукового ступеня, додають витяг із протоколу засідання кафедри про рекомендацію статті до друку та рецензію доктора наук (17.00.03 Музичне мистецтво, або 26.00.01 Теорія та історія культури), завізовану печаткою установи.

За достовірність фактів, цитат, власних імен і посилань відповідають автори публікацій.

Статті, що не відповідають зазначеним вимогам, розглядатися не будуть.

У разі виявлення плагіату повторній подачі стаття не підлягає.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

Articles are published only in Ukrainian. Publications of works by foreign authors are available in English (French) or Russian.

Only unpublished articles are accepted for printing.

The text of the article must be submitted in electronic form. The file must be created in the Word editor and stored in *doc*, *docx*, or *rtf* formats.

STRUCTURE OF PUBLICATION

UDC (Classification Index of Universal Decimal Classification).

INTERNATIONAL INDIVIDUAL SCIENTIFIC NUMBER – ORCID iD (registration on the site <https://orcid.org/signin>).

NAMES AND INITIATIVES OF AUTHOR (AUTHORS) OF ARTICLE.

TITLE OF THE ARTICLE. The title of the article should be short (up to ten words) and correspond to its contents. The title should avoid the phrase “*Investigation of the issue...*”, “*Some questions...*”, “*To the problem...*”, “*To the question...*”. Abbreviations in the title are not allowed.

ABSTRACT. Volume – 150–250 words.

KEYWORDS: 3–7 words or phrases. The keywords can not be considered as surnames. Correct: *creativity (activity) of M. Lysenko*; wrong: *M. Lysenko*.

TEXT OF ARTICLE. Volume (without the list of used literature and sources, annotations and keywords) – 20000–40000 characters with spaces.

STRUCTURE OF THE BASIC PART OF ARTICLE must be complied with the requirements of the Ministry of Education of Ukraine (Bulletin of the Higher Attestation Commission of Ukraine, 2003 No. 1):

Problem to solve in general and its connection with important scientific or practical tasks.

An analysis of the latest research and publications, which concern the issues and the author takes them into consideration, with allocation of previously unsolved parts of the general problem, which is devoted to the article.

Formulating the purpose of the article (statement of the task).

Presentation of the main research material with full justification of the received scientific results.

Conclusions from the proposed research and perspectives of further exploration in the indicated direction.

The names in the article should be written with initials (with a name and patronymic) before the name (for example: *M. V. Lysenko*). Names of little-known foreign artists, their titles must be written in Ukrainian and (in brackets) in the original language.

The dates in the text are indicated by the numbers.

Ordinal numerals and numbers (up to ten) in the text must be written in words.

Use the hyphen (-) and dash (–) correctly. The first sign coexists in a complex word, and therefore without spaces (for example, socio-cultural), the second – between words, and therefore with intervals.

Abbreviations must be deciphered after the first mention in the text.

The footers are so-called typographic: «», inside the quotations: “”.

Intersecting space (keyboard shortcut – Ctrl + Shift + space) put between initials and last name (*B. M. Lyatoshynskyy, Viktor Kosenko*), number and word, which it concerns (20th century, 235 pp., S. 12–25), in generally accepted abbreviations (and so on, etc.).

Specific musical terms are to write in the original (*staccato, rubato, diminuendo*) and highlight it in italics. Tones (in *C major, S minor, F in major*) and sounds are to write in Cyrillic and highlight it in italics. Serial numbers of symphonies, concerts, sonatas are to write in words.

FOOTNOTES – at the bottom of the page. Footnote numbering is a post-recipe. Apply Footnote function in Word. The sign of the footnote (Arabic numerals with the upper index) put before the comma or dot, but after the question marks, the exclamation, three points.

Requirements for articles

ILLUSTRATIONS AND TABLES. Note examples (typed in a music editor) and illustrations, must be included in the article as well as be send as separate files in *TIFF* or *JPG* formats. Each illustration (a table, a musical example, a scheme, a picture, a photo, etc.) should have the title and serial number, which has a reference in the text of the article. **Do not combine the name of the drawing with the illustration itself in one graphic file.** Tables should be done only in Microsoft Word Editor.

