

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01

Цитування:

Андросова Д. В., Маркова О. М. Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 162–168.

Androsova D., Markova O. (2022). Music Aesthetics as Philosophy of Music: Genesis and Topical Contemporaneity of Musicology. *National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal*, 3, 162–168 [in Ukrainian].

Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теоретичної і прикладної
культурології Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5951-8416>
androsova.markova@gmail.com

Маркова Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теоретичної і прикладної
культурології Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової,
заслужений працівник культури України
<https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>
dashaelena@gmail.com

**МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА – ФІЛОСОФІЯ МУЗИКИ:
ГЕНЕЗА ТА АКТУАЛЬНА СУЧАСНІСТЬ МУЗИКОЗНАВСТВА**

Метою роботи є виявити закономірний принцип передування філософії музики в музичній науці, що відсторонила музичну естетику з її базисом традиційної філософсько-раціоналістичної системи картезіанства. «Культурологізація» сучасного музикознавства засвідчує вбирання позалогічних надбань асоціативного знання, яке, за Ю. Кристєвою, наука сьогодні вже не відкидає, будучи названим «герменевтично-інтерпретаційним» сенсом предмету вивчення. **Методологічною основою** дослідження є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це відображено в працях О. Зосім, О. Маркової, О. Муравської, О. Козаренка, Лю Бінцяна, О. Рощенко, з акцентуацією на герменевтичному та стильово-компаративному аналітичному апараті пошуку. **Наукова новизна** роботи зумовлена теоретичною першістю в музикознавстві України заяви філософії музики заміном превалюючої від XVIII сторіччя сфери музичної естетики як «спекулятивної теорії музики» відносно традиційного ядра музикознавства теорії та історії музики. **Висновки.** Переміщення музичної естетики в лоно філософії музики відбулося відсуненням услід за практикою в музичній науці театрално-секуляризованого вираження загальноестетичних антитез на користь всеосяжного ліричного як специфічно музичного втілення краси; а драматичне й комічне постають у ступенях неповноти подання ліричного, що й відмежовує «естетичне-почуттєве» в музичних сенсах. Зосередження музичної виразності на естетизмі прекрасного-ліричного в такому підході узагальнює, попри безпосередню церковність, досвід духовної музики, для якої краса ліричного в синкрезі надособистого й особистісного вираження (порівняно з «красою духовною» музики в Михайла Пселла, XI ст.) витісняє значеннєві антитези, що теоретично збігається із символізмом піфагорейства-неоплатонізму у філософсько-розумовому осягненні музики як дотичності до Вічного.

Ключові слова: музична естетика, філософія музики, традиційне музикознавство, сучасне культурологізоване музикознавство, генеза науки про музику.

Androsova Daria, Doctor of Art Studies, Professor, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;
Markova Olena, Doctor of Art Studies, Professor, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Music Aesthetics as Philosophy of Music: Genesis and Topical Contemporaneity of Musicology

The purpose of this work is to reveal the natural principle of the precedence of the philosophy of music in music science, which removed musical aesthetics with its basis of the traditional philosophical and rationalist system of Cartesianism. 'Culturologisation' of modern musicology testifies to the absorption of non-logical properties of associative knowledge, which, according to Yu. Krysteva, is no longer rejected by science, being called the 'hermeneutic-interpretive' meaning of the object of the study. **The methodological basis** of the research is the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, as it was in the works of O. Zosim, O. Markova, O. Muravska, O. Kozarenko, Liu Bingjian, O. Roschenko with an emphasis on hermeneutic and stylistic-comparative analytical search engine. **The scientific novelty** of the work is due to the theoretical primacy in the musicology of Ukraine of the statement of the

philosophy of music as a substitute for the sphere of musical aesthetics, which has prevailed since the 18th century, as a "speculative theory of music" relative to the traditional core of musicology, the theory and history of music. **Conclusions.** The movement of musical aesthetics into the bosom of the philosophy of music was carried out by the displacement, following practice, in musical science of the theatrical-secularised expression of general aesthetic antitheses in favor of the all-encompassing lyric as a specifically musical embodiment of beauty, and the dramatic and the comic appear in the degrees of incompleteness of the lyric presentation, which delimits the "aesthetic-sensual" in the musical sense. The focus of musical expressiveness on the aestheticism of the beautiful and lyrical in this approach generalises, despite its direct ecclesiasticism, the experience of spiritual music, for which the beauty of the lyrical, in the syncretism of the suprapersonal and personal, expression (compare with the "spiritual beauty" of music in Mikhail Psellus, 11th century) displaces meaningful antitheses, which theoretically coincides with the symbolism of Pythagoreanism-Neoplatonism in the philosophical-mental understanding of music as a touch to the Eternal.

