

12. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.110
13. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.111
14. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.115
15. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.116
16. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.118
17. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.119
18. DATO. – f. P-3442. – op.1 – spr.179
19. DATO. – f. P-3442. – op.1. – spr.183
20. Malyska N. Dynastiinyi dyryhent / Nataliia Malyska // Ukraina moloda. – 2009. – 19 travnia.
21. Novosiadlyi B. Z dukhom arystokrata / Bohdan Novosiadlyi // Svoboda. – 2009. – 29 travnia.
22. Palamarchuk H. A v Yerusalyimi dzvony zadzvonyly, abo Koliada v Bohdana Antkiv / Halyna Palamarchuk // Chas. – 1998. – №2.
23. Pinkovska-Sviato M. Maestro z dynastiinoi dyryhentskoi rodyny : 23 bereznia – 70 rokiv vid dnia narodzhennia vydatnoho khorovoho dyryhenta Bohdana Antkiva (1942–2009) / Myroslava Pinkovska-Sviato // Den. – 2012. – 22-24 bereznia.
24. Stepanchenko H. Shche odna podiia, shche odna radist / Halyna Stepanchenko // Muzyka. – 1996. – №2. – S.12.
25. Ternopil'skyi entsyklopedychnyi slovnyk / Peredmov a H. Yavorskoho. – T. : Zbruch, 2009. –Т.4 : A-Ya (dodatkovyi). – 706 c.
26. Tsyhylyk O. Antkiv Mykhailo Mykhailovych u moii vdiachnii pamiaty / Oleh Tsyhylyk / Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhyuky : materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. – Drohobych, 2013. – S. 232-239.

УДК 78.071.1 (546.37) : 786.2

Жукова Олена Августівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
e-mail: aze82@inbox.ru

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й.-С. БАХА У КЛАСІ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

Стаття описує нові актуальні тенденції інтерпретації музики Й.-С. Баха. Пояснює появу різних виконавських традицій та співвідношення між історично-орієнтованим та академічним виконавством. Стаття містить приклади та опис різних способів виконання та порівняння між "аутентичними" та "сучасними" інтерпретаціями. Особливу увагу привертає агогіка та артикуляція, а також орнаментика як специфічні засоби історично-орієнтованого виконавського стилю.

Ключові слова: бароко, камерно-інструментальна музика, історично-орієнтоване виконання, бассо контінуо, агогіка, артикуляція, орнаментика.

Жукова Елена Августовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Новые тенденции исполнения произведений И.-С. Баха в классе камерного ансамбля

Статья освещает новые актуальные тенденции интерпретации музыки И.-С. Баха. Объясняет возникновение разных исполнительских традиций и соотношение между исторически-ориентированным и академическим исполнительством. Статья содержит примеры и описание разных способов исполнения, а также сравнение аутентичных и современных интерпретаций. Особенное внимание уделяется агогике и артикуляции, а также орнаментике как специфическим выразительным средствам исторически-ориентированного исполнительского стиля.

Ключевые слова: барокко, камерно-инструментальная музыка, исторически-ориентированное исполнительство, бассо континуо, агогика, артикуляция, орнаментика.

Zhukova Olena, Ph.D. (Art History), Associate Professor, Chamber Music Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The new tendencies of the performance of pieces by J. S. Bach in the chamber music class

The article describes new tendencies of interpretations of J.S. Bach's music. It explains appearance of different performing traditions and relations between historically-oriented and "academic" ways of performing. The article consists of examples and descriptions of various ways of performance and comparison between "authentic" and "modern" interpretations. Special attention turns timing and articulation as specific ways of historically-oriented style of playing.

Only selected baroque pieces are involved into chamber music repertoire. It's connected with such a specific type of music making as basso continuo realization. This technique suggested 'schematic' writing of harmonic functions by composer and active, creative role of performer who had to improvise and model fully 'flourished' music texture, answering certain rules. Various époques and composers' schools of various countries had their own ways of performance of basso continuo. Unfortunately, art of playing basso continuo was lost in academic performance tradition and revived just much later by enthusiasts of the authentic manner of performance. So, pieces using this technique naturally avoided chamber music repertoire. Bach sonatas for violin and harpsichord obbligato are one of those which are the part in the modern chamber music repertoire. Nowadays there is no certain tradition of playing Bach's music. All

