

## НАУКОВІ ОБРІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

### О. Самойленко. Наукові обрії сучасного українського музикознавства.

У статті розглядається сучасне вітчизняне музикознавство, що в останні десятиліття ХХ — на початку ХХІ ст. зазнало впливу «культурологічного буму», який спричинив зміну його наукових обріїв.

*Ключові слова:* сучасне українське музикознавство, музична творчість, композиторська свідомість, культурологія.

### Е. Самойленко. Научные горизонты современного украинского музыковедения.

В статье рассматривается современное отечественное музыковедение, которое в последние десятилетия ХХ — в начале ХХІ в. испытало влияние «культурологического бума», который вызвал изменение его научных горизонтов.

*Ключевые слова:* современное украинское музыковедение, музыкальное творчество, композиторское сознание, культурология.

### О. Samoylenko. Scientific horizons of modern Ukrainian musicology.

The article deals with modern home musicology that in the last decades of XX century and at the beginning of XXI century tested influence of the «culturological boom» that caused the change of its scientific horizons.

*Key words:* modern Ukrainian musicology, musical work, composer's consciousness, cultural studies.

Сучасне вітчизняне музикознавство — це музикознавство останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ ст.; воно, таким чином, ровесник «культурологічного буму». Не дивно, що воно підвладне всім його впливам. Однак, на наш погляд, у музикознавчих позиціях останніх років переважають позитивні сторони цих впливів; позитивні тому, насамперед, що знаходять «відповідність» в іманентних потребах самого музикознавства. Провідна з них — потреба розгляду музикознавства як цілісної області не тільки мистецтвознавчого, але й гуманітарного знання, що обумовлена новими устремліннями музичної творчості. Можна сказати, що культура й музика, знаходячи принципово нові форми свого здійснення, виявляють якийсь зустрічний рух, що змушує й музикознавця поспішати до місця їхньої зустрічі, щоб «застати», засвідчити історичний момент їх взаємного якісного перетворення як момент народження нового типу музичної культури.

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

Потребу в прощанні композиторська свідомість відчула раніше музикознавчої; однак хочеться помітити, що «почуття кінця» є одночасно й почуттям початку. Саме друге породжує неясне занепокоєння і бажання здійснитися над реальністю, щоб уникнути її можливих катаклізмів, відношення до майбутнього як до постійно відкритої «пам'яті про минуле» (М. Бахтін). Невипадково В. Сильвестров, створюючи особливу музично-стильову сферу «постлюдійності», «прощаючись» у такий спосіб з минулою музичною традицією, одночасно говорить про свій, сьогоденний композиторський час як про «переддень нового всеосяжного стилю», а узагальнює ці дві свої оцінні позиції в жанровій формі Мета-музики. Потреба в синтезі виявляється

потребу в прощанні. Прощання ж розкривається як прагнення запам'ятати й у такий спосіб зберегти те, що неминуче відступить під натиском нового. Для музикознавства це означає побачити та оцінити — відсторонено — власний предмет, і побачити його таким, яким він є на сучасному етапі, у його необхідних і достатніх для сьогоднішнього гуманітарного підходу значеннях.

Таким чином музикознавчий текст стає предметом музикознавчої рефлексії; музикознавству потрібно подивитися на себе «у дзеркало музикознавчих текстів» [1]. Але що воно побачить у цьому дзеркалі? Саме себе — і, може бути, досвід музичної творчості — «крізь» своє рефлексивне відбиття музикознавчих же оцінок. Таким чином, головним предметом музикознавства стає саме музикознавство. Як пояснити цей сьогоднішній методичний парадокс? Цей парадокс передбачає пошук нових інтердисциплінарних можливостей, що розкривається як пошук нової мови музикознавства, здатної стати мета-мовою музичної культурології. Однак таку відповідь потрібно пояснити, як з боку музикознавчих робіт, так і з боку культурологічної дефініції мета-мови, оскільки ця відповідь все-таки не вичерпує до кінця глибини питання: а навіщо культурології ці можливості і ця нова мова?

Немає сумніву в тому, що музикознавство було і залишається суспільною дисципліною широкого гуманітарного кола. Але як і чим воно здатне впливати на шляхи змін і наслідки цих змін, що неминуче — і у теперішні часи особливо швидко — відбуваються в навколишньому і внутрішньому світі людини? Саме це питання до краю загострює потребу в переробці засобів музикознавчої оцінки, не тільки відносно фактів музичної творчості, але й у русі до того, що можливо вважати її породжувачим контекстом; останній передбачає й саму музикознавчу діяльність.

Особистість музикознавця нічим не відрізняється від іншої. Її також супроводжують постійні «останні» питання про сенс людського життя, його змістовну виправданість. Цих питань не спроможна обминути жодна з людських істот, що відчуває себе належно до культури. Ці питання — у тих обсягу та формі, у яких вони розв'язуються створінням музики — стають центром музикознавчої уваги сьогодні. Музикознавство в змозі тлумачити свою місію як метафізичну (філософсько-онтологічну), морально-етичну (комунікативно-виховну та сутєєвну), своєрідно-релігійну (аксіологічну, пов'язану з вірою у непорушні цінності людського спілкування як, насамперед, у культуру), антропологічну (образно-метафоричну і навіть символічну, пов'язану зі створенням і передачею, також прогнозуванням образу людини епохи як духовної істоти, що мешкає в історичних просторі та часі) та д. і.

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

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

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

– потреба у самовдосконаленні, що є, можливо, головною прикметою духовного розвитку. Якщо «картина світу» стає, насамперед, сумою зразків для міметичної діяльності людини (і передумовою певного вибору свого місця у цій картині), то

у ідею самовдосконалення закладено ініціативний потяг особистості — намір переробляти існуючий світ, єдина можливість виконання якого пов'язана з переробкою, розширенням, емоційно-вольовим піднесенням власної особистості;

– потреба в естетичному переживанні, в почутті постійної співприсутності як в почутті найвищої втіхи, яка не тільки стає важливою частиною прагнення до щастя, але й необхідним супутником у пошуку умов вічного існування, тобто безсмерття; названа потреба може бути з'ясована у контексті катарсису — однієї з наріжних універсальї культури. Вона сприяє зверненню людини до мистецтва, як і до інших форм духовно-творчої діяльності, саме вона спонукає до створення «другої реальності» — ілюзорної на тлі побутово-предметних співвідношень, але цілком реальної та найбільш діючої у світі духовних цінностей образно-метафоричного світу мистецтва.

Так, на наш погляд, можливо з'ясувати деякі з філософсько-естетичних зумовленостей культурологічно-музикознавчих підходів, що створені саме останніми, тобто здатні виступати методологічним відкриттям, а не лише методичним оновленням.

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

Серед головних та узагальнених культурологічних проблем музикознавства потрібно насамперед вказати на ті, що зумовлені місцем цієї дисципліни у соціумі, продиктовані самою культурою — віддзеркалюють «життєві модуляції» науки про музику. Мова йде про зміни у стилі, формі, жанровому статусі, предметній зверненості самого музикознавства в цілому на сучасному етапі. Не заглиблюючись у коментування кожної з характеристик відзначимо: музикознавство все більш заслуговує назви «пост-академічного», бо прагне до різноманітних перехідних уявлень про свою структуру та завдання, насамперед до цілковитого подолання роздільності історії та теорії музики, кожна з котрих не виправдала до кінця своїх претензій на об'єктивно науковий погляд.

Серед мотивів підсилення культурологічної зацікавленості музикознавчої науки треба підкреслити ще один, досить традиційний — необхідність з'ясувати музику як мову, одну з можливих мов спілкування, а звідси — як «мовний голос» культури. До цього мотиву сьогодні наполегливо приєднуються два нових: принципова зміна в музиці як мові, що веде до змін у співвідношеннях автора-композитора з усіма передумовами створення, трансляції та інтерпретації музики, у тому числі — у відношеннях автора і музикознавця (переконливий приклад таких змін знаходимо в монографії В. Холопової та Е. Рестаньо [11]). Нова символічна виповненість музичних значень, така ускладненість музичного смислу, що пов'язана з розширенням його контексту, потребує особливих здібностей до осягнення змісту музичного твору, тим більш, коли йдеться про особливості національного музичного «семіозу» та «мовостилію» (терміни О. Козаренка — [6]).

Водночас, не відштовхуючи свого минулого досвіду, сьогоденне музикознавство відважується на «утечу до суб'єктивного», що водночас робить магістральною проблемою «виправданості суті» — як виправданості і композиторського задуму, і музикознавчої здатності його відтворювати. Таким чином у центрі музичної культурології постають питання музичної семантики, а нову предметну спрямованість музикознавства можна визначити як семасіологічну. До зазначеного постакадемізму в актуальних музикознавчих позиціях приєднується несприхованість, навіть демонстративність, особистих поглядів; тому й здається можливим говорити про поновлення жанру наукової дисципліни — про виникнення «авторського музикознавства», не підлеглого внутрішнім науково-дисциплінарним авторитетам — традиційним поняттям та їх застосуванням.

Все більш стаючи вільною від зовнішніх зобов'язань науковою поетикою і у цьому знаходячи свій культурологічний шлях, музикознавство зустрічається з про-

блемою тексту — не лише теоретичною, але й аналітично-технічною: оновлення поглядів на аналіз музики, зміни у самому ході аналізу потребують нової мови викладення даного ходу, нової термінології. Головну складність утворює встановлення границь тексту, навіть критеріїв граничності тексту. Обмеження художнього феномена як тексту, що транслюється культурою (і яким може бути і сама культура у цілому за концепцією Ю. Лотмана), зумовлює позицію музикознавця (мистецтвознавця) відносно цього тексту — з боку його контекстуальних значень, а звідси — засоби «діалогу» з ним як усвідомлення, здатного привести до «взаєморозуміння». Музика у цілому також визначається як певний текст — особливе часо-просторове перебування культури; тоді виникає і потреба, і змога вивчати не тільки (і не стільки) історію музичної культури, скільки музичну історію (історіографію) культури.

Саме такий напрямок оновленої музичної історіографії культури презентують праці І. Ляшенко, І. Юдкіна, Л. Кияновської, О. Козаренка [9; 10; 12; 5; 6], що звернені до одного з найскладніших питань про особливості національного характеру музичної творчості — до питання про антиномічність внутрішніх та зовнішніх обмежень національного стилю у музиці, тобто про взаємодію у ньому «свого» — «чужого», «доцентрових» та «відцентрових» тенденцій, таким чином підтверджуючи думку М. Бахтіна про те, що «культура уся твориться на границях». Праці названих авторів дозволяють визнати, що з усіх можливих напрямків культурології найбільш доцільним, методично визначеним та виправдано мета-теоретичним є історіографічний культурознавчий.

У цілому, саме історіографічний підхід призводить до методично вагомих культурологічних узагальнень. З'ясовується, що в історії національної культури нема спокійних часів, завжди панує особлива «перехідність» (термін Н. Герасимової-Персидської [4]) художньої свідомості. Буття будь-якого етносу — динаміка культурних «зустрічей» та «процань», злиття та відокремлення. Тому методичної значущості набувають діалогічні критерії характеристики музично-історичних явищ, діалогізований контекст розгляду семантичної стильової еволюції української національної музичної мови. До цього музикознавців спонукають і думки М. Бахтіна, М. Бубера, Г. Померанца та інших.

Культура — через несталість суспільного життя — провокує до драматичних ситуацій, до кризи на кожному етапі своєї еволюції, а відчуття фінальності Часу стає поступово необхідною рисою кожної значної художньої особистості в історії мистецтва — проявом національної пасіонарності, яку й може наситити насамперед антиномічна (екзистенційно-дихотомічна) система світоглядів. З іншого боку, музичне мистецтво, взагалі — художня діяльність, виступає в культурі засобом гармонізації не тільки внутрішнього, але й зовнішнього світу людини, сприяє створенню осередків, течій, об'єднань, творчих колективів та ін. Саме це спонукало до розвитку хороших літургійних жанрів і пояснює завжди провідну роль традиційного хорowego співу в українській музичній практиці. Еволюція духовної музики, її особливе місце в українській культурі підтверджується появою сьогодні нових синтетичних релігійно-світських зразків духовних творів. Пріоритет духовно-релігійної музичної практики стає важливим приводом для постійної уваги українських композиторів до Слова, до різних шляхів сполучення музики зі словом. Слід зауважити, що коли сьогодні ми зустрічаємо в одному, канонічно спрямованому, музичному творі православні українські та католицькі латинські найменування — це не прояв конфесійної недбалості композитора, а відгук давньої історичної умовності, що сьогодні набуває нового естетичного значення. Цей аспект словесно-мовних суперечностей, що стають суперечностями жанрової історії музики, ще залишається не визначеним, хоча до нього ведуть багато історіографічних та аналітичних музикознавчих спостережень.

Звертаючись до наукової презумпції сучасного музикологічного знання, відлимо міжпредметні зв'язки та інтердисциплінарні тенденції як дві головні форми методичної взаємодії гуманітарних дисциплін, що, починаючи з постструктуралістських робіт 70-х років, прийнято вважати «необхідною умовою всякого гуманітарного дослідження» (В. Руднев). Однак принципове розходження даних форм усе ще залишається неврахованим у силу того, що друга з них перебуває в становленні і може бути виявлена та пояснена не стільки з боку загальних сфер дослідницьких інтересів, скільки з боку специфічних можливостей окремої області гуманітарного знання. Важливими стали в музикознавчих роботах заклик «вирішувати власні

культурологічні проблеми» [7, с. 12], так само як і вказівки на культуротворчі функції не лише музики, а й музикознавства.

І. Котляревський називав «захоплюючою проблемою» створення загальної панорами різних наукових напрямків — тих, які можна визначити в цей час, — включаючи в число пріоритетних такі, як аналіз музичних текстів, методологію побудови всесвітньої музичної культури, теорію музичного спілкування, психологію мистецтва, тобто ті, які ще не мають стійкого окремого дисциплінарного статусу. Він підкреслював, що дана, запропонована їм, панорама має гіпотетичний характер [8], отже, існує скоріше як можлива, хоча передумови до неї, безсумнівно, утримуються у вже здійснених музикознавчих дослідженнях. Помітимо, що визначення вищенаведених напрямків підказують думка про їхню спорідненість пріоритетним областям інших форм гуманітарного знання (літературознавства, семіології, естетики, психології, тобто підказують думка про їхню перехідність як про галузь «маргінальної культурології»). Однак цю їх особливість автор не обговорює, у зв'язку із чим залишається неявною внутрішня причина спорідненості музикознавчих і загальногуманітарних пріоритетів. Однак Котляревський підказав можливість вирішення проблеми цілісного розгляду музикознавства не лише ззовні, структурно-аналітичним шляхом, з боку знання про музику та його наукових пріоритетів, але й ізсередини, з боку іманентного музичного знання та його історичних уподобань.

Отже, шлях до науково-предметних підстав сучасного музикознавства може бути запропонований з боку самої музики; на цьому шляху «право першого голосу» віддано тим явищам музичної творчості, які ще не ввійшли в систему поняттєво-логічних дослідницьких визначень. Головним чином, дана система до них ще не готова. Так, Н. Герасимова-Персидська пише про музику «іншого устремління», «позбавлену пафосу, гордого самоствердження, якої би те не було агресивності й воїновничості...»; «І не можна не подумати, що так урівноважується інший полюс іншого буття». Така музика виявляє нову парадигму культури в цілому: «примирення різних стилів, технік — нарешті, примирення з ідеєю вичерпання. Замість колишнього бунта — жаль про «прекрасну епоху» [2, с. 32]. Семантичні визначення даної музичної парадигми виводять на межу музики (як тексту) і реальності, міняють уявлення про час як лінійно односпрямований, свідчать про можливість художніх просторово-часових віртуально-ігрових трансформацій, коли «сьогодення» здобуває риси просторовості й збігається з «вічним», стає «божественним атрибутом» — одноразовим буттям усього суцього без початку, кінця й границь.

Збираючись із силами, щоб стати мета-мовою, прагнуть до словесно-понятійного позначення «музичних універсалій» (Е. Тарасті) і таким шляхом — до їх виявлення, претендуючи на близькість до визначення «категорій граничних підстав культури», музикознавча мова на нинішньому етапі свого розвитку виявляє тенденцію не звуження та спрощення, а, навпроти, розширення та семантичного ускладнення. Цільове призначення музики і музикознавчого тексту виявляється єдиним: прокладання дороги до смислів культури. Музика пробирається до смислових обривів культури по-своєму, шляхом означення у звучанні ціннісних реалій, музикознавство — по-своєму, означуючи саме звучання в словесно-понятійній формі, що й будить його інтердисциплінарну активність. Загальною проблемою й першою, і другого виступає проблема музичної свідомості (її можна назвати й проблемою усвідомлення музики), що поглинає й такі, названі Котляревським пріоритетними, галузі музикознавчих досліджень, як психологія мистецтва і теорія музичного спілкування; до границь даної проблеми, на наш погляд, повинна розширюватися і теорія музичного мислення.

Спрямована до знакового змісту тексту музикознавча свідомість здобуває екстенсивну спрямованість, звертається до зовнішніх детермінантів музичного впливу. У даному напрямку музикознавство набуває праксеологічної націленості, оскільки досліджує безпосередньо діючі аспекти музичної семантики. Вивчаючи досвід значень (означень) музикознавець «інтенсифікується», тобто змушений досліджувати психосемантику свідомості, у тому числі, власного особистісного досвіду переживання-осмислення. «Інтенсивне музикознавство», звернене до психологічних факторів формування значень (а вони основні), зіштовхується з фактом множинності означень однієї й тієї ж знакової реальності, тобто з тим, що ми йменували (слідом за Рудневим) «семантикою можливих світів», для якої істотні не тільки закономірні психічні властивості, але й індивідуальні типи їхнього

прояву у свідомості, способи зв'язку, аж до виникаючих непередбачено, внаслідок випадкових умов сприйняття та оцінки музичного феномена. Так утворюється своєрідна парасемантика музикознавчого підходу, цілком відповідна тій семантичній «єдності множинного» й «множинності єдиного», яку виявляє музичний текст.

Породжені семіотичною теорією, прагматологія та психосемантика музичної (і музикознавчої) творчості сьогодні здобувають помітну самостійність. Перша — у зв'язку з посиленням інтересу до виконавської природи музики у всій сукупності складових музично-виконавського процесу; друга — в силу освоєння та специфікації тенденції «розуміючого знання», похідній від аналітичної філософії та генеративної поетики.

Надзвичайно важливою є поява досліджень, звернених до сьогоденної національної класики композиторської творчості, тим більш, коли це звернення поєднано з рішенням таких провідних музикознавчих проблем, як стильове мислення в музиці та соціопсихологічні чинники творчого процесу в єдності його особистісно-біографічних та культурно-типологічних сторін. Доля твору невід'ємна від долі митця, але й ця остання зумовлена усім збігом соціоісторичних обставин. Коли йдеться про композитора, то це, насамперед, можливості виконання — оприлюднення музичного задуму та його виконавських версій, що суттєво ускладнюються в долі синтетичного музично-театрального твору, який потребує сукупних зусиль виконавців різних спеціалізацій, представників досить відмінних, хоча й споріднених, видів мистецтва.

Отже, аналіз сучасних умов розвитку українського музикознавства дозволяє визначити як провідні з них:

- зростання ролі філософсько-культурологічної методології в сфері гуманітарних наук, водночас, предметно-галузеву диференціацію культурологічного знання, що приводить, зокрема, до формування музичної культурології;

- вихід на перший план культурологічних узагальнень історіографічних питань, значне підсилення історичної науки в процесі розбудови національної культури;

- у зв'язку зі зростанням уваги до освітніх процесів в Україні та висунення музичної освіти на одне з перших місць серед актуальних культурологічних питань — наближення наукових та навчально-освітніх гуманітарних дисциплін, проникнення наукових критеріїв, дослідної спрямованості в діяльність навчальних закладів, з одного боку, підсилення прикладної практичної значущості наукових досліджень, з іншого;

- розвиток широкого контекстного підходу до визначення будь-яких музично-культурних явищ, у тому числі, до виявлення «мовних голосів» культури, одним з яких є музика;

- саморефлексію наукової свідомості, що веде до спеціального предметного виділення та вивчення музикознавчої діяльності в якості одного з породжуючих контекстів культури;

- увагу до національного стилю як загальнокультурного феномена та до його антиномічних складових, зростання важливості музичних шляхів розвитку національного стилю, зокрема, зростання пріоритету духовно-релігійної музичної практики, зверненої до неї вторинної композиторської творчості як генетичних національно-стильових ознак, звідси — зростання уваги до Слова (культурного Логосу) як центрального структурно-смыслового елемента національно-духовної традиції;

- пошук гуманітарних дисциплін — медіаторів, тобто методично аргументованих інтердисциплінарних галузей гуманітарного знання; необхідність визначення засадничих рис гуманітарної методології та пріоритетності предметних виборів у даній галузі гуманітарного знання.

Завжди на обрії наукового світогляду музикознавця залишається музика як автономна область культурної семантики, що продукує нові символічні аспекти людського досвіду — отже, як контекст «розуміючого» культурно-історичного діалогу. (У такому позначенні свого предмета ми відразу полемізуємо з традиційними естетичними і культурологічним підходами, що вирішують питання про діалог музики і культури спрощено й однолінійно, а саме, розглядаючи музику в контексті культури, у якості однієї з залежних складових останньої.)

Таким чином, головні предметні інтереси музикознавства, що визначають його наукові перспективи, є зв'язаними, по-перше, з людиною як із суб'єктом розуміння (автором культурно-історичного процесу); по-друге, з часом як загальноісторичним

фактором — Хроносом (хронологією) і життєвим людським часом; по-третє, зі смисловим «простором» людської історії — як з її головним і постійним життєвим простором, з її «ноєзисом».

Провідне методологічне значення для музикознавчих дисциплін сьогодні здобуває системно-епістемологічний підхід, тобто виявлення структурно-функціональних зв'язків загальних апріорних основ музичної культури, їх мета-історичного характеру. Епістемі в нашому випадку — ідеальні смислові структури, що визначають формування і розвиток музичних значень (музичної семантики). У якості перспективних, значною мірою все ще інноваційних методів можна назвати наступні:

- дискурсивний, адекватний явищу гуманітарного діалогу, пов'язаний із коментованими цитаціями, виявленням «співрозмовників» у різних авторах, покликаній представити «поле» проблеми як єдиний відкритий текст;

- метод аналогій (модифікація компаративного підходу) — фактологічне, предметно-ситуативне моделювання зв'язку понять, ходу міркувань, що включає порівняльний загальний розгляд художніх артефактів (у тому числі, як фактів творчості);

- метод цілісного семантичного аналізу музики, що припускає естетичний, власне культурологічний жанрово-стильовий, композиційно-стилістичний і текстологічний рівні, спрямовані на виявлення художнього «психологічного синтезу» і — за допомогою останнього — катарсису, а також того, що про смисл музики може свідчити — повною мірою — сама музика в єдності її артефактів;

- метод «розуміючого діалогу», інтегративний стосовно всіх попередніх, ставлення до чужої наукової думки як до суб'єкта діалогу, ініційованого автором дослідження, особистісна «вбудованість» у матеріал дослідження, підпорядкування логіки його побудови логіці розвитку основних думок.

Останній метод хочеться прокоментувати трохи ширше. Гуманітарна думка, що претендує на науковість, не може дозволити собі «легкодумства» — легковажності; її повна серйозність стає загальноприйнятою ознакою обґрунтованості, не випадковості, «розумності» і зберігається навіть при звертаннях до карнавальні-сміхового, до царства «вільної дурості». Проте, і в такої думки є свої приводи для радості, свої форми «веселощів» — заховані, таємні, «тихі». Це — логічні ігрові прийоми, парадоксальні зіставлення, підміни ходів, зворотна логіка дискурсу, інверсії словесних побудов, далекі аналогії і несподівані образні метафори (подібно «літальному апаратові» «машині, важкіше за повітря» у визначенні художнього матеріалу Л. Виготським). Може бути, таке вільне пересування в «просторі ідей», що, власне, й передає його обсяг, є доступною для наукової думки «радістю польоту» над проблемою — польоту до нових далеких обривів...

1. Березовчук Л. Інтерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX столетия: Сборник статей. — Ростов-на-Дону: РГК, 1994. — С. 71–90.

2. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. Вип. 28.– Музична україністика в контексті світової культури. — К., 1998. — С. 32–47.

3. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сб. статей. — К.: Музична Україна, 1989. — С. 54–64.

4. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII в. — встреча двух эпох. — М.: Музыка, 1994. — 126 с.

5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Навчальний посібник. — Чернівці: Книги — XXI, 2007. — 424 с.

6. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. — Дис... доктора мистецтвознавства. — К., 2001. — 387 с.

7. Котляревський І. Музично-теоретична україністика // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. Вип. 28. — Музична україністика в контексті світової культури. — К., 1998. — С. 9–12.

8. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства // Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Збірник наукових статей. Вип. IX. — Мелітополь: «Сана», 2002.

9. Ляшенко І. Історико-стильові та фольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. — К.: Либідь, 1996. — С. 217–234.

10. Ляшенко І. Міжкультурні діалоги в етномистецтвознавчому осмисленні // Українська художня культура. — К.: Либідь, 1996. — С. 53–60.

11. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование Интервью с Губайдулиной / Э. Рестаньо. — М.: Композитор, 1996. — 360 с.

12. Юдкин И. Проблема «Восток — Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения // Проблемы музыкальной культуры. Сб. ст. Вып. 2. — К.: Музична Україна, 1989. — С. 40–51.

**Михайло СТЕПАНЕНКО,**  
*професор НМАУ ім. П. І. Чайковського*

## **КЛАВІР<sup>1</sup> В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVI–XVIII ст.**

### **Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XVI–XVIII ст.**

У статті досліджується питання побутування клавірних інструментів (клавесина, клавикорда, органа) на території України від часів середньовіччя до кінця XVIII ст.

На основі маловідомих архівних і друкованих джерел автор наводить беззаперечні факти і свідчення про популярність клавірних інструментів у міщанському і козацькому середовищі, про використання органа в українській православній церкві, простежує шлях розвитку клавірного виконавства і педагогіки в Україні.

*Ключові слова:* клавірні інструменти, клавесин, клавикорд, орган, музична культура України XVI–XVIII ст.

### **Stepanenko M. Clavier в истории музыкальной культуры Украины XVI–XVIII вв.**

В статье исследуется вопрос бытования клавишных инструментов (клавесина, клавикордов, органа) на территории Украины со времен средневековья до XVIII в.

На основе малоизвестных архивных и печатных источников автор приводит несомненные факты и свидетельства о популярности клавишных инструментов в мещанской и казацкой среде, об использовании органа в украинской православной церкви, прослеживает путь развития клавирного исполнительства и педагогике в Украине.

*Ключевые слова:* клавишные инструменты, клавесин, клавикорды, орган, музыкальная культура Украины XVI–XVIII вв.

### **Stepanenko M. Clavier in the history of the musical culture of Ukraine of XVI–XVIII centuries.**

The question of being of keyboard instruments (harpsichord, organ) on the territory of Ukraine from times of middle ages to XVIII century is investigated in the article.

On the basis of the not popular archived and printed sources the author refers to undoubted facts and reports about popularity of keyboard instruments in a townish and cossack environment, about the use of organ in the Ukrainian orthodox church, traces the way of development of the clavier carrying out and pedagogics in Ukraine.

*Key words:* keyboard instruments, harpsichord, clavichord, organ, musical culture of Ukraine of XVI–XVIII centuries.

Хронологічно найранішим свідченням існування на території України попередників сучасних клавірних музичних інструментів є зображення водяного органа (гідравлоса) на одній з внутрішніх стінок кам'яного саркофагу, знайденого у 1900 р. під час археологічних розкопок в околицях м. Керч у Криму.

Створений у кінці I ст. н. е., саркофаг належить до універсальних пам'яток мистецтва Боспорського царства. На чотирьох його стінках розташовано в ряд сім фігурних композицій, одна з яких зображує групу музикантів — виконавця на гідравлосі і двох флейтистів, що грають на подвійних флейтах (авлосах) [10, 72–74]. Як відомо,

<sup>1</sup> У контексті даного дослідження термін «клавір» використовується як збірна назва клавірно-струнних (клавесин, клавикорд) і клавірно-духових (орган та його різновиди) інструментів XVI–XVIII ст.