Key words: musical aesthetics, philosophy of music, traditional musicology, modern culture-oriented musicology, genesis of music science.

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасним розумінням сутності того, що відбувається в навколишньому середовищі, переконуючи в реальності положень метафізики історії щодо нашого розміщення в *неоготичному* соціумі, у котрому категорично переглядаються завоювання раціоналістичної систематики Нового часу. І музика явно перестає бути результатом авторської композиторської продукції: багато хто з музикантів-митців відмовляється від фіксації в нотах своїх творінь, спілкуючись безпосередньо через нібито виконавську сферу. Виступи Т. Райлі, С. Райха, В. Мартинова та багатьох інших високоталановитих і визнаних майстрів орієнтовані на естетику комунікації, оминаючи специфічно художні завдання побудови образно-знакових тем-структур. Ми повертаємося, судячи з усього, до цінностей позахудожньої музики, яка найбільш повно проявляється в духовній сфері, а суть її сформульована в роботі Д. Андросової з посиланням на В. Одоевського: консонантність вираження, дисонанс тут зайвий [1, 118–120].

Аналіз досліджень і публікацій. Питання переозброєння культури та музики в ній у поставангардний період неодноразово порушували в роботах Г. Гадамер, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Кристева. Саме Г. Гадамеру належить формула про «смерть автора» в сучасній літературі [4], що була підхоплена ідеєю «кінця часу композиторів», яка, відповідно до зазначеної вище фактології, становить реалію сьогоденного музичного буття. Наближення до позахудожнього виміру музики в її онтологічно-культурному прийнятті виводить на теоретичні засади, принципово відмінні від попереднього класичного мистецького періоду: замість першості в музикознавстві «спекулятивної теорії музики» у вигляді музичної естетики знаходимо наукову лінію, що живила музично-теоретичні узагальнення до Нового часу, а саме релігійно започатковану філософію музики.

Метою роботи є виявлення закономірного принципу передування філософії музики в музичній науці, що відсторонила музичну естетику з її базисом традиційної філософсько-раціоналістичної системи картезіанства. «Культурологізація» сучасного музикознавства засвідчує вбирання позалогічних надбань асоціативного знання, яке, за Ю. Кристевою, наука сьогодні вже не відкидає [6], будучи названим «герменевтично-інтерпретаційним» сенсом предмету вивчення.

Виклад основного матеріалу. Художня музика стверджувалася опорою на життєвий мімезис, зберігаючи міметичні устремління до абстракції; у церковному мистецтві життєва мімеза усувається на користь високої ідеальності Вічного. Теорія, яка забезпечує це переродження мистецтва, перетворюється на щось протилежне картезіанському семіотизованому музикознавству, про яке багато говорять як про те, що невідступно «культурологізується». Проте замовчується те зближення з духовним мистецтвом, щодо якого художньо-самозначуща музика класичного періоду усвідомлюється у зв'язку з її духовним витокom, тобто з прикладним розумінням цього мистецтва, з обмовкою, що додається до такого високого, що є вищим за саму музику.

Естетизація музичного вираження очевидна в сучасності, драматико-трагічні образи явно не затребувані, як і в музикознавстві, що від XVIII–XIX століть позначилося в співвідношенні теорії-історії-музичної естетики. А ця остання втрачає своє провідне, «спекулятивне» значення, тобто усвідомлення музичних смислів тягнє вже до теоретично-музичних підстав, що відроджують *філософію музики*, минаючи чуттєво-матеріальні предметні зазначення музичної виразності Нового часу.

