

На правах рукопису

ШЕЛУПАХІНА Тетяна Володимирівна

**МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ПРЕДМЕТ
КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО АНАЛІЗУ**

09.00.04 — Естетика

А в т о р е ф е р а т

**дисертації на здобуття вченого ступеня
кандидата філософських наук**

АН 28.019
ЛНБ України ім.В.Стефаника



00802536 (O)

Дисертація виконана на кафедрі етики, естетики та теорії культури Київського університету імені Тараса Шевченка.

Науковий керівник — к. ф. н., доц. **Кучерюк Д. Ю.**

Офіційні опоненти — д. ф. н., проф. **Говорун Д. І.**,
к. ф. н. **Єлігулашвілі Е. М.**

Провідна установа — Рівненський педагогічний інститут,
кафедра культурології.

Захист відбудеться «_____» жовтня 1993 р. о _____ годині на засіданні спеціалізованої ради Д 068.18.23 при Київському університеті імені Тараса Шевченка за адресою: 252001, Київ-1, вул. Володимирська, 64.

З дисертаційною роботою можна ознайомитися в бібліотеці університету.

Автореферат розісланий «_____» _____ 1993 р.

Вчений секретар
спеціалізованої ради
кандидат філософських наук,
доцент

Д. Ю. КУЧЕРЮК

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРАЦІ

Актуальність теми дослідження. У сучасній духовній культурі, філософії науки й мистецтва все більше зростає значення гуманітарної інтерпретації функціонуючих у їх руслі духовних цінностей. Однак на відміну від філософії науки філософські проблеми гуманітарних дисциплін і, зокрема, дисциплін художніх не уклали на сьогодні цілісної концепції, що відповідає б наявній складності духовного виробництва. Особливо парадоксальна ситуація складається стосовно філософського осмислення музичного мистецтва, вивчення якого традиційно ведеться в рамках мистецтвознавчого й музикознавчого аналізів.

Між тим філософська традиція осмислення "музичного начаття" веде до визначних діячів античності, посилюється в період середньовіччя й наявна в концептах Нового й Новітнього часів /маються на увазі різні ідеалістичні течії ХХ століття/.

Звідси, констатуючи необхідність розробки цілісної концепції філософії музики, що спирається на детально розроблений категоріальний апарат, слід зробити таке застереження. Першочерговим завданням власне філософського підходу до музики є розробка системи категорій і їх взаємозв'язків, що задовольняли б універсальному значенню музичного мистецтва для соціокультури і в той же час не втрачали б глибоко іманентної специфіки музично-прекрасного.

Активну розробку в цьому плані може одержати комплекс проблем, що позначені ключовим терміном "музичне мислення". Це поняття зараз не має статусу строго обґрунтованого терміна. В той же час його помітне поширення не є випадковим. Наукова інтерпретація даного поняття пов'язується з логіко-конструктивним як необхідним моментом появи смислу музичного звучання.

У своїй чергу смисл музичного звучання часто настільки "схований" у формально-структурних опосередкуваннях, що вони утруднюють вилучення його самоцінно-естетичного змісту.

Ці обставини зумовили наявну в естетичній тенденції обмеження смислової сфери музичного звучання /ширше - сфери "музично-прекрасного"/ саморухливими звуковими формами /Е.Ганслік, М.Гауптман, Х.Мерсман, В.Дільтей/. У зв'язку

з цим ми звертаємося до проблеми музичного мислення з таких міркувань.

Гносеологічний потенціал ряду класичних категорій естетики не вичерпує повністю проблеми логіко-конструктивного в музиці, характерної специфіки становлення музично-художнього цілого.

Мова повинна йти не стільки про "внутрішні" закономірності формально-змістовної єдності музичного твору, скільки про відображення /цілісно-конструктивне пересічення/ смислової суті соціального буття засобами музичної виразності.

Ясно, що ті чи інші смислові сутності, універсальні смислові єдності складаються в "тілі" культури, в музиці - специфікуються. Через це необхідний культурно-історичний контекст, що відтворює ті світоглядні процеси, в яких існувала зумовлена ними діяльність по утворенню і відтворенню музично-художніх цінностей.

