

## ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВ

УДК 78.01:78.03

orcid.org/0000-0063-4711-9538; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10648>

### МЕТАФІЗИКА ІСТОРІЇ МУЗИКИ І НЕОГОТИКА ПОСТ-ПОСТАВАНГАРДУ

Олена МАРКОВА

*Одеська національна музична академія імені Антоніни Нежданової,  
кафедра теоретичної та прикладної культурології,  
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023  
тел.: +380982437770, e-mail: dashaelena@gmail.com*

Стаття присвячена тлумаченню історично-метафізичної якості тих або інших етапів музичної історії й сучасності в їх актуальній культурній детермінації й аналогії до раніше існуючих цінностей, у тому числі за допомогою епохальних позначень, іменованих Ренесансом-Відродженням, Рісорджіменто, Ренасімьєнто, а також у термінах, у яких частинами “нео”-, “прото”-, “пост”-, “транс”- і т. п. відображено принципове сутнісне співвідношення часів та їх фізично-людське різного наповнення.

Виявлення метафізики історії музики ґрунтується на симетрії повторюваностей, що створює уподібнення, які співвідносяться з церковними “симфоніями” – узгодженнями влади – земних і Небесних”, у яких поточне-минуше усвідомлюється в історичній вибраності уподібненням смисловантаження фізично-часово надзвичайно різних суб’єктів. Усвідомлення такої історичної місії музикантами заохочує їх моральний інстинкт Віросповідального пошуку, що спрямовував саме народження музики з першоритуальної діяльності. А створення філософії як “науки-наук” з універсального навчання Піфагора про числову “Гармонію світу”, яке акумулювало досвід архаїчної Античності, пролонгувало самостійність шляхів науки у раціоналістичній системі світу.

*Ключові слова:* метафізика історії музики, неоготика, поставангард, пост-поставангард, стиль епохи в музиці.

**Актуальність** теми дослідження визначена динамікою буття в мистецтві у сучасності, коли художньо-самодостатнє мистецтво академічної традиції виявляється відтиснутим із провідних позицій у сфері культури не тільки економічно-соціально, але й методологічно. Розростання сфери духовної музики, тобто того, що презентує серйозну складову популярної сфери в єдності зі звичною у ХХ столітті авторитетністю мас-культурного середовища, утворює не тільки потужну паралель до того, що називаємо професійним мистецтвом, але видозмінює саме підхід до текстів, які творяться штучно. У цьому випадку свідомо поза увагою залишається поняття “художній” текст, оскільки така традиційна його атрибутика, як цілісна “непорушність” внутрішньої авторської смислово-структурної конструкції жорстко корегується концептуальним підходом, що допускає різного роду “вторгнення” у заявлений автором продукт.

Така вочевидь історично актуалізована корекція уявлень у галузі мистецтва стихійно викликає потребу тлумачення складного положення, беручи до уваги герменевтичні імпульси, – не при аналізі окремого артефакту або відповідної сукупності, але в осмислення положення мистецтва як епохального надбання, в аналогії або в антитезі мистецтвознавству, що співвідноситься, у тому числі, з історичним досвідом історичного музикознавства.

Отже, **метою** роботи є тлумачення історично-метафізичної якості тих або інших етапів музичної історії й сучасності в їх актуальній культурній детермінації й аналогії до раніше існуючих цінностей, у тому числі за допомогою епохальних позначень, іменованих Ренесансом-Відродженням, Рісорджіменто, Ренасімьєнто, а також у термінах, у яких частинами “нео”-, “прото”-, “пост”-, “транс”- і т. п. відображено принципове сутнісне співвідношення часів та їх фізично-людське різного наповнення.

**Методологічна основа** – метафізична суть концепцій позаєвропейського ренесансу М. Конрада, А. Меза й О. Лосєва, а також історична герменевтика Б. Асаф’єва в розвиток позицій культурно-історичної школи І. Тена й формально-історичних абстракцій Г. Вельфліна. **Наукова новизна** роботи полягає в оригінальності культурної інтерпретації тих або інших етапних проявів музичної історії, у тому числі у вигляді позначень культурно-історичних парностей типу ренесанс – неоренесанс, готика-неоготика (й т. п.) стосовно до подій ХХ–ХХІ століть.