Музична естетика в сучасній академічній літературі утвердилася в певній єдності з філософією музики, але відмінна від останньої розгорнутістю до *музикознавчої* специфіки в її

традиційному картезіанському значенні: «... філософія музики (англ. *Philosophy of music*) – розділ естетики, у межах якого досліджують засадничі питання, що стосуються музики (курсив О. М.). Філософське вивчення музики має багато зв'язків з філософськими питаннями в метафізиці та естетиці» [13]. І це в трактуванні музикознавства в авторитетних джерелах – наявність у ньому чотирьох частин, визначених історичним розвитком: теорія, історія музики, музична естетика – філософія музики, музична культурологія (див. в О. Маркової [5, 6–10]).

У цей перелік органічно вписується музична психологія (або психологія музики), оскільки саме ця дисципліна на початку ХХ століття в працях Е. Курта [14] претендувала на провідне становище в музикознавстві, витісняючи цим музичну естетику, яку затвердив у перевагах «спекулятивної теорії музики» Е. Ганслик у середині ХІХ століття. Пропозиція Е. Курта щодо провідного значення психології музики в музикознавстві спиралася на переваги ХХ століття як епохи науково-технічної революції та психології підсвідомого.

Така декларація лідерства названої частини музикознавства стала завуальованою формою впровадження в науку надбань релігійного світогляду: знамениті книги Е. Курта, які переклав Б. Астаф'єв, з відомих ідеологічних причин зроблені були з пропуском фідеїстичних і відверто богословських коментарів. Важливо те, що Е. Курт широко оперує запозиченим ніби від нової фізики поняттям «енергія», підкреслюючи як найвищий її прояв «мелодійну», а похідну від неї «гармонічну» енергії.

При цьому залишилася тенденція не усвідомлювати цю термінологічну зв'язку – музика-енергія-мелодика – у її похідності від християнського містичного вчення ісихастів про екстаз та екстатичність як найвищий прояв людського *обожнення* [3, 70–190]. Величезний вплив на світову музичну громадськість автора «Поєми екстазу», коріння концепції якої в слов'янському світі, та й поза нею найменше схильні були виявляти в християнській сфері, хоча, як зазначено вище, головне поняття в указаних програмних заявах – це *екстаз*, *екстатичність*, тобто терміни, сенс яких співвідносний з православним богословським уявленням про *енергійність* Бога: «... у серпні 1341 року відбувся Другий собор... Тут було затверджено вчення про існування енергій у Бозі і про їх відмінність від сутності Божої...

Приймаємо віддане древніми (отцями), що Бог – енергійний, Божеству належить енергія ... пройшов П'ятий собор у Константинополі 1368 року... тут же відбулася канонізація Григорія Палами» [3, 70].

Містичне вчення ісихастів про екстаз знаходить закінчений прояв у діяльності та працях преподобного Симеона Нового Богослова, твори якого переповнені відчуттям постійного екстазу, глибокого зіткнення з вищою дійсністю. Він говорить нам, як безуспішно намагається схопити Світло своєю п'ястю... Описує дію Божественного Вогню, яке очищає його, і каже, що відчуває запах палаючої плоти [3, 189–190]. Тож висновок дослідника: «Символіка вогню посідає також важливе місце в містичному переживанні преподобного Симеона та перегукується із символізмом світла... Бог є вогонь, Він прийшов як вогонь...» [3, 193]. І далі: «Бог є світло, і світло найвище» [3, 194].

Лексика Симеона Нового Богослова цілком пізнавана в текстах містеріальних музичних творів (про це докладно в Д. Андросової [2, 73–75]): «Прийди, світло правдиве! Прийди, життя вічне! Прийди, потаємне таїнство!.. Прийди, невечірнє світло! Прийди, істинна надія всіх, хто прагне спасіння! Прийди, що належить пробудженню! Прийди, мертвих воскресіння!...» [2, 195].

Цей вплив ісихастського містицизму прослідковуємо у французьких скрябіністів М. Обухова, І. Вишнеградського, а також М. Рославця, К. Шимановського, які працювали в Україні (К. Шимановський, перебуваючи в Єлисаветграді й Одесі, написав до 1919 р. свої основні твори: цикл «Маски», Третю симфонію, оперу «Король Рогер» та ін.). Цей вплив пізнаємо в О. Мессіана через Вишнеградського (зустрілися в 1937), що визначив перелом у творчості творця «Турангаліли», коли після впевненого дебюссізму та неоімпресіонізму з'являються твори рівня «Квартету на Кінець часу» (1942), «Двадцяти поглядів на младенця Ісуса», (1944), названої вище «Турангаліли» (1946–1948) (про це докладно в дисертації Т. Моторної [10]).