Актуальність дослідження визначається необхідністю теоретичного обґрунтування специфічних механізмів духовно-практичної трансформації загального культурного змісту на рівні музичного мистецтва.

Ступінь розробленості проблеми. Фрагменти теоретичних розробок "музичного Космосу" містяться в піфагорійців, що висловлювали смислові сутності буття у вченні про числа. В рамках натурфілософських концепцій, органічною частиною яких є теорії музичного етосу, розглядалися конструктивні сторони музичного звучання. Ритмо-часові й звуко-висотні співвідношення набували значення ідеї-символу світопорядку, алегоричного відблиску світової гармонії і в цьому розумінні були об'єктом філософського пізнання /Платон, Арістотель, Філодем, Плутарх/.

Абстрактно-спекулятивний підхід протягом багатьох століть служив теоретичною основою розуміння природи й основних логіко-конструктивних закономірностей музики. У творах Прокла, Августина, Боеція, Касіодора поряд з алегоризмом зустрічається спроба застосування піфагорійського вчення про числа до аналізу закономірностей музичного руху. Піфагорійські розробки при цьому інтерпретуються на зразок числової містики.

Альтернативний підхід простежується у вченні Р.Бекона,

аний спирався на практику музичного мистецтва. Виходячи з поділу музики на інструментальну та вокальну, Р.Бекон звертався до синкретично цілісної природи музики, до чуттєвої сторони людського пізнання.

Найрадикальніше подолання абстрактно-спекулятивного підходу до музики складається лише в ХІІІ столітті. У контексті найбільш характерних концепцій музичного мистецтва позначилися фактори, котрі сприяли подальшому уточненню естетичних аспектів логіко-конструктивних процесів у музиці. Можна відзначити розробку Ж.-Ж.Руссо поняття "музична мова" як синоніма єдності "ідеї і почуття"; вживання терміна "інтонація" як смислової категорії в працях Д.Дідро.

Поняття "музичне мислення" вперше з'являється в І.Ф.Гербарта, в контексті музично-психологічних досліджень. Поняття це в даному випадку означає специфічний механізм сприйняття музики, за допомогою якого психіка впливає на слухові уявлення. Сприйняття таким чином набуває значення смакової норми.

Традиція аналізу музичного мислення з діалектико-матеріалістичних позицій закладена в інтонаційній теорії Б.В.Асаф'єва. У рамках даної теорії ця проблема висунута, але не розроблена як самостійна. Естетичною домінантою наукових пошуків автора були питання цілісно-конструктивного відтворення узагальненого соціального смислу інтонації в цілісному комплексі музичного твору. Музичне мислення при цьому визначалось як процес, що розкриває світогляд композитора й організує на цій основі нові форми людської свідомості.

Основні положення інтонаційної теорії розвивалися далі стосовно проблеми логіко-конструктивного в музиці.

Найбільш розроблений тут підхід музикознавчий, що розглядає проблему логіко-конструктивного в музиці з кількох точок зору: в аспекті "появи" авторської ідеї-концепції, яка об'єднує структурні рівні музичного твору /В.В.Медушевський, Л.А.Мазель, С.В.Назайкіньський, Н.Л.Очеретовська, Ю.Н.Холопов/; у руслі семіотичного, теоретико-інформаційного підходу, де функціонування музичного мислення пов'язується з процесами "кодування" та "декодування" художньої інформації, створення унікальної "структури тексту" /М.Г.Арановський/; з позицій загальнологічних обґрунтувань констру-

ктивних принципів музичного мислення – тотожності та контрасту, архітектонічності та процесуальності, диференціювання та інтегрованості /І.В.Пясковський/.

Підсумовуючи всі напрямки, пов'язані з проблемою музичного мислення, слід відмітити, що ЙІ розгляд виключно з позицій логіко-конструктивного, обмеженого рамками формально-змістової єдності музичного твору, не розкриває всієї суті даного поняття. Незважаючи на те, що багатьма вченими відзначається необхідність вивчення загальних і власних закономірностей музичного мислення, синтезу в цьому дослідженні специфічно музичного та історичного, загальнокультурного, як самостійна ця проблема вимагає більш детального вивчення.