Парадокси музично-історичного шляху становлять не тільки винятково-яскраві, але й доленосно-визначальні “точки” історичного руху (і “кругообертання”), які підлегли певній “повторюваності відновлення”, які входять кожне століття у вигляді “молодіжних хвиль” 20-х, а особливо 60-х років і ін. Останнє наочно в співвідношенні “епохальних зв’язувань” постає при зіставленні історичних етапів до й після Різдва Христового, як Старого й Нового Завіту, повідомляючи певну кореговану дзеркальність, тому що відбувається в епохи Нової ери стосовно того, що сталося до Істоліття.

До ілюстрації останнього – дати подій античної архаїки, що склала підстави європейської цивілізації, і європейської історії Нової ери з позначенням художньо-музичної експансії в них. Виділяємо віхи буття Давнього Єгипту, цивілізація якого склала підставу грецькій та римській античності, що живила безпосередньо європейську цивілізацію Нової ери. Давній Єгипет – це чергування Давнього, Середнього й Нового царств, відповідно, 30–20 століть до н. е., потім 19–17 століть до н. е., потім 16–11 століть до н. е. При цьому Нове царство явно становить Ренесанс Давнього, оскільки було відновлено будівництво пірамід, відсторонене на користь лабіринтів у Середнім царстві й ін.

Сутність музики величезна у розрізненні художніх прагнень Трьох царств: співоче звучання музики в Давньому й особливо в Новому царстві (гимнотворчість Аменхотепа IV або Ехнатона, межа 16–15 століть до н. е.), тоді як у Середнім царстві вже стала прийнятною до відправлення культу інструментальна музика [2, с. 56]. Причому, 17–19 століть до н. е. були відзначені пануванням усунутої від влади аристократії – у результаті завоювань і повстань. А гасло Нового царства – “Назад, до Давнього царства!” [2, с. 55].

Якщо зіставимо ці дати до н. е. у зворотному порядку з подіями Європи у ХІ–ХVІ, ХVІІ–ХІХ і ХХ–ХХІ століть, то вражають суттєві збіги: Середнє царство Давнього Єгипту 19–17 століть до н. е. як період “перевороту”– і Європа ХVІІ–

XIX століть, де пройшов ланцюг політичних революцій, Нідерландської, Англійської, Французької й інтернаціональної Паризької комуни; розквіт інструменталізму в Середнім царстві співвідносно із торжеством Віденської школи у європейському інструменталізмі Нового часу. Будівництво храмів і пірамід, монументальне мистецтво в Давньому та Новому царстві явно становить діахронну паралель до винятково провідного положення храмового зодчества у Європі XI–XVI століть і пануванню монументальної архітектури знову у XX ст., тоді як у Новий час архітектура втрачає першість, аж до нівелювання її значущості в епоху романтизму.

І якщо класика європейського мистецтва XVII–XIX століть, окрилена ідеями Прогресу, визначилася у розвитку реалістично-життєнаслідуваних тенденцій Ренесансу, то XX століття вустами П. Валері ще у 1896 році було відзначене як торжество “системи Леонардо да Вінчі” [1], тобто виділений неоренесансний зміст минулого століття, що повністю виправдав заяву великого поета й теоретика мистецтва у виявленні символічно-умовного, умоглядно-алегоричного, що стало стереотипом художнього мислення минулого століття. У музиці XX століття – торжество поліфонії-гетерофонії, тобто контрастної, від староцерковної ідеї похідної поліфонії, теорії якої дотепер не створено, а Новий час її ігнорував із властивим йому негативізмом щодо всього церковного (тут Вольтер зі своїм жагучим закликком на адресу церкви “Розчавіть гидоту!” повністю збігався зі спокійною констатацією І. Канта – “Віра й розум – між ними прірва”, тобто до церковної музики науковий музикознавчий підхід не може бути застосованим).

Велична поліфонія Й. С. Баха – це інструментальна імітаційна поліфонія, породжена риторичним “множенням складності метафор” у творчості. А старовинна контрастна поліфонія є наслідком гомілетики, що відзначена простотою монодійного охоплення всіх різно-тембрових голосів, принципово споріднена з народною гетерофонією, відродилася до життя у творчості О. Скрябіна, І. Стравінського, М. Леонтовича, С. Прокоф’єва, А. Онеггера, Е. Вілли-Лобоса, Б. Бріттена, О. Мессіана, також у додекафонному варіанті в Нововіденській школі (і в цьому плані фуги П. Хіндеміта, Д. Шостаковича – компромісні стосовно поліфонії Нової та Новітньої історії).