Всі названі твори знаменують народження неоекспресіонізму, принципово нового синтезу «мелодійної тональності» К. Дебюссі й експресіоністської серійності, що дали *нову модальність* О. Мессіана. Загалом зазначений синтез дебюссізму-скрябінізму та серійності здійснив І. Вишнеградський у своїх композиціях у чвертитоновій та в одну шосту тони організованих системах творів 1930-х років. А до нього цей синтез здійснили в 1913–

1914 роках геніальні композитори й теоретики-новатори в одній особі, які працювали в Україні. В. Ребіков, М. Рославець, на жаль, у своїй Вітчизні з ідеологічних та естетичних причин досі маловідомі.

Показово й те, що всі названі автори чудово вписувалися в концепцію П. Валері «системи Леонардо да Вінчі», у якій наголошено на неоренесансній дифузії творчо-практичної і науково-теоретичної діяльності для великих представників мистецтва ХХ століття. М. Москаленко щодо цієї позиції П. Валері відзначав: «Поль Валері на прикладі генія Відродження – Леонардо да Вінчі розглядає два типи мислення і свідомості (науково-об'єктивістський і “романтично”-суб'єктивістський) як породження *єдиної* системи культури. Леонардо да Вінчі як «геній універсальності» для Валері цікавий передусім тим, що самим своїм існуванням втілює *систему*, що про неї можна скласти уявлення за відношеннями та зв'язками її *можливостей*, які становлять її першооснову, – систему, структурно однорідну у своїй універсальності. В цій системі *єдині всі науки і мистецтва, всі сфери їхнього прояву і самі операції*» (курсив Д. А. та О. М.) [9].

Розвиваючи характеристику «методу Леонардо да Вінчі», дослідник вказує на «центральну вихідну точку, де мова, наука та мистецтва єдині» і яку П. Валері знайшов в операції *уподібнення*: «всякий смисл ґрунтується на ефективності *уподібнення*», «систему образних *уподібнень* можна розглядати як систему *єдиної мови* всередині цілісної розумової структури» [9]. І якщо діяльність Ю. Кристеві виступає в кінці минулого століття в підсумку наукових досягнень останньої, то її висновок про легітимізацію в науковому знанні асоціативності становить певний ракурс бачення «методу Леонардо да Вінчі», за П. Валері, як «цілісної розумової структури *уподібнень*», теоретично апробуючи тим самим гіпотезу теоретика мистецтва й поета.

Якщо жоден з великих композиторів і виконавців століття романтизму не поєднував свою творчість із проявами теоретичної наукової думки, то зазначена єдність відзначає багатьох музичних лідерів ХХ століття, крім названих вище В. Ребікова, М. Рославця, М. Обухова, І. Вишнеградського, О. Мессіана, це також Б. Барток, П. Хіндеміт, К. Орф, С. Скотт, Б. Шеффер та ін.

«Система Леонардо да Вінчі», за П. Валері, окрім поєднання творчо-практичної та науково-теоретичної роботи, передбачає й інші види

синтезу художньої і релігійно-політичної, педагогічно-організаційної, державно-будівельної, інших проявів творчості. Це знаходимо в активності педагогів і композиторів в одній особі рівня К. Орфа, З. Кодаї, Б. Бріттена й інших державних і політичних діячів та композиторів рівня Е. Вілли-Лобоса, Л. Руссоло, Г. Ейслера й інших менеджерів і композиторів-виконавців на кшталт С. Кусевицького тощо.

Проте досі залишається недооціненою релігійно-месіанська організаційна робота в єдності з власне музичним генієм в особах скрябіністів М. Обухова й І. Вишнеградського, тоді як канонізація Святості О. Мессіана в Католицизмі при вираженості францисканства автора «Св. Франциска Ассизького» фіксує саме цю єдність виняткових заслуг не лише в музикантсько-композиторсько-педагогічному, а й у місіонерсько-релігійному прояві. Не набула гідного продовження та розвитку в активності послідовників композиторського дару Ч. Айвза месіанська спрямованість його роботи в дусі ідей трансценденталізму, коли він зробив спробу реалізувати постановку своєї «Вселенської симфонії» (явно термін «симфонія» тлумачено не лише в музичному, а й у церковно-сакральному заломленні) у розпал Першої світової війни та всупереч їй.