famous performances show often very different interpretations. Differences concern character, genres, strokes, tempi, touché, timing etc. It happens because academic tradition of performance at the modern instruments, which had formed in the Soviet and Ukrainian art and also in the Western Europe, contradicts to the historically oriented tradition of performance at the instruments of the Bach's époque, which had gained the wide popularity in the 2nd half of the XX century. We speak about the baroque violin and harpsichord. Newly found treatise, special High schools and High school's departments concentrate on historically-informed performance. Besides Western Europe such schools are in Ukraine, in Baltic countries, Finland, Russia. Essential differences between the early instruments, particularly harpsichord, from the modern instruments, adapted for the modern concert halls and demands of modern world, define the performance specific of these pieces. So we could distinguish authentic tradition, academic with 'romantic' accent or even the 'compromise' version, which combines ideas of both. We have to admit that for piano player this difference is very essential because of specific of the instrument. Harpsichord player is working with sound which has no dynamic gradations, so he must look for expressiveness by timing and articulation, remembering the advice of Bach – to "sing on a harpsichord". In the same time obviously, that, so to say, an attempt to "sing" on piano can result to the displays of bad taste and to doubtful accordance to the style of the piece. In particular, it's possible to make such an evident example: playing music of baroque on modern instruments, performers carefully work above the proper style, are looking for proper touché, similar to the early one.

Another polemic question is a question of ornaments. Due to scientific labours of theorists, treatises of that time and Bach's tables of decorations, there are certain rules of decoding signs of ornaments. But in the same time his works are full of exceptions, which depend on voices and require the real practical knowledge, which scarcely can be found in the generalized look in some literary source. It concerns, for example, parallelisms which sometimes appears between voices even following the rules of decoding. It requires flexible approach from a performer. In addition, a genre of the work influences substantially on interpretation of decorative patterns. In fact in the days of Bach two musical traditions had bright national originality: Italian and French. Their different etymology (vocal in first case and lute in the second) influenced both on the code of genres and on ornaments. German composer's school leaned on achievements of these schools both, and consequently came running to the use Italian and French genres in the same time. In accordance with it Bach's works can be divided into those created in the genres of the Italian origin (capricci, toccate etc) and in genres which reproduce the standards of French tradition with its rich dancing base (Suite and its constituents).

It is impossible to miss another nuance. As an authentic manner substantially differs from academic—there are divergences and contradictions between different performance positions. In the hollow varieties of performance tendencies it is possible to hide the performance failings, trying to give out the false playing for the following certain authentic temperament, and absence of the feeling of the rhythm – for an attempt to reproduce a baroque rhetoric. However, with development of traditions of authentic implementation this annoying circumstance, we hope, will step back in the pas.

Keywords: baroque, chamber music, historically-oriented performance, basso continuo, timing, articulation, ornamentation.

Тема виконання творів докласичного періоду на сучасних інструментах є настільки цікавою і об'ємною, що її неможливо повністю охопити у межах даної статті. Її масштаб та полемічність потребує більш детального розгляду, аніж короткий поверхневий огляд. Водночас неможливо оминати загальновідомі нюанси, залишаючи поза увагою те, що вимагає окремого дослідження. Втім, деякі спостереження можуть здаватися цікавими, оскільки традиції виконання музики доби Бароко змінюються та збагачуються з кожним роком. Паралельно з активними виконавсько-дослідницькими пошуками у галузі історично-орієнтованого виконання, академічні інтерпретації творів Й.-С. Баха та його сучасників не полишають своїх позицій. Скарбниця досліджень, присвячених музиці Баха та його численним інтерпретаціям, є неосяжною, але теоретичне висвітлення найновітніших тенденцій виконавства вічних шедеврів традиційно затримується порівняно з бурхливим побутуванням цієї музики у концертних залах. Ігнорувати новітні дослідницькі відкриття означало б залишатися осторонь провідних новаторських тенденцій у музичній культурі світу. Отже, спроба підсумувати емпіричний досвід спілкування з провідними європейськими виконавськими тенденціями є особливо актуальною у період інтенсивної асиміляції вітчизняного культурного простору в загальноєвропейському ландшафті.

Так склалося, що у камерно-ансамблевий репертуар твори доби Бароко традиційно входять лише вибірково. Це пов'язано з такою специфічною формою спільного музикування, як функція basso continuo, або ж генерал-басу, або ж цифрованого басу. Ця техніка передбачала схематичний запис гармонічних функцій з боку композитора та активну роль виконавця, який мав імпровізувати та моделювати повноцінну фактуру, враховуючи при цьому відповідні правила. Різні епохи та композиторські школи різних країн мали власні засади виконання basso continuo. На жаль, мистецтво гри basso continuo було втрачено в академічній традиції і відновлено лише згодом ентузіастами відродження автентичної манери виконання. Отже, твори з використанням цієї техніки природним чином оминули репертуар камерного ансамблю. Цікаво, що у той час як в академічній традиції твори композиторів доби Бароко для солюючого інструмента та basso obbligato вважаються сольними, у традиції автентичного виконання партія, написана для клавесину "облігато" (тобто повноцінна партія, створена самим композитором), вважається акомпанементом, а камерно-ансамблевими вважаються твори для солюючого інструмента з basso continuo.

Втім, твори з партією клавіра (клавесина) "облігато" (тобто виписаною повністю автором) подекуди вважаються частиною академічного камерного репертуару. Це, зокрема, шість скрипкових сонат (номери 1014-1019 за тематично-систематичним переліком творів Й.-С.Баха Wolfgang Schmieder; Leipzig, 1950; revised 1990, 1998). Це чи не єдиний приклад барокової музики, яка "на рівних" входить до

переліку камерно-ансамблевих сонат. Цикли з шести творів є дуже поширеними у доробку композитора. Дослідники часто відзначають глибокий концептуальний зміст побудови таких циклів (сюїт або сонат), пов'язаних з барочною риторикою, релігійною та масонською символікою. Ми змушені оминати тут цикл з шести флейтових сонат, частина яких створена для флейти та "облігатного" клавесину, а частина – для флейти з цифрованим басом, оскільки їх залучення до академічного камерно-ансамблевого репертуару є вибірковим та обмежується найчастіше Першою та Другою сонатами для флейти та клавіру.

На прикладі сонат для скрипки та клавіру ми бачимо, що у жодній з частин шести сонат (а їх у циклі не менше ніж чотири) композитор не повторює власні творчі знахідки. Він тут напрочуд винахідливий. Отже, цей своєрідний над-цикл чудово відтворює образну палітру бахівської творчості у її розмаїтті. Ми не будемо зупинятися тут на бахівській риторичі, масонських символах та математичних загадках, які вчені знаходять у подібних циклах. Торкнемося передусім інтерпретаторського аспекту.

На нашу думку, на даний момент, як не парадоксально, не існує певної традиції виконання сонат Баха для скрипки та клавіру. Усі відомі на сьогоднішній день виконання демонструють часто полярно різні інтерпретації. Відмінності стосуються тлумачення образної та жанрової сфери, артикуляції, темпів, звуковидобуття, агогіки та іншого. Спробуємо розібратися, чому це відбувається. З академічними традиціями виконання на сучасних інструментах, які склалися у радянському та вітчизняному мистецтві, а також у західній Європі, вступила у протиріччя традиція автентичного виконання на інструментах бахівської доби, яка набула розповсюдження у другій половині ХХ століття та стає все більш популярною у останні роки. Йдеться про барокову скрипку і клавесин. Віднайдені трактати, спеціальні підрозділи ВНЗ та спеціальні навчальні заклади концентруються на історично-орієнтованому виконанні. Окрім західної Європи, такі школи є у країнах Прибалтики, Фінляндії, Росії. Принципові відмінності старовинних інструментів, особливо клавесину, від сучасного інструментарію, розрахованого на сучасні концертні зали та потреби сучасного динамічного світу, диктували і продовжують диктувати особливості виконавської інтерпретації цих творів. Отже, можна виокремити автентичну традицію, академічну з відгалуженням навіть до романтизму або навіть компромісно-помірковану версію, яка гармонічно поєднує риси першої і другої традицій. Не можна не відмітити, що для виконавця на фортепіано або клавесині ця відмінність вельми суттєва завдяки особливостям самого інструменту. Клавесиніст, маючи у розпорядженні характерний звук без динамічних градацій, змушений шукати виразності за допомогою агогіки та артикуляції, не забуваючи заповіт самого Баха – "співати на клавесині". У той самий час цілком очевидно, що, так би мовити, спроба "співати" на фортепіано може призвести до проявів поганого смаку та до сумнівної відповідності стилю твору. У той самий час виконавець барокової скрипки може замінити струни з металевих на жильні, змінити стрій на ля 415 Гц та використати бароковий смичок – і це не тільки наблизить його до світу бароко, але часто і допоможе розкрити справжній потенціал інструменту. Втім, звуковидобуття та штрихова палітра у сучасного скрипаля та музиканта-"барочника" також суттєво відрізняється. Зокрема можна привести такий наочний приклад: граючи музику бароко на сучасних інструментах, виконавці ретельно працюють над відповідним стилем, шукають звуковидобуття, подібного на старовинне, або, можливо, обмежують себе у відношенні агогіки. Навіть у такому осередковій музичній культурі, уважному до історичних традицій, як Париж, музиканти не дотримуються раз і назавжди вивірених мистецьких уподобань. Занадто рафінована автентична манера виконання може бути розцінений як такий самий несмак, як і "романтизований" стиль. Ще більше це стосується оркестрової музики: часто камерні оркестри виконують барокову музику, використовуючи сучасні інструменти. Втім, як і завжди, кінцевий результат визначається передусім смаком виконавця та чутливістю його музичного слуху, майстерністю артикуляції тощо.

Цікавим є побутування такого своєрідного жанру, як вище згадувані сонати Баха для скрипки та клавесину у виконанні скрипки та органа. Така інтерпретація також вимагає вишуканої реєстровки та ансамблевої майстерності, а також вміння пристосовуватися до акустичних умов концертного залу.

Ще одне полемічне питання – питання орнаментики. Завдяки науковим працям теоретиків, тогочасним трактатам та власним таблицям прикрас Баха існують певні правила розшифрування знаків орнаментики. Але у той самий час його твори повні винятків, які залежать від голосоведення та вимагають справжнього практичного знання, яке навряд чи можна знайти в узагальненому вигляді у якому-небудь літературному джерелі. Це стосується, наприклад, паралелізмів, які іноді утворюються між голосами при, здавалося б, слідуванні правилам розшифровки. Це вимагає від виконавця гнучкого підходу. Крім того, на тлумачення орнаментів суттєво впливає жанр, у якому написаний твір. Адже за часів Баха яскраво національно своєрідністю вирізнялися дві музичні традиції: італійська та французька. Їх різна етимологія (вокальна у першому випадку і лютнева в другому) вплинули як на кодекс жанрів, так і на орнаментіку. Німецька композиторська школа спиралася на здобутки обох цих шкіл, а отже вдавалася до використання як італійських, так і французьких жанрів. Відповідно до цього бахівські твори можна поділити на створені у жанрах італійського походження (капрічіо, токато тощо) та у жанрах, які відтворюють зразки французької традиції з її багатим танцювальним побутом (Сюїта та її складові).

Тут треба згадати, що у межах італійського за походженням жанру сонати (як, наприклад, у згаданих вище сонатах для скрипки та клавіру) Бах вдавався до відтворення ознак інших жанрів (наприклад, французької увертюри тощо), які яскраво помітні у музичній мові сонатних частин. Це також доводить, що питання розшифрування прикрас не може бути вирішено остаточно – раз і назавжди.

Неможливо не відзначити із сумом ще один нюанс. Оскільки автентична манера суттєво відрізняється від загальнопоширеної академічної, у тому числі – і стосовно інтонації (завдяки старовинним темпераціям), і стосовно тлумачення ритмічних формул, і агогіки, – між різними виконавськими позиціями виникають розбіжності і суперечності. У запалі розмаїття виконавських тенденцій можна приховувати виконавські недоліки, намагаючись видати фальшиву гру за слідування певній автентичній темперації, а відсутність відчуття ритму – за спробу відтворити барокову риторичку. Втім, з розвитком традицій автентичного виконання ця досадна обставина, будемо сподіватися, відійде у минуле. Адже вже зараз нечасті виступи у Києві та інших містах України гастрольних колективів та виконавців, які дотримуються історично-орієнтованого виконавства, викликають у вітчизняній публіки та преси неабиякий резонанс.