І не випадково підсумком розвитку професійної музики XX століття став мінімалізм, у якому все багатоскладове мистецтво, вибудоване у пролонгуванні складної метафоричності *musica poetica* Й. С. Баха в умовах оперно-оркестральних звучань, виявилось концептуально відкинутим. Простота типологічності на рівні архетипових конструкцій виявилася затребуваною й зведеною у професійний абсолют: “Ода міфам” Е. Вангелісай Гімн Стіні в “Першому імператорі” Тан Дуна нарівно (майже одночасно створені у 2002–2006 роках) зосереджені на лінеарності, що оточена сонором.

Інтерпретація змісту музики можлива винятково в контексті “ідеї часу” (автором цього нарису в 1980-ті роки запропонована концепція “інтонаційної ідеї епохи”), апробація влучення в яку, крім індуктивних узагальнень популярної сфери як носія актуального образу-змісту (про це писав ще Г. Адлер, вказуючи, що стиль у музиці роблять не генії, але “музиканти середньої руки” [6, с. 2]), вирішується співвіднесеністю з “ім’ям століття”, що володіє тим або іншим “ренесансним” комплексом стосовно певного попереднього етапу, що стилістично констатується як нео...ізм.

Звернемо увагу на показову ознаку: у XIX столітті надзвичайно шанували Й. С. Баха, щоправда, зовсім оминаючи його духовні Кантати (а їх – більшість зі створеного композитором у цілому). Однак Пасіони Й. Баха були високо вшановані й усі чотири видані, їх глибоко вивчали як високе джерело композиторської техніки. Але жоден композитор XIX століття не написав пасіона як самодостатнього твору. А у XX столітті пасіон став одним із найбільш широко відтворюваних жанрових типів.

Аналогічно – містерія, цей жанр був джерелом опери, німецький пасіон склав містерію, позбавлену сценічної реалізації, однак до XIX століття опера як музична драма була осередком творчих зусиль Європи й світу. Містерію як жанровий зріз відзначив Р. Вагнер в останній своїй опері “Парсіфаль” (1880-ті роки), але загалом аналоги йому в XIX столітті відсутні. А от на початку XX століття з’являється “російський Парсіфаль” у вигляді “Китежу” М. Римського-Корсакова (1904 рік), а в 1913 році – містерія “Мучеництво святого Себастьяна” К. Дебюссі, опери-містерії О. Мессіана “Святий Франциск Ассизький” і гепталогія “Світло” К. Штокхаузена вінчають перехрестя XX і XXI століть.

Аналогічні розподіли має й жанр мадригалу: відсутність писань на його ґрунт у Новий час – і спеціальна затребуваність у XX столітті. Так жанрові вибори минулого століття в музиці демонструє чіткі неоренесансні переваги, напророчені у вигляді загального принципу мистецтва П. Валері й ті, що опинилися провідними типологічними орієнтирами у минулому столітті. Інтерпретація XX століття як неоренесансної історичної якості є глибоко виправданою – і явно можливе простежування цих епохальних принципів і в інших видах мистецтв та культурних виборах загалом (див. шекспірівський театр і британсько-ірландський феномен в англійському Відродженні XX століття).

Однак зараз для нас істотна характеристика століття поточного, XXI. У роботі, яка нещодавно була виведена на захист, висунуто концепцію сучасності, що позначена як пост-поставангард (або трансавангард) під ім’ям неоготики. Термін викликав питання, оскільки “наслідування готиці” з відтворенням відповідних прийомів старовинної церковної поліфонії було досить багато й у мистецтві на межі XIX–XX століть (див. твори Е. Саті, В. д’Енді, К. Дебюссі, К. Шимановського, М. Леонтовича, та ін.). Однак всі ці втілення стилю церковної поліфонії епохи готики зроблено в композиторських творах, тобто в межах музики художньо-самодостатньої, яка ще не існувала у XII–XIV століттях. А ось у наші часи “некомпозиційна” і високопрофесійна музика існує, і тому правий був високоталановитий теоретик і композитор (в одній особі) В. Мартинов, що проголосив своєю книгою (2002 року) “кінець часу композиторів” [3].

