

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»**

**МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

**Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(14-15 жовтня 2022 р.)**

1 том

ОДЕСА 2022

Сергій ШИП

*доктор мистецтвознавства, професор
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»*

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО В АСПЕКТІ ІСТОРИЧНОГО РУХУ ДО ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Історія розвитку українського музичного мистецтва і детермінованого цим процесом музикознавства може бути умовно розподілена на 5 періодів: доба середньовіччя (від Київської Русі до XV ст.); доба Відродження і Просвітництва (XVI-XVIII ст.); доба інтенсивного зростання національної самосвідомості та водночас примусової русифікації (XIX-XX ст.), радянська доба (1917-1991) і сучасна доба державної незалежності (з 1991 р.). Кожний з цих періодів характеризується певною геоцентричною орієнтацією української культури, музичного мистецтва і музичної науки.

Перший період був ознаменований орієнтацією на Південь, на культуру країни ортодоксального Християнства, а саме: Східної Римської імперії (Візантії), Болгарії, Румунії. В ті стародавні часи вітчизняна музично-естетична думка живилася традиціями греко-римської античності, збереженими і розвинутими Василем Великим, Григорієм Нисським, Іоанном Златоустом, псевдо-Діонісієм Ареопагітом. Значний вплив на розвиток музичної поетики середньовічної Русі-України мали погляди і творчі завоювання Іоанна Дамаскіна, Феодора Студита, Іоанна Кукузеля.

Другому етапу розвитку української музичної культури і мистецтвознавства притаманна виразна орієнтація на Захід, особливо на ментально близькі українцям культури східно-слов'янських народів – поляків, чехів, словаків. Цій орієнтації дуже сприяло входження більшої частини українських земель до складу Великого князівства Литовського, а потім до Речі Посполитої (з 1569 р.). Радянська історіографія завжди підкреслювала великі негаразди в житті українського народу, які були пов'язані з цими подіями. Певні аспекти суспільного життя дійсно зазнали загострення: міжусобиці, поділ території по Дніпру, посилення соціального пригнічення, яке спричинило низку народних повстань тощо. Так само, як і в країнах тогочасного Заходу, зазнала кризи християнська церква (конфлікт між ортодоксальною, католицькою і протестантською церквами, виникнення уніатської конфесії). Втім, суспільно-культурне, релігійне, мистецьке життя українців на всіх теренах України набуло значної динаміки, яка, врешті решт, позитивно вплинула на розвиток музичного мистецтва і естетичної думки.

В Україні даний етап характеризується поєднанням рис художнього мислення Відродження, Бароко і раннього класицизму. Саме в ті часи в Україні закладаються основи національної літератури та релігійної освіченості, зростає грамотність маси населення. Великі зміни відбуваються в сфері музичної культур: формуються нові види музичної практики (світське аматорське музикування), складаються нові музичні жанри та відповідні стилі (кант, псалм, партесний концерт, партесний стиль), здійснюється перехід на більш прогресивну (у порівнянні з архаїчними «крюками») європейську мензуральну нотацію, на так звану «київську ноту». Вищим досягненням у вітчизняній естетиці та музикознавстві того часу справедливо вважається трактат Миколи Дилецького «Мусікійська граматика» (1675). За своїм змістом і літературним оформленням цей трактат є повністю інтегрованим у тогочасну європейську культурну традицію, зокрема у систему естетичних поглядів і музично-теоретичних знань щодо ладового і тонального, метричного, фактурного устрою форми, інтонаційної лексики і архітектоніки композиції. Своєрідним завершенням цього етапу стала філософія мистецтва Григорія Сковороди.

Третій період в розвитку українського музикознавства (приблизно з кінця XVIII і до початку XX ст.) був ознаменований поступовим переорієнтуванням культури на Північ. Ця доба характеризується двома суперечливими тенденціями. З одного боку, спостерігається процес примусової або, за певних обставин, стихійної русифікації всіх верств української культури і зазвичай вимушеним залученням українських митців і вчених до участі в культурному житті імперської Росії (Д. Бортнянський, М. Березовський, Д. Левицький, В. Боровиковський та ін.). З другого боку, в ті ж часи розпочинається культурний процес українського національного відродження, що починався з аматорського наслідування і вивчення фольклорних мистецьких традицій, історії, мови, а потім переріс у широкий рух культурного просвітництва, формування української літературної мови (І. Котляревський, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко), національного мистецтва і науки. При цьому, повної і остаточної переорієнтації української інтелігенції на «північний напрямок» не сталося. Вітчизняні музиканти та вчені зберігали тісні зв'язки з європейськими колегами, творчо сприймали впливи західних естетичних учінь і наукових ідей, сприяли їх розвитку.

Так, наприклад, в європейському напрямку розвивалася українська музична фольклористика (етномузикологія). Ця наукова галузь репрезентована, наприклад, концепцією О. Потебні, який блискавично розвинув філософсько-лінгвістичні ідеї В. Гумбольдта та Й. Гербарта; новаторським дослідженням українських народних дум, виконаним вихованцем Лейпцігської консерваторії Миколою Лисенком; досі актуальними теоретичними положеннями праць

Петра Сокальського щодо психології музичного сприймання і ладових особливостей української народної пісні, фундаментальними музикознавчими дослідженнями доктора філології Віденського університету Філарета Колеси.