Перелічені виходи фахівців, композиторів і виконавців за межі мистецтва із «вторгненням» у сферу, що ніби не стосується їх компетенції, створювала й для буття музикознавства принципово нові умови. Адже, очевидно, зростала потреба в «спекулятивній» теорії музики, а психологічний ухил такої «спекулятивності», який запропонував Е. Курт, виявився одним зі шляхів, що зовсім не вичерпував прояви цього єднання музичного мистецтва та позахудожніх сфер.

Як відомо, музична естетика вичленувалася із самостійним предметом та методом дослідження на підставі розробки теорії афектів, загальне уявлення про які звертає музику до театрального пафосу та культу почуття. Однак очевидне коріння цього вчення – у релігійній екстатичності, оскільки вищими афектами усвідомлювали афекти Радості й Спокою, у яких впізнавані витoki релігійної екстатичності і в якій головним завданням виявлялася здатність зосередження на почутті-ідеї, що виключала *буттєво-речове усвідомлення її сенсу*, але співвідносила із високим шарінням думки в подвижницько-героїчному прояві суб'єкта.

Спроба усвідомити музику частиною буттєвого світу (турботи про просування

реалізму у Франції і на європейському Сході в середині ХІХ ст.) у музичній естетиці відкрила шлях до семіотизації-лінгвізації цієї науки. А це призвело до появи «музичного словника епохи» Б. Астаф'єва, до розробок знакової специфіки музичного твору, «розгалуженого» у виконавських множинностях його подання в працях Р. Інгардена.

До середини минулого століття зазначені розрізнення частин музикознавства (теорії, історії, психології, естетики музики) утвердилися знову у висуванні «переутвореної» музичної естетики на методологічне лідерство в музикознавчій сфері – і це чудово ілюстрували численні видання в колишньому Радянському Союзі множинних книг з історії музичної естетики; більш скромно представлені були теоретичні розробки музичної естетики, зокрема це й робота О. Маркової «Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів» (1983).

Вихід на теорію музичної естетики гальмувався, оскільки теоретична база явно тяжіла до перетинів із Богослов'ям, а цього інерція європейського наукового світу, визначеного постулатом І. Канта (віра й розум, а поміж них прірва), не приймала. Це означало обминання науковим пізнанням релігійних засад. Лише після 1970-х років, у часовій межі встановлення постмодерну-поставангарду, відзначеного також духовним Відродженням у планетарному масштабі, світ зрушив до неоготичних розумових позицій [11], у яких Віра та Розум склали *дифундуючі* якості.

У роботі О. Маркової [7, 99–134] відзначено для музики стильовий комплекс неосимволізму, бо саме на межі ХХ та ХХІ століть відбувається, по-перше, відродження творчості лідерів символізму, категорично забутих у ХХ столітті (див. «Ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлинського» [15, 128; 15, 136]), відновлення значущості В. Ребікова, М. Рославця в Україні й ін., а також усвідомлення нерозривності духовно-ужиткової та художньо-самостійної музики як спеціальної цінності творчості.

Наслідок у теорії мистецтва – *відновлення в музично-естетичному знанні її історичного базису філософії музики*, яке й відзначають сучасні автори як відмінну властивість музично-естетичного вчення наших днів, тобто це *онтологізація музичної естетики й музикознавства загалом*.

Прояв цього – захист специфічного сенсу музики як *змістовності музичних форм*, що наочно демонструє сучасний вокал, у якому все більш послідовно відроджується

демонстративна штучність фальцетного співу. А він ніяк не суміщається з наївним «вокальним реалізмом» «драматичних» тенорів, які звучать агресивно, і жіночими драматичними сопрано, що відповідають їх виразності. У фортепіанній практиці, за розробками Д. Андросової [2], – це клавіризація фортепіано, яка «купює» театральну оркестральність традиційної академічної школи, поєднуючи із сакральними витоками органної та клавірної струнно-щипкової гри. Відповідно у фортепіанному мистецтві стає цінним усвідомлення базисності лірики клавірного «легкого» піанізму (див. працю Л. Степанової [12]) як утілення *надбуттєвого шаріння і політності*, історично первинного щодо фортепіанної оркестральності Ф. Ліста й академічної піаністики наших днів.

Ліричний початок європейської музики як сакрального гімноспіву висуває поняття ліричного в концепції О. Маркової на становище базової категорії сучасної музичної естетики, минаючи запозичену з так званої загальної естетики двійковість категорій «прекрасне – потворне», «піднесене – низинне», «трагічне – комічне». Бо в музиці як такої антитеза прекрасному-ліричному у вигляді «потворного» не існує: тонова природа музичного мистецтва сконцентрована в абстракції церковного вокалу – і обов'язкове витримання цієї «ритмізації звуковиробництва», породжене сакральним мімізисом-наслідуванням Вічного, що до низького й потворного не має права доторкуватися.

Гімнотворча основа музичної лірики живиться сакральним *першоліризмом алілуйного співу*, який, за філософом-священником П. Флоренським, є «надгробним риданням, творящим піснь алілуя». Тим самим здолана скорбота й безмірна духовна радість утворюють базові образи-сенси музичного вираження в його ліричних засадах – і в суто *мелодійному* прояві. Те, що в музикознавстві прийнято називати «драматичними інтонаціями» на рівні мелодійних архетипів інтонацій Lamento й Egoïca, постає як поєднання зазначеної вище ліричної сфери із семантично протилежними їй зворотами.

Драматичне в музиці «поглинає» *піднесене та трагічне*, яке є деяким «порушенням» ліричного, але не розривом з ним. Центральний жанр класичного періоду європейської музики – опера, що народилася як «музична драма», у якій трагічні сюжетно-подібні колізії не переходили в жанр музичної трагедії (єдиний приклад-виняток – «Загибель

богів» Р. Вагнера, але це частина оперно-драматичного циклу «Кільце нібелунга»). У музиці чудово працює категорія *комічного*, яка колись-то висунула типології сервент, скоморошин, класичного скерцо, в останньому замінюється і «поглинається» потворне та низинне у вигляді різновидів «демонічно-трагічних» скерцо.

Висунута концепція *музичної естетики* утворює етап поєднання з філософією музики, адже від Нового часу, що висунув першу з названих наукових сфер з принциповим обговоренням парності форма-змістовність, Новітня історія відмежовувалася активним уникненням програмності на користь нумерології та більш абстрактної символіки. Можливо, саме концепція музики, представлена «мікрохроматикою» І. Вишнеградського, що відсторонюється від будь-якої програмності, знаменує і теоретичне торжество тотожності Зміст-Форма, причому в зазначенні обох термінів з великої літери як позначення абстракцій надлюдського виміру їх розуміння.

З тим відповідає потреба в театралізованій життєподібній формі-процесу Аристотеля й Б. Асаф'єва, народженій уявленням про афекти, згодом семіологічно розширених, тоді як форма «підтягувалася» до життєподібної процесуальності (взяте від театральних узагальнень Аристотеля уявлення про форму в музиці як *initium-movere-terminus*). Однак своєю філософією як людськопервинною філософією Гармонії сфер музика сполучалася у формах не з буттєво-життєвим і минушим, а Вічним.

Семіотизована музична естетика безсила на сьогодні охопити музичні явища, що позначилися у ХХ столітті на творчості великих творців європейського Сходу, а серед них геній М. Рославця та «скрябіністів» Франції, послідовників і вихованців О. Мессіана, твори Дж. Тавенера та близьких йому за «кельтським Відродженням» митців. Адже в них, якщо висловлюватись словами найбільшого представника релігійної філософії музики Візантії Михайла Пселла, насамперед наявна Краса духовна, а не текстологічно подана «життєподібність» (див. матеріали щодо засвоєння наук квадривіуму [8]).

Повернення музичної естетики в лоно філософії музики проголосив ще в 1920-ті О. Лосєв, видання книги якого «Музика як предмет логіки» у 1970-ті відновило формування теорії музичної естетики – на основі філософії музики з її онтологічно-соціологічним та аксіологічним корінням.