Ще одна якість, що вимагає особливої уваги – примат духовної (і quasi-духовної) музики у вирі професійної музичної продукції: органні концерти, виступи хорових колективів з виконанням літургійної музики різноманітного конфесійного наповнення, звучання військових, ретро-пісень загалом як символів культурної високої Традиції усвідомлюване у функції quasi-духовного надбання – усе це глибоко затребуване й слухається нарівні з художньо-самодостатньою продукцією.

А ось уже така однорядність духовно-прикладної й художньо-самодостатньої творчості – це пряма тотожність готиці: такими є співвідношення дискант – французький аналог руському старовинному троєстрочію і ранній мотет у художнім накладанні різноманітних за сутністю текстів, творчість трубадурів-міннезінгерів,

що об'єктивно становили межу духовного й світського Служіння у творчості й у стилі-поводженні сукупно й ін. У всьому названому й іншому, що пов'язується з готикою (у тому числі руська готика – руське церковне троєстрочіє Новгородське, значить, і Київське), спостерігається пограниччя-взаємодія церковного й світського при безумовному верховенстві першого. Й творцями цих поетично-гимнічних шедеврів були дискантисти-композитори, зміст діяльності яких добре передає російський термін “роспевщики” (тому що реально ці співаки-регенти здійснювали “постановку” озвучування, що називали за фактурною прикметою “дискантом” у Франції або “троєстрочієм” на Русі).

Так виявлявся в готиці симбіоз композиторської й виконавської діяльностей – при невизначеності специфіки композиторства, як якості ще не народженої. Але в сучасності композитор, створюючи композицію, обов'язково залучає сонористику й алеаторику, які виводять його за межі композиції як контрольованого автором художнього простору. А загалом виконавці виконують композиторські тексти, надзвичайно вільно оперуючи ними (або взагалі обходячись без них), пропонуючи імпровізовані компіляції-колажі й розвиваючи їхні імпровізації на свій розсуд.

Отже, аналіз культурних перетинань сучасного стану музичного професіоналізму вказує на аналогії до порубіжності композитор – виконавець готики, з тією істотною відмінністю, що в готиці опорою була виконавська фактуротворча ініціативність, тобто композиторські показники аранжування в наявності, але поза визначеністю композиторства як діяльнісної якості, тоді як в “неоготиці” сучасності базовим залишається композиторський принцип, але який вільно корегує й навіть відсторонює виконавське фактурно-тематичне винахідництво.

Отже, виявлення метафізики історії музики ґрунтується на симетрії повторюваностей, що створює уподібнення, які співвідносяться з церковними “симфоніями” – узгодженнями влади – земних і Небесних”, у яких поточне-минуше усвідомлюється в історичній вибраності уподібненням смисловантаження фізично-часово надзвичайно різних суб'єктів. Усвідомлення такої історичної місії музикантами заохочує їх моральний інстинкт Віросповідального пошуку, що спрямовував саме народження музики з першоритуальної діяльності. А створення філософії як “науки-наук” з універсального навчання Піфагора про числову “Гармонію світу”, яке акумулювало досвід архаїчної Античності, пролонгувало самостійність шляхів науки у раціоналістичній системі світу. Вчення Піфагора повністю було прийняте Християнством у концепції Тривіума, що було в основі навчання в державних загальних і спеціальних школах Візантії для її громадян незалежно від соціального положення, що за законами метафізики історії мало повернутися в розумовий практикум після торжества раціоналізму Нового часу.

Марксизм, що певною мірою склав апогей раціоналістичного обсягу світорозуміння і того, що захищав ідею прогресу як невинного соціального оновлення, яке складало паралель до фізичної змінності-замінюваності наповнюючої маси індивідів, все ж у самій концепції комунізму як відтворення на новому виробничо-технічному рівні відношень первісної комунальності, не обходився без опори на метафізичну повторюваність історичних принципів.

А в музичному тлумаченні ця соціальна метафізика одержала досить однозначне втілення у творчості Б. Бартока, який переконано солідаризувався з комуністичними підходами: форми Б. Бартока, скільки б їх не підтягували музикознавці-“прогресисти” до бетховенського “сходження від мороку до світла” [4], ґрунтуються на симетрії рондальних структур і улюбленої ним “формі мосту”.

