

6. Blaukopf K. (1984). Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München [in German].
7. Dobberstein M. (2000). Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin : Dietrich Reiner Verlag [in German].
8. Farnsworth P.R. (1969). Social Psychology of Music. Iowa State University Press [in English].
9. Gardner H. (1993). Frames of mind: The theory of multiple intelligence. New York, Basic Books [in English].
10. Gardner H. (1999). Intelligence Reframed: Multiple intelligences for the 21<sup>st</sup> century. New York: Basic Books [in English].
11. Merriam Alan P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Illinois Northwestern: University Press [in English].
12. Mellers W. (1946). Music and Society. London [in English].
13. Raynor H. (1972). A Social History of Music: from the Middle Ages to Beethoven. London [in English].
14. Silbermann A. (1958). Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg [in German].
15. Wiesengrund-Adorno Th. (1962). Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am M. [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2018 р.

УДК 781.033:782

**Маркова Олена Миколаївна**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Заслужений працівник культури України,  
завідувач кафедри теоретичної і прикладної  
культурології Одеської національної музичної  
академії імені А.В.Нежданової  
ORCID 0000-0003-4711-9538  
dashaelena@gmail.com

## ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ЗРІЗ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СОЦІОЛОГІЇ

**Метою** дослідження є прослідкування змістовного зв'язку провідних понять мистецтвознавства і філософсько-релігійних смислів, закладених в нумерологічну й іншу символіку жанрово-фактурних позначень музики. **Методологічною** основою дослідження виступають герменевтичні накопичення праць О.Лосева, Е.Уілсона-Діксона, в музикознавстві – розробок Б.Асаф'єва, Б.Ярустовського та ін. Герменевтичний зріз мистецтвознавчого аналізу, з опорою на історико-стилістичний, соціокультурологічний принципи у порівнянні смислових позицій епохіального наповнення складає конкретику застосованих методів пізнання висунутого предмета вивчення. **Наукова новизна** роботи визначається оригінальністю ідеї зіставлення значеннєвостей філософсько-релігійних узагальнень, в традиції О.Лосева й Б.Асаф'єва, і показників форми в художніх побудовах. Вперше звернено увагу на значеннєві паралелі уявлень про епохальні зміни форми від Середньовіччя до Нового часу – в розробку позицій музичної соціології, як вони заявлені в працях А.Луначарського, Т.Адорно, Б.Асаф'єва, Л.Мазеля та ін. визначних дослідників мистецтва, виходячи на герменевтичні показники осягання смислового розуміння мистецько-формальних якостей. **Висновки.** Підсумком запропонованого огляду є, по-перше, уявлення про те, що музичні зміст і значеннєвість зконцентровані в символіці музичних форм – як фактурних цілісностей, що являють єдність виразних засобів взагалі, і як структурно конкретику форм-схем композицій. Смилова суть і перших, і других споріднена із релігійними, філософськими концептами, народжених історичними умовами, які стали живильним витоким і для епохально певних музичних вжитків, тобто очевидна їх генетична спорідненість. По-друге, музична соціологія, як одна з провідних дисциплін ієрархії складових культурології музики, містить герменевтичний доданок, який утворює фундамент музичної семіотики, музичної семісеології, музичної герменевтики як такої у цілому, сукупно вчення про музичну змістовність й музичний образ, які були в центрі уваги класичного музикознавства минутих двох століть.

**Ключові слова:** герменевтичний зріз аналізу творів мистецтва; музична соціологія; форма в мистецтві і в музиці; філософсько-релігійна значеннєвість художньої форми; жанр в музиці.

*Маркова Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный работник культуры Украины, заведующая кафедрой теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

### Герменевтический срез музыкальной культурной социологии

**Целью** данного исследования является прослеживание содержательной связи ведущих понятий искусствоведения и философско-религиозных смыслов, заложенных в нумерологическую и другую символику жанрово-фактурных обозначений музыки. **Методологической** основой исследования выступают герменевтические накопления работ А.Лосева, Э. Уилсона-Диксона, в музыковедении – разработок Б.Асафьева, Б.Ярустовского и др. Герменевтический срез искусствоведческого анализа, с опорой на историко-стилистический, социокультурологический принципы в сравнение смысловых позиций эпохального наполнения составляет конкретику примененных методов познания выдвинутого предмета изучения. **Научная новизна** работы определяется оригинальностью идеи сопоставления значимостей философско-религиозных обобщений, в традициях А.Лосева и Б.Асафьева, и показателей формы в художественных построениях. Впервые обращено внимание на смысловые параллели представлений об эпохальных изменениях формы от Средневековья до Нового времени – в разработку позиций музыкальной социологии, как они заявлены в работах А.Луначарского, Т.Адорно, Б.Асафьева, Л.Мазеля и др. выдающихся исследователей искусства, выходя на герменевтические показатели охвата смысла художественно-формальных качеств выражения. **Выводы.** Итогом предложенного обзора является, во-первых, понимание того, что музыкальные содержание и смысл сконцентрированы в символике музыкальных форм - как фактурных целостностей, которые представляют единство выразительных средств вообще, и как структурной конкретики форм-схем композиций. Смысловая суть и первых, и вторых родственна религиозным, философским концептам, рожденным историческими условиями, которые стали питательным истоком и для эпохально определенных музыкальных построений, т.е. очевидна их генетическая породненность. Во-вторых, музыкальная социология, как одна из ведущих дисциплин иєрархии составляющих культурологии музыки, содержит герменевтическую составную, которая образует фундамент музыкальной семіотики, музыкальной семісеології, музыкальной герменевтики как таковой в целом, совокупно учения о музыкальной содержательности и музыкальном образе, которые были в центре внимания классического музыковедения минувших двух столетий.