В радянські часи вся українська наука, зокрема естетика і музикознавство «обернулися обличчям» на Північ, і були втягнуті в орбіту жорстко ідеологізованої, догматичної, протиставленої Заходу радянської науки. Найбільшої шкоди було завдано музичній естетиці, історії та критичній літературі. Менше ідеологічний тиск відчувався в етномузикології та теорії музики. Однак, навіть «професійно доброякісні» дослідження у галузях вузької музично-теоретичної проблематики (праці з аналізу форми, гармонії, поліфонії тощо) зазвичай несли відбиток ідеологічного тиску. За неписаним канонам, наукові тексти мали бути насичені цитатами з класиків марксизму-ленінізму і орієнтуватися на авторитетні праці, які створювалися і друкувалися в столичних закладах науки і освіти.

Тим не менш, навіть у цей період в Україні не припинявся процес розвитку національної музики і музичної науки, зорієнтованої на традиції євроатлантичної культури. Яскравим прикладом своєрідного мистецького протесту проти радянського ізоляціонізму і естетичної обмеженості може служити творчість Бориса Лятошинського та його учнів – Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця. В ті часи працювали також і музикознавці, які, всупереч загальноприйнятій «північній орієнтації», прагнули інтегрувати свої дослідження в нові напрямки європейської науки про музику. Яскравий приклад – теоретична, науково-пропагандистська і організаційна діяльність Володимира Гошовського. Незважаючи на жорстку критику з боку російських захисників тогочасної «правовірної» фольклористики, вчений сміливо відстоював позиції нових напрямків європейського музикознавства, таких як музична семіотика, структурна лінгвістика, алгоритмізований аналіз і комп'ютерне моделювання музичної форми. Менш декларативно, але впевнено, в європейському науковому музично-теоретичному фарватері працювали (йдеться про останню третину минулого століття) Р. Болховський, Г. Вірановський, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, В. Задерацький, О. Зінкевич, І. Котляревський, І. Пясковський, О. Ровенко, Ю. Созанський, І. Юдкін-Рипун та ін.

Сучасна доба розбудови національної держави характеризується нешвидким, але рішучим і невпинним процесом зміни орієнтування всієї галузі вітчизняного мистецтва і музикознавства з «московського» напрямку на європейський. Це проявилось, наприклад, у звільненні від ідеологічного пресингу, від обов'язкового дотримання певних методологічних догматів (наприклад, марксистського розуміння соціальної історії, ленінської «теорії відбиття дійсності у мистецтві», принципів «реалізму», «народності» та

«партійності» мистецтва тощо). Натомість у музикознавців відкрилися можливості звернення до методологічних засад та наукових принципів феноменології, неопозитивізму, інтуїтивізму, інформаційної естетики, біхевіоризму, психоаналізу, герменевтики, семіотики, структуральної лінгвістики тощо. Чітким проявом західного курсу сучасного українського музикознавства стала співпраця вітчизняних музикознавців з європейськими колегами, активна участь у європейських конференціях, публікаціях, дослідницьких проектах, програмах академічного обміну і підвищення кваліфікації. Найбільш активно українські вчені взаємодіють з колегами в Польщі, Германії, Чехії, Британії, Франції, Молдови, Румунії, США і Канади. Ознакою євроінтеграції стало різке зменшення в наукових текстах майже ритуальних у минулому літературних посилань на праці російських авторів і, натомість, зростання питомої ваги західних наукових джерел.

Без сумніву, сучасний європейський тренд українського музикознавства відкриває перед наукою про музику найширший обрій інформації і можливості вільного творчого розвитку усіх галузей даної сфери наукових знань.

Prof. dr Ludmyla KASYANENKO

*Południowoukraiński Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny
im. K. D. Ushinskiego*

O ROLI FAKTURY W JĘZYKU MUZYCZNYM

Dla głębszego zrozumienia języka muzycznego konieczne jest podjęcie kwestii wpływu oratorium (sztuka elokwencji) i retoryki (nauczanie oratorium) na muzykę. Słowa Asafiewa na ten temat nie tracą na aktualności, zwłaszcza przy badaniu sztuk performatywnych: „Do tej pory bardzo niewiele (...) uwzględniło wpływ na formy mowy muzycznej (...) metod, umiejętności i, ogólnie, dynamiki i konstrukcji oratorium”¹.

Szczególny wpływ oratorstwa i retoryki na muzykę obserwuje się podczas jej formowania jako samodzielnej formy sztuki (oddzielnie od teatru, tańca itp.), a także stopniowej izolacji sztuk muzycznych i performatywnych jako samodzielnej formy sztuki (oddzielnie od komponowania). Wraz z tymi zjawiskami ważne staje się ustalenie w muzyce specyficznego systemu wyrazistości figuratywną-emocjonalnej.

Narysujmy paralelę między wykonaniem oratorskim a muzycznym. Takie porównanie może ujawnić wiele podobieństw między tymi działaniami. Proces twórczy prelegenta został podzielony retoryką na pięć głównych etapów, które są dość

¹ Asafiev B.V. Forma muzyczna jako proces. Książki 1 i 2. Wyd. 2. - L.: Muzyka, 1971. s.31.