Цікавим прикладом існуючого розмаїття поглядів на питання історично-орієнтованого виконавства є славнозвісний Бахівський конкурс у Лейпцигу (Bachwettbewerb). Якщо клавесин і фортепіано чітко розділяються як дві різні номінації і мають цілком незалежні одна від одної програми, то барокові скрипалі та виконавці на сучасній скрипці змагаються у спільній номінації, причому солістам обох типів акомпанує клавесин (щоправда, для барокових виконавців клавесин налаштований на ля=415 Гц, а для сучасних – 440). Цілком природною, що й виконавець на сучасному інструменті має переконливо відтворювати барокову манеру. Підтвердженням цієї тенденції став і виступ членів журі на урочистому закритті конкурсу (2010 р.) з однією зі скрипкових сонат Баха. Вона розпочиналася дуєтом барокової скрипки та клавесину, а загравши дві частини з п'яти, виконавець на старовинній скрипці поступався "сучасному" скрипалеві. Слід зауважити, що ця "заміна" не викликала жодних незручностей для слуху публіки. Так само можна прокоментувати й виконання лауреата Першої премії Євгена Свірідова (Росія), який прикрасив заключний гала-концерт своєю інтерпретацією Сонати Й.-С. Баха ля мажор для скрипки та клавіру. Його виконання ніяким чином не було шокує-провокаційним, але, водночас, не було й консервативним; воно відповідало стилю, але навряд чи його можна було б охарактеризувати як радикально "автентичне". Перелік прикладів можна розширити й за рахунок численних версій, здійснені відомими музикантами ХХ століття. Поширеними є записи, зроблені як виконавцями на скрипці та фортепіано (Йозеф Сук, Зузана Ружичкова, Леонід Коган і Карл Ріхтер, Глен Гульд та Єгуді Менухін, Джеммі Ларедо, Марина Козолупова і Марія Юдіна), так і у виконанні скрипки та клавесину Роберт Хілл і Райнхард Гьобель, Люсі Ван Даел і Боб ван Асперен, Ендрю Манце та Річард Егар). Існують навіть варіанти з використанням електро-інструментів (Дуліо Гальфетті та Дієго Фазоліс) та джазові версії, яких ми не будемо торкатися у даній статті, оскільки вони межують між інтерпретацією та транскрипцією. Цей список можна легко доповнити. Усі трактовки цілком різні. І всі вони мають право на існування та своїх прихильників: це лише підтверджує актуальність музики Баха у ХХІ столітті. Отже, якщо підсумувати – аргументована та переконлива інтерпретація, підкріплена справжнім та щирим мистецьким натхненням, завжди знайде свого слухача.

Література

1. Брянцева В. Барокко /Брянцева В. // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 330–332.
2. Брянцева В. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 378 с.
3. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
5. Ливанова Т. На пути от Возрождения к Просвещению / Т. Ливанова // От эпохи Возрождения к двадцатому веку. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – С. 134–148.
6. Соломеин А. Ю. Проблема синтеза во французской историографии (опыт определения национальной интеллектуальной традиции) /Соломеин А. Ю. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/608/32/>.
7. Соломеин А. Ю. Французская национальная гуманитарная традиция : специфика и генезис / Соломеин А. Ю. // Теоретический журнал "Credo"[Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.orenburg.ru/culture/credo/03_2003/14.html.
8. Champicneulle B. L'Influence de Lully hors de France / B. Champicneulle // La revue musicale. – Paris, XVIe Avenue, 1946. – Fevrier-Mars. – № 198. – V. 1. – P. 26–35. с. 33
9. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries / A. Dolmetsch. – Mineola, NY, Dover publications, INC., 2005. – 518 p.
10. Kintzler C. Jean-Phillippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthetique du plaisir a l'age classique. – Paris : Le Sycomore. 1983, – 280 p. // Revue de Musicologie, 1984. – Т. 70. – № 1. – P. 138-139.
11. Landowska W. Musique Ancienne / W. Landowska. – Paris : Mercure de France, 1909. – 272 p.

References

1. Bryantseva V. Barokko /Bryantseva V. // Muzykal'naya entsiklopediya. – M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. – Т. 1. – С. 330–332.
2. Bryantseva V. Frantsuzskiy klavesinizm / V. N. Bryantseva. – SPb. : Dmitriy Bulanin, 2000. – 378 s.
3. Varunts V. Muzykal'nyy neoklassitsizm. Istoricheskie ocherki / V. Varunts. – M. : Muzyka, 1988. – 80 s.
4. Kuperen F. Iskusstvo igrы na klavesine / Fransua Kuperen. – M. : Muzyka, 1973. – 152 s.
5. Livanova T. Na puti ot Vozrozhdeniya k Prosveshcheniyu / T. Livanova // Ot epokhi Vozrozhdeniya k dvadtsatomu veku. – M. : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1963. – S. 134–148.

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

УДК 781.1/78.072

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

МУЗИЧНА ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ЇЇ СУЧАСНІ УМОВИ

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

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

Іонов Володимир Ільич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыкальная историография и ее современные условия

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

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

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

Music historiography and its modern facilities

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

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

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

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

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