**Ключевые слова:** герменевтичний зріз аналізу произведений искусства; музыкальная социология; форма в искусстве и в музыке; философско-религиозный смысл художественной формы; жанр в музыке.

*Markova Elena, Doctor in Art Studies, professor, honorary workman of the culture of the Ukraine, head of theoretical and applied culturology to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova*

#### **Hermeneutic cut to music cultural sociology**

**The purpose of the article** given studies is a trailing of profound relationship to the leading notion of art studies and philosophic-religious sense mortgaged in numerology and other symbology of genre-technique indications of the music. **Methodology** of the study emerges the hermeneutic accumulation in the work of A. Losev, E. Wilson-Dickson, in musicology - a developments B. Asafiev, B. Yarustovskiy and others. The hermeneutic cut of art-studies analysis, with a handhold on historian-stylistic, socio-culturology principles in comparison of semantic position to epochal filling forms the concreteness of the applying methods of the cognition of the brought forth theme of the study. **Scientific novelty** of the work is defined by originality to ideas of the collation of value philosophical-religious generalizations, in tradition A. Losev and B. Asafiev, and factors of the form in artistic buildings. Is it for the first time attention to semantic parallels of the beliefs about epochal change the form from the Middle ages before New time - in development position to music sociology, as they are declared in work A. Lunacharskiy, T. Adorno, B. Asaiev, L. Mazel, and other prominent researchers of art, leaving on the hermeneutic factors of the incidence of the sense artistic-formal quality of the expression. **Conclusions.** The total of the offered review is, first, understanding that that music contents and sense concentrated in the symbology of the music forms - as invoiced wholeness which presents the unity of the expressive facilities in general, and as structured concreteness of the forms-schemes to compositions. The semantic essence and the first, and the second related religious, philosophical ideas, given birth history condition, which become nourishing headwaters and for epochal determined music buildings that are to say obviously their genetic alliance. Secondly, music sociology, as one of leading discipline to hierarchies forming in culturology of musics, contains hermeneutic component, which forms the foundation of the music semiotics, music semiotics, music hermeneutics as such as a whole, jointly teachings about music content-richness and music image, which were in the highlight classical musicology past two centuries.

**Key words:** a hermeneutic cut of the analysis of the works of art; music sociology; the form in art and in music; philosophical-religious sense of the art form; genre in music.

Актуальність теми дослідження визначена умовами музичного сьогодення, в якому наявно є переорієнтація на широке застосування в професійній практиці засобів і цілісних жанрово-стильових утворень прикладної, у тому числі духовної сфери. А це стимулює усвідомлення іманентно-ідеальної значущості музики і відповідного розгорнення символічного й герменевтичного ракурсів мистецтвознавчого аналізу в напрямі культурологічних розробок явищ і їх зазначаючих понять символу-традиції-звичаю. Герменевтичні розробки, завіщані працями Ю. Лотмана, Д. Лихачова, в музикознавстві Б. Яворського, А. Швейцера та ін., на сьогодні складають достоїнство числених робіт О. Рощенко, О. Муравської, Н. Сиротинської, ін. Однак реалії викладення в вузах мистецтва відповідних дисциплін минає культурологічно-герменевтичні виміри художньої значеннєвості, оскільки філософсько-релігійні, нумерологічно-знакові виміри тих значеннєвостей недосяжні для фахівської підготовки, хоча базовим моментом навчання у сфері мистецтва було спирання на філософську й богословську-теологічну вичку спеціалістів-митців.