REFERENCE. The quoted work is indicated in the footnotes at the bottom of the page, indicating the surname with the initials of the author (s) of the work, his full name, place of publication, publishing house, year of publication, page number of the quotation. In the references to the article on the collection of scientific works, a dictionary or encyclopedia, it is necessary to indicate the author's surname and initials, the title of the used article, giving a description of the collection (directory, encyclopedia) in which it was published, with all the original data, as well as the page number from which the quotation was take. If quoting correspondence indicates only the quoted (mentioned) letter it is necessary to indicate the addressee and sender, the time of writing, as well as the collection (in which the letter is published) with all the initial data. If there is a referring to a multi-volume publication it necessary to indicate not only the number of the used one, but also the total number of volumes. In the description of the dissertation or the abstract of the dissertation work it is necessary to indicate the cipher and the name of the specialty and the institution in which the defense took place. References to sources from the Internet (**use only those materials that are published exclusively in electronic form and do not have a printed version**) are accompanied by the title of the publication with the indication of its author. It is not recommended to refer to electronic resources of an informal and non-scientific nature, as well as textbooks and popular science literature. If in the text of the article there is a reference to the name of the scientist – his publication should be on the list of used literature and sources.

LIST OF USED LITERATURE AND SOURCES. All sources and used literature should be written in the original language, alphabetically: initially Cyrillic, then Latin. The list must be completed in accordance with DSTU 8302: 2015 “National Standard of Ukraine. Information and documentation. Bibliographic references. General terms and conditions to apply” (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). To write the reference using only the quoted and mentioned works. In the description of the monograph (dissertation, abstract) indicate the total number of pages, and in the description of the article the pages (from first to last) only the article or letter used. Do not reduce the names of books, collections of articles, periodicals.

REFERENCES – List of used literature and sources in English with all transliterated [in square brackets] in the Roman alphabet (for Ukrainian-language works – <http://ukrlit.org/transliteratsiia>, for Russian – <http://translit.net/>) titles (articles, monographs, a book, a collection of articles, a journal, a dissertation, a dissertation...) and publishing houses. References are recommended to be issued according to Harvard international standard.

SURNAME AND INITIALS OF THE AUTHOR (AUTHORS), TITLE OF THE ARTICLE, ANNOTATIONS AND KEYWORDS IN ANOTHER TWO LANGUAGES in another language (in Russian) – similar to the annotations at the beginning of the article.

SUMMARY must be in English including 2000–3000 characters with spaces. It is necessary to specify (to categorized): **relevance of the study; main objective (s) of the study; methodology** – to indicate how certain methods have been applied, that is, to disclose the research mechanism itself – how the results were achieved (how the study was done); **scientific novelty; main results and findings** of the study as well as a **conclusion** to understand the significance for art, science, education, etc. Also, to submit an identical annotation in Ukrainian (Russian).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR (AUTHORS) OF PUBLICATION: surname, name, patronymic, scientific degree, academic rank, place of work, position – in Ukrainian (Russian) and English languages.

CONTACT PHONE AND ELECTRONIC ADDRESS of the author of the publication.

Authors who do not have a scientific degree, add an extract from the minutes of the meeting at the Chair on the recommendation of the article to the press and a review of the Doctor of Sciences (17.00.03 Music Art, or 26.00.01 Theory and History of Culture), sealed with the seal of the institution.

For the authenticity of facts, quotes, own names and references only the authors of the publications are responsible.

Articles that do not meet the specified requirements will not be considered. If the plagiarism is detected, the article is not subject to re-submission.

The authors of the publications are responsible for the reliability of facts, quotations, own names and references.

Науковий журнал

Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2017 № 3 (36)

Редактор-упорядник – *Олена Берегова*
Редактор – *Лідія Світайло*
Редактор анотацій англійською мовою – *Наталія Набокова*
Верстання і макетування – *Лариса Гнатюк*
Дизайн обкладинки – *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 10,68
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Georgia», «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo

