

### III. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНІ КУЛЬТУРИ: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

*Валерия Жаркова*

#### «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ» В ПЯТИ «ПРИБЛИЖЕНИЯХ», ИЛИ НЕСКОЛЬКО МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ В ЭПОХУ ВЫСОКИХ IP-ТЕХНОЛОГИЙ...

*Мир – не научен. Мир – музыка,  
а наука – его накоп и случайное проявление.  
А. Лосев. Музыка как предмет логики.*

Пространное название представленной статьи, вероятно, испугает того, кто далек от всевозможных «исторических аспектов» бытования музыки. Для читателя же, который находится в эпицентре размышлений о судьбе «истории музыки» в нашу эпоху, сжимающую колоссальные объемы информации все быстрее и с увеличивающимся коэффициентом «уплотнения», вероятно, заявленная тема прозвучит излишне «громко». Разве возможно в рамках одной публикации «разуплотнить» (т.е. развернуть в обратном направлении и «приблизить» к читателю) неподъемный массив информации, хранящейся в бесчисленных источниках, косвенно или непосредственно связанных с «историей музыки»?

Масштабность обозначенного объекта исследовательского внимания, конечно, осознается и самим автором статьи. И все же, хотелось поставить вопрос о принадлежности «истории музыки» современной гуманитарной науке и культуре в самой острой его формулировке, проявляя основные «болевы точки» нынешнего исторического музыкознания.

Думается, что **актуальной** задачей сегодня выступает необходимость осмысления того, какой **смысловой тезаурус** в принципе способна «покрывать» синтагма **«история музыки»**. С самых первых студенческих шагов в сфере профессионального музыкального образования «история музыки» входит в жизнь каждого музыканта. Именно такое название обязательной учебной дисциплины фиксируют учебные планы музыкальных вузов в разных странах мира и используют авторы фундаментальных исследований, появляющихся в разных географических точках планеты [15–19]. Но что является предметом изучения в данном случае? О чем хочет рассказать исследователь, предлагающий читателю объемный фолиант, фиксирующий в названии принадлежность к «истории музыки»? Наконец, какие ориентиры на этом пути должен выбирать современный

музыковед, если в его распоряжении находятся практически неограниченные информационные ресурсы, обеспечиваемые IP-технологиями, идущими вперед семимильными шагами?

В данной статье не ставится задача охватить все возможное поле ответов на эти вопросы. Автор не претендует на то, чтобы выявить все существующие подходы к пониманию «истории музыки» сегодня, отсылая пытливого читателя к достаточно обширной литературе, посвященной истории становления музыковедения как самостоятельной науки, а также авторским концепциям её крупнейших представителей (в числе последних исследований, в частности, следует назвать фундаментальную работу К. В. Зенкина «Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» [6]). Представленная публикация обобщает опыт работы автора в той области гуманитарного пространства, которая кодифицируется как «история музыки», и ставит своей *целью* «пригласить» к размышлению о роли «истории музыки» в духовном пространстве нашего технократического мира.

В самом широком понимании, наполнение синтагмы «история музыки» проявляет желание исследователя *«приблизить»* то, что находится вне зоны моментального восприятия. В традиционную «историческую зону», со всех сторон окружающую звучащую музыку, попадает то, что оказывается **за пределами нотного текста**; требует дополнительных усилий **и выбора определенной логики продвижения** по смысловым полям для преодоления ощущаемой дистанции. Как справедливо пишет К. Зенкин, «история музыки как наука не может довольствоваться изучением шедевров, а обязана восстановить целостный и всесторонний контекст» [6, с. 14].

В этой связи вспоминается забавная история о мальчике, который, сидя в маршрутке, тщетно пытался характерным движением пальцев по стеклу увеличить заинтересовавшую его картинку на улице. Этот «жест-приближение», уже почти обязательный в системе доведенных до автоматизма движений современного обладателя айфонов, планшетов, смартфонов и пр., можно попробовать уложить в строгое научное поле методологических рассуждений о сущности истории музыки и попытаться представить через него образ современного музыковеда-историка. *Что он хочет увидеть, приблизить*, обращаясь к отдаленной во времени и пространстве заинтересовавшей его *точке* (не имеющей, как в математике размера, но обособленной и обозначенной хронологическими координатами)?

Думается, что подобные усилия можно свести к пяти «ответам».

### **1. Исследователь желает увеличить интересную картинку.**

В данном случае делается акцент на слове «интересную», т.е. *нескучную, привлекающую внимание и, соответственно, отвлекающую от рутины повседневности.*

«Интересная история» живет во многочисленных популярных изданиях: биографиях композиторов, упрощенном изложении замыслов и этапов создания их произведений, описаниях незнакомого музыкального быта и пр. В таком виде «история музыки» услужливо удовлетворяет естественное любопытство человека, редко отказывающегося от возможности удивиться неизвестному и занимательному.

Хотя примеров здесь можно привести огромное количество, я лишь процитирую предисловие Артема Варгафтика к его книге «Партитуры тоже не горят» [2], жанр которой автор определяет как «музыкальное расследование»: «Спешу заверить Вас в том, что эта книга совершенно не предназначена для того, чтобы Вас чему-то научить. Автор не только не преследует никаких просветительских целей – но более того, честно старался избегать даже малейших попыток „сеять разумное, доброе, вечное“ в чьих-либо умах и душах. <...> **Это просто дневник наблюдений за историей музыки**» [2, с. 7].

Желание «откреститься» от скучных и пропитанных запахом давно не перелистанных страниц работ классиков нашей музыкальной науки, заставляет А. Варгафтика сделать еще более красноречивое признание. Поясняя свою задачу, автор пишет: «Оказывается, дело не в хронике событий и фактов, из которых составлена ткань чьей-то чужой и давно прошедшей жизни. А в том, что часто настоящая музыка оказывается стенографической записью собственных мыслей, мучений и умозаключений, более того – неожиданным образом и **записью нашей, еще не случившейся истории, которую мы, собственно, попытаемся расшифровать**» [2, с. 13].

В таком случае исследователь получает «карт-бланш» и возможность создавать любые «исторические» образы, картины, одним словом, «музыкальные истории»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Вот один из примеров такого подхода в том же источнике: «Стандартный путь, каким обычно люди узнают что-либо о Бетховене-человеке, примерно такой: великий виртуоз почему-то стал глохнуть, потом его отвергла какая-то итальянка (некоторые даже знают, что ее звали Джульетта Гвиччарди) и появилась Лунная соната – медленная печальная музыка, знаменитый шлягер. Потом судьба почему-то постучалась в дверь. И появилась Пятая симфония – с общеукрепляющим девизом „От мрака к свету“. Потом был написан Гимн объединенной Европы, он же Девятая симфония, он же Ода к радости. Потом – сразу и незамедлительно – наступило бессмертие, которое продолжается до сих пор» [2, с. 39].

Безусловно, книги такого рода заполняют определенную нишу и имеют своего читателя, искренне убежденного в том, что демонстрация музыкальной эрудиции и презумпция авторского взгляда на события составляет предмет «истории музыки». При этом остальные критерии профессиональной оценки (компетентность, корректность и пр.) зачастую отходят на второй план.

## **2. Исследователь стремится рассмотреть отдельные элементы, детали и принципы их объединения в целое.**

Этот «жест-приближение» отражает желание понять *как это устроено...* В этом ключе написаны многочисленные работы, которые проясняют технические и художественно-эстетические параметры музыки иных эпох, культур, стран, а удаленность во времени только сгущает аромат «историчности»...

Память сразу выдает монументальный труд Татьяны Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года» (общий объем около 1500 страниц [7]), до сегодняшнего дня остающийся единственным в своем роде. В условиях отсутствия переводов зарубежных фундаментальных изданий истории музыки, это издание продолжает питать информационный интерес наших читателей, о чем свидетельствуют сотни русскоязычных рефератов, «гуляющих» по Интернету. Однако поистине титанический труд исследовательницы по соединению в одном издании гигантского свода эстетических и музыкально-практических ориентиров, выработанных западноевропейской музыкально-исторической наукой, обращен к знающему читателю, уже осведомленному, имеющему слуховой опыт, для которого массив сведений оказывается содержательным дополнением к главному – к музыке. Для неподготовленного же читателя такая работа оказывается информативным небоскребом, на который очень трудно взойти пешком... Как показывает каждая экзаменационная сессия, информационно перенасыщенная книга, становится «страшным сном» студентов, впервые встречающихся с музыкальным прошлым европейской культуры, и проявляет всю сложность совмещения «исторического» взгляда и детализированного рассмотрения выбранных объектов.

## **3. Исследователь «укрупняет» заинтересовавший его объект вместе с другими подобными объектами.**

В этом случае исследователь должен найти какой-то особенный путь приближения, поскольку обычный автоматический жест не позволит захватить «разворот». Так, отработанные в музыкознании методы сравнения, выявления тождеств и различий, позволяют *выявить закономерности* (в жанровых предпочтениях, языковых принципах, построении смысловых полей и пр.) и «укрупнить» объект, обосновать

закономерность определенных художественных решений. Обычно, такие наблюдения, дополненные резонирующими художественными решениями в других областях искусства, а также зафиксированными в документах фактами, именуется «культурно-историческим контекстом».

Обнаружение этого несуществующего «культурно-исторического» измерения – становится для начинающих музыковедов-историков уже не просто страшным сном, но навязчивым и зачастую неизбывным кошмаром. Наблюдения расползаются в неохватные дали развертывания вектора тождеств и смежностей в горизонтальной... или (следующий исследовательский шаг) в вертикальной проекции и принципиально не имеют конечной точки.

Попытки создать «целостный» охват эпохи (периода) всегда чреват критическими замечаниями о неполноте и недостаточной изученности вопроса... Примером здесь могут служить абсолютно все работы, в которых делается попытка представить под тем или иным взглядом срез музыкальной культуры, в том числе, и мои собственные работы, в которых за пределами сказанного остается еще многое из того, что также заслуживает внимания.

#### **4. Исследователь приближает саму грань видимого, уже соприкасающуюся с невидимым.**

Здесь проявляет себя желание обнаружить *истоки, генезис* выбранного объекта и для этого проанализировать эскизы, черновики, сохранившиеся слова автора, обратиться к письмам и дневникам. В этом центростремительном движении **в глубину** изучаемого явления шансов приблизить поле смыслов у исследователя много больше, чем при центробежном движении в «исторический контекст вообще». Однако и больше опасностей, которые подстерегают на пути постижения замысла музыкального сочинения или факта биографии, в случае недостаточной внутренней культуры исследователя, слабой научной интуиции, а главное – **отсутствия «проверки ухом»**. Тут особенно важно, перефразируя гения, «Поверить **гармонией** алгебру»; соотнести *художественный* результат с предварительными расчетами...

Все упомянутые фигуры исследовательской мысли, могут показаться вполне достаточными для преодоления ощущения удаленности музыкального артефакта от слушателя, но, думается, что наряду с названными выше все же необходим еще один решающий жест.

Перед пятым «приближением» хочется вспомнить слова выдающегося представителя европейской культуры прошлого века: «Музыка еще только начинает занимать во всеобщей истории подобающее

ей место. Странно, что считалось возможным давать обзор эволюции человеческого духа, пренебрегая одним из глубочайших его проявлений» [11]. И еще: «Музыка сбивает с толку тех, кто ее не чувствует: ее содержание кажется неуловимым; она не поддается переводу на язык логики и как будто не имеет связи с действительностью. **Какую же пользу может извлечь история из того, что находится как бы вне пространства и вне истории?»** [11].

Эти слова, сказанные более 100 лет назад, принадлежат Ромену Роллану – исследователю, сыгравшему исключительную роль в становлении европейского исторического музыковедения как научной дисциплины<sup>1</sup>. Не удивительно, что в пространстве западноевропейской университетской системы знания вопрос ученого (какую же пользу можно извлечь из истории музыки?) уже давно утратил свою остроту. Однако постсоветская система музыкального образования по-прежнему его актуализирует. За исключением узкого круга специалистов, мало кто понимает сегодня, для чего нужна история музыка, а те, кто находятся внутри этой башни из слоновой кости, часто даже не слышат друг друга...

Думается, что главная причина всевозможных «недопониманий» заключена в самом слове «**история**». Ведь усилия представителей «новой исторической школы», возникшей во Франции в 20-е годы прошлого века, направленные на то, чтобы погрузить это определение в смысловой тезаурус понятий «ментальности», «души и духа человека», остались в стороне от общего (если можно так сформулировать – публичного) сознания. История для большинства – по-прежнему занимательный пересказ, последовательное изложение чего-либо, хотя уже не требует специальных доказательств тезис основателей французской школы «Анналов» – Марка Блока и Люсьена Лефевра – о том, что **нет истории без человека**.

Известное остроумное замечание Марка Блока о том, что «Настоящий же историк похож на сказочного людоеда. Где пахнет человечинной, там, он знает, его ждет добыча» [1, с. 19] до сих пор остается

---

<sup>1</sup>В 1893 году Ромен Роллан защитил первую музыковедческую диссертацию, посвященную рождению оперы в Европе; в 1900 году организовал Первый интернациональный конгресс музыковедов; в 1901 году совместно с Пьером Обри основал периодический музыкальный журнал «La Revue d'histoire et de critique musicales», первый получил звание профессора истории музыки в парижском университете Сорбонна и, наконец, основал первую кафедру истории музыки, на которой его идеи обрели крепкую поддержку! К его наиболее выдающимся музыковедческим трудам принадлежат также монографии «Музыканты прошлого» (1908), «Музыканты наших дней» (1908).

яркой метафорой, а реальный историк, имеющий зафиксированную дипломом квалификацию, дышит совсем иными ароматами...

Вспомним еще раз Ромена Роллана, несколько забытого современными музыковедами, но так точно определявшего главное русло исторического музыковедения в начале прошлого века: **«Предметом истории должно являться живое единство человеческого духа.** Тем самым ей надлежит поддерживать *неразрывную связь* между всеми проявлениями человеческой мысли» [11].

Как легко в этом высказывании увидеть призыв к количественному пониманию этого «единства» **результатов** творческой деятельности человека в разных областях. Однако думается, что пафос высказывания выдающегося представителя музыкальной науки прошлого столетия сконцентрирован в выражении «человеческий дух». А, как известно, *подобное притягивает подобное...* Духовное может открываться только тому, кто исполнен истинного желания ступить на эту дорогу! «Подсказкой» же на этом пути выступает такая труднодостижимая «неразрывная связь»...

В этом ключе становится ясной **пятая возможная позиция** «приближения» объекта исследователем.

##### **5. Исследователь сам выступает в роли «приближающей поверхности» и связывает далекие миры.**

Очевидно, что здесь важнейшее значение имеет задача не придумать свою историю, заполняя ею смысловой вакуум, но попытаться *ощутить натяжение* всех возможных приближений; *иными словами, выявить связи текста со всеми типами контекстов*<sup>1</sup>.

**История музыки и представляется натяжением разноудаленных смысловых пластов.** Тогда надуманное разделение на «историков» и «теоретиков», формализованное в советские годы, теряет актуальность. На первый план выходят профессионализм и умение работать с текстом, включать его в особенную, только ему

---

<sup>1</sup>См. о специфике понимания художественного целого, в процессе которого исследователь устанавливает связи текста (как целого) и выделенных его единиц с основными типами контекстов – глобальным, эксплицитным, дискурсивным, имплицитным – в работах: Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст [4]; Жаркова В. Современные научные подходы к осмыслению понятий «текст» и «контекст» в связи с задачами изучения французской музыкальной культуры [5]. Еще раз подчеркнем, что ключевым понятием в такой системе смысловых ориентиров выступает понятие «натяжения».

присущую систему измерений, но при этом точно выбирая соответствующие ему координаты в общей культурной спирали.

Образцовыми в этом плане представляются потрясающие работы Филиппа Боссана – директора и основателя Центра барочной музыки в Версале, автора множества книг, посвященных музыкальной культуре XVII–XVIII века – Монтеверди, Люлли, Куперену, Рамо [13; 14 и др.].

Сегодня немало сделано в этом направлении и в украинском музыковедении. В числе таких инновационных работ хочется отметить исследование Александра Жаркова, посвященное *проблеме художественного перевода* в музыке.

Тонко ощущая сложности **процесса сопряжения** различных художественных систем во всех случаях нового обращения к известному тексту в редакциях, транскрипциях, переложениях; вскрывая глубинные смысловые потоки, наполняющие узнаваемые жанровые матрицы, исследователь предлагает использовать в музыковедческом обиходе понятие «художественного перевода» и акцентирует необходимость во всех случаях «перевыражения оригинала» учитывать **«соотнесенность системы оригинала и системы перевода»** [3, с. 29].

Но как это возможно на практике? Как ответ, хотя он и не сформулирован в научных определениях, в работе А. Жаркова мы находим замечательное рассуждение С. Маршака: «„Перевод, переводить, переводчик” – как мало, в сущности, соответствуют эти слова тому содержанию, которое мы вкладываем в понятие художественного <...> перевода. Мы переводим стрелки часов, переводим поезд с одного пути на другой, переводим по почте или телеграфу деньги. В слове „перевод” мы ощущаем нечто техническое <...> Иное дело художественный перевод, **немыслимый без затраты душевных сил**, без воображения, интуиции – словом, без всего того, что необходимо для творчества» [3, с. 26].

Перед музыковедом-историком также каждый раз возникает дистанция: пространственная, временная, культурная. Она также требует перевода, понимания, «приближения». Причем не механического... Можно назвать этот процесс любым словом, даже таким затертым как «история», но главное – сохранить ценность этого акта создания уникального смыслового пространства, **связывающего** звуки, тексты, слова, события **в новое целое** волей «захватывающего» их исследовательского сознания.

Этот практически невозможный «перевод» из смысловой дали в то, что поддается движению руки, и составляет предмет профессиональной деятельности музыковеда. Не мудрено, что возникает множество подмен на пути его встречи с каждодневной действительностью...

В начале прошлого века гениальный Марсель Пруст требовал от любого читателя готовности совершить *внутреннюю работу*, из которой только и может родиться понимание как наслаждение «*извлекать из себя и вытаскивать на свет то, что пряталось в полумраке*» [10, с. 336]. Необходимость значительного духовного усилия ярко зафиксирована Прустом в эпизоде восприятия окружающего пейзажа главным героем:

«Деревья удалялись и отчаянно махали руками, как бы говоря: „Того, что *ты не услышал* от нас сегодня, тебе не услышать никогда. Если *ты не* поможешь нам выбраться из этой трясины, откуда мы тянулись к тебе, то *целая часть твоего „я“*, которую мы несли тебе в дар, навсегда погрузится в небытие”» [10, с. 318].

Еще один великий представитель европейской культуры XX века – М. Мамардашвили – акцентировал непреходящую значимость подобных «живых состояний» для человека. Размышляя о природе впечатления, М. Мамардашвили писал о том, что «плюсовые состояния» характеризуются «**моим участием в этих состояниях**, а именно выполнением призвания» [9, с. 105], тогда как «отрицательные» (соответственно, наблюдение, знание и т.д.) являются такими, из которых «**нельзя извлечь истину, а мы как раз отрицательные предметы считаем фактами**» [9, с. 139]. Только «живое состояние» способно аккумулировать смыслы, создаваемые произведениями искусства, хотя оно и всячески сопротивляется переводу в формат объективно-научной оценки.

Итак, пять обозначенных приближений, если воспользоваться популярной в современном обществе идеологией свертывания смысла действия в «слоган», можно было охарактеризовать следующим образом:

1. Любознательное «**Бывает же такое...**».
2. Удовлетворенно-рассудительное «**Так вот как бывает...**».
3. Назидательно-утвердительное: «**Вот так бывает...**».
4. Вопросительное: «**Почему так бывает?**»
5. Рефлексивное: «**Для чего так бывает?**».

В заключение скажем, что не существует истории музыки «вообще». Она возникает только в момент, когда выстраиваются определенным образом все контексты и только так, как это делает «автор». Конечно, есть потребность в предварительной работе, но здесь, как в момент увеличения картинки на телефоне, важно движение пальцами: **Я** владею ситуацией... **Я** выбираю степень приближенности... А как говорил Фома Аквинский, «**все, что движется, своим движением приобретает нечто и достигает того, чего прежде не достигало**» [12, с. 89]. Только в таком бесконечном движении, переходя «с уровня на уровень» (в научной терминологии – от

одного контекстного среза к другому) и возможно развертывание «истории музыки», никогда не достигающей «полноты».

«История музыки» – это такой же ускользающий от фиксированных раз и навсегда ориентиров фантом, как представление о целостности, возникающей из элементов только в том случае, когда их не больше ни меньше, чем нужно... Это не означает, конечно, что не было эпох, увлеченных задачей сложить различное в прекрасное единство. Однако представляется, что академические «истории музык» – самое далекое из звучащего пространства разноудаленных от читателя ментальных срезов европейской культуры. *Разноудаленных и «разнопонятных»*... А в некоторых случаях и вовсе труднодоступных для понимания. Поэтому судьба истории музыки сегодня, в мире, расколотом на виртуальные миры и реальные архивные артефакты; дарующем свободу воображения исследователю, но и требующему от него предельной погруженности в изучаемый материал, так волнует! И пусть не широкую общественность, но тот круг, в котором это понимание вообще возможно.

Поэтому и в учебных курсах нужно определенное время, чтобы студенты поняли то, что они должны попытаться понять; осознали, что за условными хронологическими ориентирами развернуты бескрайне смысловые поля, которые необходимо обнаружить, услышать, **соотнести** и с теми сферами абсолютного смысла, которые находятся в основании духовной вселенной, и с областью относительных индивидуальных представлений о ней. Только такая «история музыки» дает душе движение к тому, чего она еще не достигала...

1. Блок М. *Апология истории, или Ремесло историка* / М. Блок. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
2. Варгафтик А. *Партитуры тоже не горят* / Артем Варгафтик. – М.: Классика-XXI, 2006. – 333 с.
3. Жарков А. *Художественный перевод в музыке : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство* / Александр Николаевич Жарков. – Киев, 1994. – 180 с.
4. Жаркова В. *Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст: автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво* / Валерія Борисівна Жаркова. – Київ, 2010. – 27 с.
5. Жаркова В. *Современные научные подходы к осмыслению понятий «текст» и «контекст» в связи с задачами изучения французской музыкальной культуры* / В. Жаркова. – Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: Зб. статей. – Київ, 2010. – Вип. 34. – С. 128–139.
6. Зенкин К. В. *Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке* / К. В. Зенкин. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.

7. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. По XVIII век. – 696 с., нот.*
8. Лосев А. *Музыка как предмет логики / А. Лосев. – М.: Академический Проект, 2012. – 208 с.*
9. Мамардашвили М. *Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / Мераб Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 547 с.*
10. Пруст М. *В поисках утраченного времени: Под сенью девушек в цвету / М. Пруст. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 605 с.*
11. Ромен Р. *О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории // Роллан Ромен. Музыканты прошлых дней [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://az.lib.ru/r/rollan\\_r/text\\_1908\\_muzykanty\\_proshlyh\\_dney.shtml](http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh_dney.shtml) (Дата обращения 10.05.2016) название с экрана.*
12. Святой Фома Аквинский. *Сумма теологии. Часть первая / Святой Фома Аквинский. – М.: Савин С. А., 2006. – 814 с.*
13. *Beaussant Ph. Francois Couperin / Philippe Beaussant. – Paris: Fayard, 1980. – 594 p.*
14. *Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil / Philippe Beaussant. – Paris: Gallimard, 1992. – 893 p.*
15. *Candé de R. Histoire universelle de la musique / Roland de Candé. – Paris: Ed. du Seuil, 1978. – Т. 1. – 631 p.*
16. *Cullin O. Brève histoire de la musique au Moyen Age / Olivier Cullin. – Paris: Fayard, 2002. – 186 p.*
17. *Handy I. Histoire de la musique au Moyen Age et à la Renaissance / Isabelle Handy. – Paris: Ed. Marketing S. A., 2009. – 312 p.*
18. *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.*
19. *Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin. – Paris: Fayard, 1995. – 1312 p.*

**Жаркова Валерия.** «История музыки» в пяти «приближениях», или несколько методологических замечаний в эпоху высоких IP-технологий... В статье автор размышляет о роли «истории музыки» в духовном пространстве современного технократического мира. Автор выявляет пять основных исследовательских позиций в трудах по истории музыки и обосновывает необходимость новых задач исторического исследования, обусловленных духовными прозрениями XX века.

**Ключевые слова:** история музыки, текст, контекст, смысл.

**Жаркова Валерія.** «Історія музики» в п'яти «наближеннях», або декілька методологічних зауважень в епоху високих IP-технологій. У статті автор розмірковує над долею «історії музики» в духовному просторі сучасного технократичного світу. Автор виявляє п'ять основних дослідницьких позицій в працях з історії музики та обґрунтовує

необхідність нових завдань історичного дослідження, обумовлених духовними прозріннями ХХ століття.

**Ключові слова:** історія музики, текст, контекст, смисл.

**Zharkova Valeriya.** «History of Music» in five «approximations», or several methodological remarks in an era of high IP-based technologies... In the article, the author reflects on the role of the «history of music» in the spiritual space of the modern technocratic world. The author identifies five main research positions in the works on the history of music and justifies the need for the new tasks of historical research, due to the spiritual insights of the twentieth century.

**Key words:** history of music, text, context, meaning.

*Андрій Павленко*

### ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ЦИКЛУ У СИМФОНІЯХ op. 4 ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

*Госсек створив власний стиль, який можна розпізнати навіть серед сень  
творів сучасників завдяки  
мелодіям широкого розмаху та м'яким гармонізаціям  
Юджин Вольф*

У сучасній музичній науці явно простежується тенденція до створення цілісної картини історичного розвитку західноєвропейського музичного мистецтва, а відтоді – звернення до явищ, та феноменів музичної культури минулого, що залишалися за лаштунками зацікавлень музикознавців. Не менш чітко визначається і інша, скерована на переосмислення концепцій творчості окремих майстрів і їх значення для процесу розвитку національної академічної музичної школи, зокрема, та західноєвропейської, загалом. До річища означених тенденцій належить майже весь комплекс проблем і питань, що пов'язані з творчістю Франсуа-Жозефа Госсека.

Ф.-Ж. Госсек (1734–1829) – французький композитор, який своїм життям поєднав дві історичні доби: Просвітництва і Романтизму. Їх злам визначила Велика Французька Революція. Автор близько 60 симфоній, п'ятох комічних опер, чотирьох *tragédie lyrique*, двох опер епохи Революції, 60 революційних пісень та маршів заслужено вважається засновником французької симфонії і видатним музичним діячем епохи.

Незважаючи на існування праць, де визначається роль митця у процесах національної музичної культури, з цілої низки причин творчий спадок композитора залишається тим матеріалом, який очікує на всебічне дослідження. Тому кожна наукова розвідка, що формує об'єктивний погляд на будь-який аспект діяльності майстра є **актуальною**.