Метою дослідження є прослідковування змістовного зв'язку провідних понять мистецтвознавства і філософсько-релігійних смислів, закладених в нумерологічну й іншу символіку жанрово-фактурних позначень музики. Методологічною основою дослідження виступають герменевтичні накопичення праць О. Лосєва, Е. Уілсона-Діксона, в музикознавстві – розробок Б. Асаф'єва, Б. Ярустовського та ін. Герменевтичний зріз мистецтвознавчого аналізу, з опорою на історико-стилістичний, соціокультурологічний принципи у порівнянні смислових позицій епохального наповнення складає конкретику застосованих методів пізнання висунутого предмета вивчення. Наукова новизна роботи визначається оригінальністю ідеї зіставлення значеннєвостей філософсько-релігійних узагальнень, в традиції О. Лосєва й Б. Асаф'єва, і показників форми в художніх побудовах. Вперше звернено увагу на значеннєві паралелі уявлень про епохальні зміни форми від Середньовіччя до Нового часу – в розробку позицій музичної соціології, як вони заявлені в працях А. Луначарського, Т. Адорно, Б. Асаф'єва, Л. Мазеля та ін. визначних дослідників мистецтва, виходячи на герменевтичні показники осягання слового розуміння мистецько-формальних якостей.

Основний зміст. Музична соціологія складає ту частку культурологізованого музикознавства, яка покликана виконувати головуючу функцію в ряді музичних наукових розробок. Через внесок Т. Адорно [20] ця наукова сфера була лігітимізована в музикознавстві, при тому що і в «Гармонії» Л. Мазеля [12], і в працях А. Луначарського [11] знаходимо суттєві розробки у вказаній сфері знання. У названих авторів, як і у Т. Адорно, мова йде про епохально-фактурні відкриття, які мають значеннєве наповнення – як втілення у фактурних показниках соціальних відносин, причому, з тенденцією випереджаючої моделі соціо-стосунків. Так, концепція дисгармонічного сполучення тонності у А. Шенберга, за поясненнями Адорно, складає «правду про суспільство», що являє дисгармонійні показники буття. Причому такі ознаки дисгармонійної атональності склалися у Шенберга задовго до жажів Світових воєн, концтаборів і т. ін.

Аналогічно ідея просвіченого абсолютизму задала модель гомофонно-гармонічного стилю, що вибудувався від монодії з багатоголоссям перших італійських опер аж до Віденського стилю. І в цьому ж дусі соціально детермінованого значеннєвого наповнення епохально-фактурних показників зроблені нариси А. Луначарського типу «Танєєв і Скрябін», з яких перший уособлював гармонію соціалізованих відносин, тоді як Скрябін демонстрував вибухове перенапруження революційного зламу. Оцінюємо випереджуючий зміст узагальнень Луначарського, оскільки написані ним у 1920-ті роки нариси на десятки років випереджували стильові моделі переможного соціалізму, в яких традиціоналістсько-неокласичний нахил танєєвської музики змодельював офіційний традиціоналізм стилю соціалістичного

реалізму, тоді як О.Скрябін надовго був відсунений з першочергових засад стильових розробок наших співвітчизників.

Саме в працях А.Луначарського музично-соціологічні позиції, як це наведено вище, відверто інтерпретаційно подають сукупні показники фактурного цілого, наполягаючи на соціо-політичних наслідках витримування певного фактурного типу в музикуванні. Такий підхід співпадає з практикою культового співу, в якому унісонне або різноінтервальне консонантне тлумачення вертикалі втілювало ідею ідеальної єдності Духа віруючих. І вказані фактурні «зліпки» епохальних переваг дозволяють вибудувати історію музики в автономній послідовності, відмінній від економіко-виробничих епохальних критеріїв, які усталилися в загальній історії від XVIII століття і панують в історичних обрисах до сьогодення.

І саме музично-історичне тло змін соціальних формацій визначило торжество культурно-історичної школи в поясненні логіки стадіально-епохальних перестановок. Адже коли виробничий занепад Середньовіччя й торжество у вказаний період релігійної ідеї в її класичній формі надихав діючих-атеїстичних філософів XVIII ст. і їх спадкоємців у XIX-XX на клеймування його «мракобіссям», «провалом» у прогресивному сходженні людства до інтелектуально-техніцистських завоювань від Античності до Нового часу, - позиції музичних істориків в спадкоємності Х.Ріман - Г. Адлер демонстрували принципову наслідуваність середньовічною монодією монодійного ж мислення Старожитності.

Величне відкриття в Середньовіччі, у Візантії як стрижневій культурній одиниці останнього, *вокалу* – відзначило для музичної історії і мислительного обсягу людства у цілому високий духовний розквіт, що явно покривав виробничо-споживчі досягнення як Античності, так і Нового часу. І романтики, піднявши на щит *релігійне відродження*, укріпили культурний авторитет Середньовіччя, в якому Віра і лицарське Служіння, а це вищою мірою стосується і пори Християнського Православного лицарства козацької України XIV-XVI сторіч, музично-художнім авторитетом потіснили «прогресистів» від історії, ствердивши *метафізику історії* сьогодення.

Сучасні демографічні розробки відкинули тезу про антитечність соціальних відносин Античності й Середньовіччя як «рабовласницьких» й «феодальних». Оскільки реальними носіями державно-соціальних стосунків були в обох випадках: оточуюче правителів воїнство й селянсько-ремісничка більшість, оскільки раби ніколи не були кормлячим шаром в силу неможливості утримування їх в кількісному вираженні більше 10% населення. Музично-фактурні показники монодійності мислення і в Античності, і в Середньовіччі засвідчували ту спадкоємність структури формацій, які *прогресисти* від історії таврували в альтернативах культурно-цивілізаційного прогресу – і антицивілізаційного «регресу-занепаду». Музично-історична *евристика*, висунувши герменевтично-інтерпретаційний підхід, надала музично-соціологічним узагальненням музикознавства той науково-прогностичний зріз, який засвідчує *музичну культурологію* у функції *спекулятивної історії музики* в тій же мірі, в якій від XIX сторіччя ствердилася музична естетика як *спекулятивна теорія музики*.

Відмітимо, центральним поняттям для подолання меж теорії музики і музичної естетики стало поняття форми в широкому значенні – як сукупності засобів виразності. Але складовою тих засобів виразності постає *форма у вузькому значенні, форма – композиційна схема*, яка, будучи розглянутою в класичних зразках художньо-самодостатньої музики, орієнтована на театралізований інструменталізм Віденської школи, що категорично не співпадає з історичною першістю вокальних форм і угрунтованістю останніх в культовому гімнспіві. Високе риторичне й богословсько-теологічне наповнення тих докласичних і класичних форм за історично-фактичним ґрунтом їх вибудови опинилося втраченим. І інтуїтивно цілком прийнятна теза Б.Асаф'єва щодо музичного змісту, яке «не вливається у форми як вино в келихи», бо цей зміст є невіддільним від форм [4, 273], - наштовхується на нерозуміння, який саме зміст має на увазі великий музикознавець.

Шанувальниця Асаф'єва В.Холопова уточнює вказане положення, заявляючи двоїстість програмно-асоціативного – та іманентного змісту музики, з яких останній є змістом самої форми [17, 144-146]. І таке трактування цілком виправдовує себе на тлі академічної класичної і посткласичної європейської музики, яка, відірвавшись від церкви («втікаюча від Аполлона-церкви Дафна-опера», як то засвідчено сюжетом опери Я.Пері 1596 р., в якій суттєвою є значеннева християнська ідентифікація Аполлон – Бог-Отець, Орфей – Ісус [21, 90-91]), поринає у філософсько-тетральні виміри.

Відповідно, висувається сонатна форма, побудована на принципі контрасту і яка стала зосередженням професійного озброєння композитора Нового часу. І тому навіть у вшанованого сучасниками і нащадками П.Чайковського відсунення сонатних відносин на другий план структури його «Концертних варіацій для віолончелі й оркестру на тему рококо» було розцінюється до сього часу як...непорозуміння, про що свідчить всевизнання редакції В. Фітценгагена (і Р.Ростропович грав, за доречним спостереженням Д.Андросової [1, 48-51], за Фітценгагеном, але не за Чайковським). Сонатність будови стала високим знаком професійного мислення, освяченим причетністю до мислительних стереотипів *антитечності*, введених класичною ж, тобто відстороненою від *індекативності* суб'єкт-об'єкт релігійної філософії, і тою що склала головний нерв конфліктності в театральній драматургії.

Трактовка значеннєвості сонатної форми з трьохфазовим рядом експозиція-розробка-реприза усталилася в розумінні її змістовної паралелі до діалектичної тріади (теза – антитеза – синтез) Г.Гегеля, цілком засвідчуючи театральню-позацерковну смислове наповнення даної структури. Хоча сама ідея тріади сягала смислових глибин християнської (Трійця) й дохристиянської (тримурті й ін.) сакральності, театральню-художню-самодостатню усвідомлення того символу складало наслідок прийняття у XVII ст. позацерковного розуміння вказаної формальної ознаки тричастинності. Ця остання оцінена в музикознавстві і в культурології в повній мірі у XX ст. – як абсолютизація тріади початок-розвиток-закінчення (асафьєвське *i:m:t, initium-movere-terminus*), усвідомлена в наслідуваності вказаної формули від форми богослужбного діонісійського театру у Арістотеля.

Відомо, що О.Шпенглер, якому належить ініціатива висунення культурології як самостійного наукового шляху, уніфікує культурні прояви подібністю до «організмів», для яких закон зародження-розвитку-завершення складає ество їх фізичного буття. Трифазовість і тричастинність з уподібненням (але не співпаданням) початку і закінчення (див. функцію *confirmatio*-підтвердження за контрастом з *confutatio*-спростуванням) живила й риторичну диспозицію, яка покладена була в основу художньої композиції. Оскільки, за поясненнями теоретиків Християнської історії музики, риторика складала, на відміну від базису символіки й екстатички Богослужбного мистецтва, «профанну уступку» церковної музики заради контактності із широкими колами віруючих [16, 7-9].

Але філософською антитечністю насичена сонатна трифазовість в розвиток тої тричастинності, яка виникла з лона процерковної тріади, але в узгодження з театральню-світськими установами не німецької, але італійської філософії в особі Дж.Віко. Саме в італійській музиці, оперній й інструментальній пройшли генеральні «обернення цінностей», у тому числі нумерологічної символіки, яка так багато значила й значить для музики. Перш ніж від XVIII на XIX ст. ствердилася інструментальна сонатність, в італійській музиці від XVII на XVIII ст. стверджується, і до цього часу нездолана в музичній практиці тричастинна репризна форма типу АВА. Її репризний розділ гіперболізує риторичний диспозиційний *confirmatio*, відкидаючи варіабільність, яка привноситься послідовністю *confirmatio-peroratio/epilogus*. Цю варіабільність обов'язково привносить виконавець, оскільки принцип *da capo al Fine*, що механізував запис композитором репризи безпосереднім повтором, ніяк не сковує органіки риторичного виявлення виконавця.

Від культури Ренесансу на Новий час йшла хвиля усвідомлення в людському бутті закінченості життєвого шляху фізичним поверненням до безпорадності дитинства (тоді зовсім без пієтизму йшло сприйняття дітей як «недосконалих дорослих»), як це ущипливо коментували герої У.Шекспіра, живописуючи «беззубість» і «слабкість ніг», ін., як у дітей, так і у старих. Ясно, що у такому світобаченні релігійна концепція «життя після смерті» не мала сенсу. Виходячи зі сказаного, тріади, що пролонгувала священну Трійцю в музичні побудови церковного «троєстрочія», набула на зорі Нового часу суто фізично минутий смисл, який співпадає з театралізованою структурою початку-розвитку-кінця. У філософії Дж.Віко принцип тріади циклічності, почерпнутий з узагальнень античного театру у Арістотеля, із послідовності складових театральної вистави виріс до узагальнюючої парадигми усього живо-го - і протистояв нескінченій варіабільності церковної музики Ангелогласія, ушляхення Вічного.

Зроблені соціокультурні значеннєвості окремих епохально висунутих і затребуваних у сучасності музичних форм поки складають виняток у дослідженнях семантики музики форм, хоч саме вони, за Б.Асаф'євим (див. вищеприведену тезу про зміст, що «не впливається у музичні форми як вино у келихи...» [4, 273]) і його послідовниками, складають музичну змістовну іманентність. Логіка «змісту музичної форми» закладена у Асаф'єва його знаменитим висуненням принципів тотожності й контрасту в теорії форми – в первинності, історичній і логічній, саме перших. Найбільш цікавою тут виглядає класифікація, запропонована видатним музикознавцем, в якій наріжним каменем виступає підхід до форми рондо: тут, у Асаф'єва, рондо виступає як форма збудована за принципом *тотожності* [4, 12-118], тоді як класичне рондо («просте рондо» у В.Холопової та інших дослідників) поєднане з уявленням про «глибину контрастів» [18, 101].

Вважаємо, в такому розходженні оцінки принципу рондо у Асаф'єва і «асаф'єванки» ж Холопової вирішальну роль грає герменевтичний аспект: Асаф'єв розглядає музичні форми в широті їх виявлення у музикуванні у цілому, дослідниця ж назвою вказує на більш вузький обсяг («Форми музикальних произведений»). Тим самим В.Холопова зосереджується на «музичній цивілізації» композиторської авторської творчості, тобто в розгорнутості до театралізованої «форми-процесу», в якому контраст складає базисний показник структури-смислу. І хоч подається у другій частині книги «История музыкальных форм (в связи с жанрами)», із включенням характеристики форм духовної музики Середньовіччя (сумбурно і непослідовно - спочатку чомусь григоріанський хорал без пояснень структури меси, потім – Монодія знаменного співу у зв'язку з Православною літургією), все ж установочним постає підхід від художню-самодостатньої творчості театралізованого мислення Віденської школи.

Для Асаф'єва очевидним є хід думки від ритуально-релігійного пласта музичного мислення: у нього первинним постає *принцип тотожності*, тоді як похідним від першого йде *принцип контрасту* – як історично театр народжується з обряду-ритуалу, а не навпаки. І хоч Асаф'єв спеціально не пояснює, але «бажаючи зрозуміє»: дослідник явно уловлює сакральний зміст рондо, буквально значення

терміну – круг, коло, виходить на сакральне розуміння Усього, Бога [7, 25]. Холопова ж апелює до народно-ігрового тону, з того виводячи «життєрадісність» - і закономірно минаючи одного з класиків втілення форми рондо А.Вівальді, композитора-священника, а говорячи про танцювальність французьких витоків рондо, авторка зовсім минає сакральність танцювальності для гальської-галіканської релігійної традиції Франції до фатального 1789 р. [2, 216 ; 6, 398]. А без вказаних пояснень сакрального кореня розглянуваної форми видається парадоксом звернення до неї в гімнічному всеуславленні фіналу «Аврори» Л.Бетховена.

Саме сакральні витоків рондо явно усвідомлював Асаф'єв, як і глибинні позиції французької музики; у цілому *інтонаційний* підхід складає саме французьку лінію розуміння музики-мовлення, на відміну від тонової природи музики у німецькому музикознавстві. І усвідомлення глибинно-сакрального смислу Всебожественної охопленості пояснює рондальність вибудови і літургії у цілому (ясно, за принципом старовинного, а не класичного інструментального рондо), і християнської містерії, для якої органічними є танцювальні фрагменти, а з неї ж народилася літургійна драма, що, за Г.Кречмаром [8, 27-30] і є початок опери. І хрестоматійне посилання на народно-обрядовий виток рондо, ясно, постає конкретним відгалуженням могутнього древа форми-змісту, незнання якого катастрофічно обідняє сприйняття музиканта, а усвідомлення тої сакральності Кругової будови надихає виконавця звертанням до Вищого, яка б там не писалася програма твору.

Названі релігійно-соціологічні показники значень музичних форм змикаються з цифровою – нумерологічною – їх символікою, справдовуючи формулу О.Лосєва: «музика – життя...але життя нічого іншого як чисел» [9, 84]. І тому не художньо-комбінаторною примхою генія виступає творча акція глибоко віруючого Ф.Ліста, що культивував поемне «стиснення циклу до одночастинності». Це було втілення релігійно-сакрального принципу: символіка одиничності – Божествена єдність світу (показове ім'я балтсько-слов'янського Одина, що втілював вищий шабель узагальнення божественної суті) – в поемності Ліста через монотематизм «покривалася» класицистична чотиричастинність як символізація «двічі рацію» відношень 2+2.

Остання була запозичена від постренесансної сонати-сюїти як звукової пролонгації торжествуючого раціоналізму: двочастинність першосонати, яка не менш згадуваної опери Я.Пері «Дафна» була «тою, що біжить від церкви», якщо пам'ятати про від раннього Християнства йдучу традицію (див.посилання вище) ідентифікації Орфея й Ісуса, відповідно, Аполлона й Бога-Отця, а також про похідність двочастинної першосонати від озвучення (буквально *sonage*) в інструментах арії як духовного [3] і тоді ще не «втягнутого в оперу» жанра.

У дисертації Т.Полянської [14] вказані перехрестя християнської сакральності і міцніючого самодостатнього рацію простежені на бутті тріо-сонати, яка щезла як жанр з падінням авторитету Віри після 1800-1802 рр., які відзначилися актом вандалізму «прогресивної громадськості», а саме закриттям усіх італійських консерваторій як тих, що існували при церквах [5, 83]. Символіка тріо-структури (саме символіка, бо виконавців могло бути й 4-5) мала опору у церковному троєстрої (див.дискант, гімель, «путьовий» спів і т.п.), тоді як форма циклу тяжіла саме до чотиричастинності.

У контексті еволюційних переходів змістів-структур тричастинності сонати, арії, чотиричастинності сонати-сюїти в межах церковного контрастно-поліфонічного триголосся (зовсім не розробленого в теорії – за його органічною пов'язаністю з Богослов'ям, тоді як раціоналізована концепція імітаційної поліфонії багато представлена в *картезіанському* за його реальним буттям музикознавстві) – закономірно виникає питання про долю різновиду тричастинності в музиці, історично-епохально локалізованої. Йдеться про бар-форму, структура якої (*Stollen-Stollen-Abgesang*) уславилася уґрунтуванням її у творчості міннезінгерів і представників майстерзангу, але реально має місце і творчості трубадурів-труверів.

Повсюдна її поширеність в лицарській поезії готики – Ренесансу (які за О.Лосєвим складають єдиний культурний принцип світобачення у всеєвропейських, а не локально-італійських вимірах [10, 12-23]), залуговує на увагу як *іманентний зміст* музичного оформлення слова, відмітимо, поезії *аристократичної* (не забуваємо, що «чоботарство» майстерзангу складало надбання привілейованого шару ремісництва, невідривного від «релігійстворення» передодня лютеранської реформи й певної змістовної паралелі до неї), віршоскладення-співу вишукано-освіченого й одночасно з підкреслено типологічними показниками образотворення. А це вказує на глибокі релігійні засади авторів, виключаючи егоцентризм їх самовираження. І показово те, що за поріг XVI ст. ця структурна одиниця не переступає, хіба що її моделює Р.Вагнер у «Майстерзінгерах» і в певних структурах «Зігфріда» у XIX ст.

Бар-форма – це певне пограниччя дво- і тричастинності (доречі, як і сонатна форма у XVIII ст.: старовинний тип – без розробки чи з невираженою розробкою, що явно сягає строфічності вихідних вокальних структур). Відома бар-форма – послідовність ААВ – має такий вигляд у музичному виявленні (заспів-заспів-приспів), тоді як у єдності із словом чітко проявляє ознаки АА'В, тобто варіювання першої строфи, але не тотожне утворення. Ясно, що структурні показники цієї лицарської поезії-співу пов'язані з мислительними типологіями, показовими для синтезу Віросповідальності й розумування, що складало паралель до гуманістичного трактування *богоподоби людини-творця*.

Епоха готики й раннього Відродження позначена розквітом релігійної філософії, що увійшла в історію через деїстично-атеїстичну її критику у XVIII й наступних століттях під ім'ям *схоластики*. Її

прийнято таврувати як «відірване від життя безплідне розумування» [15, 1288], тоді як об'єктивно це (від грецького *scholasticós* – шкільний, вчений) «тип релігійної філософії, що характеризується поєднанням теолого-догматичних засновків з раціоналістичною методикою та інтересом до формально-логічної проблематики» [15, 1288]. Схоластику прийнято протиставляти вченню гуманістів, хоча в основі гуманізму – та ж двоїстість теологічних посилянь і раціоналістичних, з тяжінням до емпіристичних виходів методик, які засвідчували пограниччя богослов'я-теології й автономізованої від релігії філософії, яка стала основою знання Нового часу. Але найбільш показові ознаки єдності тих мислительних підходів – в гармонії Віри й Розуму, яка надихала височінь умотворень готики й творчу надмірність уподібненої Богу тим творчим Служінням людини.

При всіх поворотах схоластики як базового світоглядного мислення, що панувало у XII-XIV ст., вихідною й вирішальною його формулою повставала концепція Ансельма Кентерберійського: «Вірую, щоб розуміти» [15, 61]. Підхід філософа-августиніанця – шляхи до Істини-Бога, що двоїсто охоплювали «простоту серця» Віри й вишуканість розумових викладень інтелектуала. Єднання тих різних розумових наповнень – в повноті прийняття Божественної суті. Послідовне викладення вказаних шляхів до Спільного явно фіксує бар-форма, яка опинилася минущою, але симптоматично епохально значущою в історії музики, відзначаючи дивну й непросто осягану концепцію культурного світу межі Середньовіччя й Нового часу.

Явно проглядає полеміка світського Просвіщення, персоналізована І.Кантом, із єдністю Релігії й Раціо готики, коли названий блискучий представник німецької раціоналістичної філософії XVIII ст. заявляє свою знамениту антиномію Віра – Розум, розділених прірвою (а міст через яку представляє мистецтво) [13, 280-312]. І сучасні й передуючі Канту розробки сонатної форми у її старовинній двофазовій іпостасі як циклу першосонати і структури окремої частини у ранньокласичній і класичній структурі *Allegro* єднали церковну символіку арії й риторичних принципів із запозиченнями жанровості. Перекоаний кантіанець Л.Бетховен наполягав на наявності «двох принципів» як для тематизму театралізованої конфліктності «Патетичної» сонати, так і для кантово-ліричної наповненості тем Сонат ор.14 (№№ 9 і 10) у перепадах інтенсивності вираження високої абстракції Оспівування [13, 294-300].

І трифазова діалектика Гегеля (теза-антитеза-синтез) постає явно похідною від двофазової антиномічності І.Канта теза-антитеза, що своєрідно була підхопленою романтиками (як і естетика Канта в цілому). Вже на рівні неокантіанства у ХХ ст. розроблена «двофазова діалектика» Т.Адорно, яка має паралелі у новій поемності (див. «Вальс» М.Равеля та ін.) і у особливого рода двофазовості сонатних *Allegro* симфонізму ХХ сторіччя (це узагальнено Б.Ярустовським у його геніальній герменевтиці аналізу так званих Воєнних симфоній 1930-1960х років [19]).

Таким чином, не інтелектуальною «надмірністю» і освітнім снобізмом, але повсякденною потребою охоплювати змістовність музики як форми і прийомів виразності продиктована дивна, як на сьогоднішні освітні нормативи, система підготовки музикантів в старих італійських консерваторіях. В них, поряд з розгалуженими музичними знаннями і вміннями, викладали, від перших класів для семирічних початківців до випускників семи-, десяти- і п'ятнадцятирічного навчання, - філософію й Богослов'я, тобто їх вчили тим наукам стільки, скільки років вони вчилися музиці взагалі [5, 38-43].