Прийняття ліричного-драматичного-комічного як категорій музично-естетичного знання, що заявляє всеприсутність у музиці лірики як специфічно музично-тонової символізації Прекрасного, у спадній мірі, але не антитетично показаної в драматичному та комічному, створює дефінітивний базис для теоретичних міркувань у сфері знання, що дифундує з проблематикою філософії музики.

Наукова новизна роботи зумовлена теоретичною першістю в музикознавстві України заяви філософії музики заміником превалюючої від ХVIII сторіччя сфери музичної естетики як «спекулятивної теорії музики» відносно традиційного ядра музикознавства у вигляді теорії та історії цього виду мистецтва.

Висновки. Переміщення музичної естетики в лоно філософії музики відбулося відсуненням услід за практикою в музичній науці театральньо-секуляризованого вираження загальноестетичних антитез на користь всеосяжного ліричного як специфічно музичного втілення краси; а драматичне й комічне постають у ступенях неповноти подання ліричного, що й відмежовує «естетичне-почуттєве» в музичних сенсах. Зосередження музичної виразності на естетизмі прекрасного-ліричного в такому підході узагальнює, попри безпосередню церковність, досвід духовної музики, для якої краса ліричного в синкрезі надособистого й особистісного вираження (пор. із «красою духовною» музики в Михайла Пселла, XI ст.) витісняє значеннєві антитези, що теоретично збігається із символізмом піфагорейства-неоплатонізму у філософсько-розумовому осяганні музики як дотичності до Вічного.

Література

1. Андросова Д. Мініمالізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Андросова Д. В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
3. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одеса : Друк, 2008. 548 с.
4. Гадамер Х.-Г. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=3boDWAAQB AJ&pg=PT369&dq=Гадамер+\"Смерть+автора\"&source=bl&](https://books.google.com.ua/books?id=3boDWAAQB AJ&pg=PT369&dq=Гадамер+\) (дата звернення: 31.04.2022).
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
6. Кристева Юлія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Юлія_Кристева (дата звернення: 31.04.2022).

7. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
8. Михайло Пселл. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Михайло_Пселл (дата звернення: 31.04.2022).
9. Москаленко М. Поезія П. Валері. Вступ до методу Леонардо да Вінчі. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41> (дата звернення: 31.04.2022).
10. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / НАКККиМ, 2021. 182 с.
11. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну : дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА, Одеса, 2018. 189 с.
12. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз : дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 – музичне мистецтво / СДПУ імені А. Макаренка, Суми, 2018. 224 с.
13. Філософія музики. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Філософія_музики (дата звернення: 31.04.2022).
14. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodischer Polyphonie. Bern, 1917.
15. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn. München, 2000. 608 p.

References

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in music. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
2. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Arabadzhy, D. (2008). Essays of the Christian symbolism. Odessa: Druk [in Russian].
4. Gadamer H.-G. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=3boDWAAQBAJ&pg=PT369&dq=Гадамер+”Смерть+автора”&soursl=bl&> [in Ukraine].

5. Kaminskaja-Markova, E. N. (2015). The methodology musicology and problems musicology. To 50 years of pedagogical activity work. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
6. Kristeva Julia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Юлія_Кристева [in Ukrainian].
7. Markova, E. (2012). The problem of musicology. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
8. Mickail, Psellus. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Михайло_Пселл [in Ukrainian].
9. Moskalenko, M. Poetry by P. Valery. An introduction to the Leonardo da Vinci method. Retrieved from: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41> [in Ukrainian].
10. Motornaja, T. (2021). Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen): candidate's thesis science of art: 26.00.01 / NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Navojeva, I. (2018). Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern: candidate's thesis science of art: 17.00.03 – musical arts / Odessa National Musical Academy name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
12. Stepanova, O. Yu. (2018). The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis: candidate's thesis science of art: 17.00.03 – musical arts / Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, 224 p. [in Ukrainian].
13. Phylosophy of music. Retrieved from: https://ru.wikipedia.org/wiki/Філософія_музики [in Ukrainian].
14. Kurth, E. (1917). Basics of linear counterpoint. Bach's melodic polyphony. Bern [in Swiss].
15. Roesler, Curt, A., Hohl, Siegm (2000). Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn. München. München [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 03.06.2022
Отримано після доопрацювання 01.07.2022
Прийнято до друку 08.07.2022*