На завершення – висновок А. Уотса, який відстоював специфіку ритуально-міфологічного виявлення християнської культури та наголошував сутнісні прояви метафізичного узагальнення культурно-історичних послідовностей: “...традиційна метафізика ...має на увазі...надзвичайно загострене порівняно зі звичайним переживання (виокремлення курсивом. –О. М.) прямих свідчень органів почуттів, та й завданням її є аж ніяк не занурення у власний внутрішній світ, а досягнення рівня вищої суб’єктивності, коли людина пробуджується до сприйняття світу справжнього й конкретного – на противагу суто абстрактному, умоглядному. Вона (людина. – О.М.) позбавляється від одержимості майбутнім, якого немає...” [5,с. 21], тому що майбутнє, зважаючи на метафізичну картину світу, є відтворенням історичних шаблів людського існування, що вже існували...”.

### Список використаної літератури

1. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Об искусстве, сборник, предисловие А. А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25–55.
2. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва: Музыка, 1965. 484 с.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
4. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1969. 798с.
5. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: “София”; Москва: ИД “София”, 2003. 240 с.
6. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

### References

1. Valery, P. (1993).Vvedenye v systemu Lonardo da Vynchy. In: Ob yskusstve: sbornyk / predyslovye A. A. Kozlova, 2-e yzd. Moskva, 25–55.
2. Hruber, R. (1965).Vseobshchaia ystoriya muzyky. Chast pervaia. Moskva: Muzyka.
3. Martynov, V. (2002). Konets vremeny kompozytorov. Moskva, Russkyi put.
4. Nestev, Y. (1969). Bela Bartok. Zhyzn y tvorchestvo. Moskva: Muzyka.
5. Uots, A. (2003).Myf y rytual v khrystyanstve. Kyev: “Sofyia”; Moskva: YD “Sofyia”.
6. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

Стаття надійшла до редколегії 17 .06.2019.  
Прийнята до друку 24.08. 2019.

## METAPHYSICS OF HISTORY MUSIC AND THE NEO-GOTHIC OF POST-POST MODERN

**Olena MARKOVA**

*Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
Department of Cultural,*

*Novoselskoho, 63, Odesa, Ukraine, 65023*  
*phone: +380982437770; e-mail: dashaelena@gmail.com*

The article is dedicated to interpretation historically-metaphysical quality that or the other stage to music history and contemporaneity in their actual cultural determination and analogies to previously existing value, including by means of epochal indications, referred to as by Renaissance-Rebirth, Rissorgimento, Renascimento, as well as in term, in which attachment “new”-, “proto”-, “post”-, “trance”- etc. is reflected principle essential correlation of the timeses and their physically-human miscellaneous filling.

Discovery metaphysicians to histories of the music is founded on symmetries of repeatability that creates likening, correlated with church “symphony” – a co-ordinations of the powers – terrestrial and Celestial, in which fluid-unabiding is realized in history igeality likening by semantic load physically-temporarily exceedingly miscellaneous subject. The realization such history mission musician encourages their moral instinct religion searching for, which directed most birth of the music from first-ritual of activity. But creation of philosophy as “science-of –sciences” from universal teaching of Pifagor about numeric “Harmonies of the world”, which has connected the experience to archaic Antiquity, prolonged independence of the ways of the science in rationalist system of the world.

The teaching of Pifagor was completely accepted by Christianity in concepts of Trivium that was in base of the education in state general and special school to Byzantine for her people regardless of social position, which, on law metaphysicians to histories, must be brought back into mental practical work after triumph of the rationalism of New time.

The Marxism, which in determined measure has formed the apogee of the rationalist incidence of world-outlook and that that protected the idea of the progress as continuous social renovation, which formed the parallel to physical alterability of filling masses individual, all in most concepts of the communism as reproduction on new production-technical level of the relations initial communization, did not dispense with full tilts on metaphysical repeatability history principle.

A in music interpretation this social metaphysics has got rather unambiguous entailment in creative activity of B. Bartok, which with conviction expressed the solidarity with communist approach: the forms B. Bartoka, how much their did not tighten musicology-“progressisty” to Beethoven “ascent from mirk to light”, are based on symmetries of rondo-structures and loved him “form of the bridge”.

*Keywords:* metaphysics to histories of the music, neo-Gothic, post-vanguard, post-post-vanguard, style of the epoch in music.