Висновки. Підсумком запропонованого огляду є наступне. По-перше, музичні зміст і значеннєвість зконцентровані в символіці музичних форм – як фактурних цілісностей, що являють єдність виразних засобів взагалі, і як структурна конкретика форм-схем композицій. Смилова суть і перших, і других споріднена із релігійними, філософськими концептами, народжених історичними умовами, які стали живильним витоким і для епохально певних музичних вжитків, тобто очевидна їх генетична спорідненість. По-друге, музична соціологія, як одна з провідних дисциплін ієрархічної зібраності культурології музики, містить герменевтичну складову, яка утворює фундамент музичної семіотики, музичної семісеології, музичної герменевтики як такої у цілому, сукупно вчення про музичну змістовність й музичний образ, які були в центрі уваги класичного музикознавства минучих двох століть.

І якщо нереально відновлювати курси філософії-Богослов'я в обсягах, які відповідали потребам перших, базисних, тих що вибудували усю систему музичної освіти Європи консерваторій, то реальним є втілення у курсах музичного, мистецького аналізу у цілому відомостей щодо числово-нумерологічних, релігійно-символічної і філософсько-умоглядної навантаженостей музичних звучань як у текстах композиційного, так і виконавськи-варіабільного оформлення.

#### Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса. Астропринт, 2014. 400 с.
2. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. / Т.А.Акиндинова, А.В.Амашукели. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
3. Ария [И.Ямпольский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОНГ. М, 1973. С. 204 – 207.
4. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
5. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург, Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.
6. Галликанизм [А.Лопухин //Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. 1. Москва, 1993. С. 398-399

7. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
8. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
9. Лосев А. Музыка как предмет логики. М.: Издательство, 1927. 224 с.
10. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.
11. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. Изд.второе. Дополненное. Составление, редакция и комментарии Г. Бернандта и И. Саца. Предисловие И. Саца. М.: Всесоз.издат. Сов.композитор, 1971. 540 с.
12. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
13. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1 / С. Маркус. М.: Музгиз, 1959. 316 с.
14. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – музыкальное искусство, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.
15. Советский энциклопедический словарь.Москва: Сов.энциклопедия. 1984. 1599 с.
16. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки/ Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург: Мирт, 2003. 428 с.
17. Холопова В. Музыка как вид искусства. – Москва: Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
18. Холопова В. Формы музыкальных произведений. С.-Пб.: Изд. «Лань», 1999. 489 с.
19. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. Москва: Музыка, 1972. 382 с.
20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 S.
21. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek /P.Cifka. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 s.

#### References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in traditions of the Christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S.- Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian]
3. Aria [I.Jampolskiy (1973). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. I.* Moscow, Sov.encyklopedija. P. 204-207 [in Russian]
4. Asafiev B. (1963). Musical form as a process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian].
5. Barbier Patrick (2006). A history of casts. S.-Peterburg, Izdat.Ivana Limbaha.[in Russian].
6. Gallicanism [A.Lopuhin. (1993). *Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Red.S.AVERINCEV. V. 1.* Moscow [in Russian]
7. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian]
8. Kretschmar G. (1925). History of the opera. Leningrad, Academia [in Russian]
9. Losev A. (1927). Music as an object of logic. Moscow, publishers of the author [in Russian]
10. Losev A. (1982). The aesthetics of the Revival. Moscow, Mysl [in Russian].
11. Lunacharskiy A. (1971). In the world of music. Articles and speech. Publishing second. Complemented. Formation, editing, and commentary of G. Bernand and I. Sac. Foreword of I. Sac. Moscow, Vsesoznoje izdat. Sov. kompozitor [in Russian].
12. Mazel L. (1972). Problems to classical harmony. Moscow, Muzyka [in Russian].
13. Markus S. (1959). History of the music aesthetics in 2-h volumes. V.1. Moscow, Muzgiz [in Russian].
14. Polanskaja T. (2016). Trio-sonata as genre phenomenon to XVII-XVIII cent. Candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukraine]
15. Soviet encyclopedic dictionary (1984). Moscow, Sov.encyklopedija[in Russian].
16. Wilson-Dickson A. (2003). A. A brief history of Christian music. Trancl. from English. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]
17. Holopova B. (1994). Music as the view of art. Moscow, Nauchno-tvorcheskiy centr "Konservatoria" [in Russian].
18. Holopova B. (1999). The forms of music work. S.-Peterburg, Izdan. «Lan» [in Russian].
19. Jarustovskiy B. (1972). Symphony about war and world. Moscow, Muzyka [in Russian].
20. Adorno T. (1978). Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt a.M. [in Germany]
21. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. (1988) Képek és jelképek . Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó [in Hungary].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2018 р.