У представленому в дисертації підході автор поділяє пануючу в естетиці точку зору, згідно з якою музичне мислення "являє" себе як конструктивно-змістовний принцип, який організовує музичний матеріал на рівні цілісного комплексу формально-змістової єдності музичного твору. Одночасно автор виходить з уявлень про еволюцію музичного мислення як важливої складової частини культурно-світосприймальних процесів. Із цих позицій основна спрямованість дослідження полягає в розкритті культурно-історичного змісту даного феномена, котрий визначає його здатність актуалізувати світосприймальні смисли у формі особистісної і разом з тим діалогічно орієнтованій, суспільно-значущій.

Мета дослідження: вивчення музичного мислення як специфічного способу актуалізації культурно-світосприймальних смислів на основі перекладу процесів і явищ соціальної діяльності в звукову й темпоральну цінність, що репрезентує конкретно-історичні стадії культурного буття і що бере з нього закономірності власного конструктивного оформлення.

У відповідності з метою визначені такі завдання дослідження:

- виявити особливості культурно-історичного підходу до аналізу мислення;
- розкрити зміст поняття "музично-прекрасне" й виявити специфіку функціонування мислення в системі музично-прекрасного;
- розглянути загальнокультурний генезис та еволюцію музичного мислення;

- з'ясувати історичні типи музичного мислення;
- дослідити образно-концептуальні стадії еволюції музичного мислення в руслі естетики трагічного;
- реконструувати логіку становлення концепції мислення в історії філософсько-естетичної думки.

Методологія дослідження. У своїй роботі дисертант звертається до досліджень філософів, які займаються проблемами культури, розробок її теорії, аналізом діяльних концепцій культури, до праць істориків, що висвітлюють конкретні питання культурного буття на різних етапах суспільного розвитку, до праць психологів і естетиків, присвячених вивченню художньої діяльності, діалектики художнього процесу в історії і культурі, його законів і механізмів. У роботі використаний значний мистецтвознавчий матеріал, який стосується творчості окремих композиторів.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні теоретичного аналізу загальнокультурного генезису й еволюції музичного мислення, опрацьованого на рівні звукової і темпоральної цінності, володіючої образно-смісловими та історичними якостями.

Наукова новизна розкривається в таких положеннях, котрі виносяться на захист:

- музичне мислення характеризується загальними закономірностями руху мислення як діяльної людської здатності;
- музично-прекрасне визначається як особлива сфера буття художнього, в системі якої засобами музичної конструктивності утворюється й відтворюється музичний образ;
- введення поняття "музично-прекрасне" сприяє теоретичному виокремленню сфери специфічної духовності, представленої як історично надбане багатство музичної образності; функціонування музичного мислення в системі музично-прекрасного виявляє загальні закономірності руху художнього мислення, одночасно залишаючись обмеженим "полем" ритмікоінтонації;
- у структурі музичного мислення виділено три рівні: світосприйнятливий, знаково-конструктивний, інтонаційний. На рівні інтонаційних процесів музичне мислення вкорінене в загальному генезисі чуттєвості й специфіковане в музичній мові. У процесі культурно-історичної еволюції музичне мислення підлягає закономірностям духовного виробництва. Від-

повідно семантичні й конструктивні перетворення, "культивування" смислу звучання проходили також у річці типових форм цілісності, які символізували на різних етапах синкретичну й релігійно-художню цілісність суспільної свідомості;

- еволюція музичного мислення відповідає історичній тенденції завоювання музиком власного виражального простору, одночасно вона характеризується специфічними закономірностями: рухом від спекулятивного типу, що відображає цілком умоосягнене, раціоналізовано-ціннісне ставлення до світу, що "являє" себе в русі понять, до образно-концептуального типу, котрий "знімає" в чуттєвих переживаннях універсальне узагальнення смислу через детальне відтворення внутрішнього світу людини;

- у сфері трагічного музика досягає висот образності, власної іменентної концептуальності. "Буття" музичного образу в значній мірі обумовлене тим, що одна із загально-світоглядних універсалій, яка породжує в світовій культурі трагічний тон, паралель людського і вічного, персоніфікована в музиці на основі нового типу музичного мислення, образно-концептуального, конкретизованого в рамках стилістичних концепцій видатних композиторів.

Наукова і практична значимість роботи. Теоретичне дослідження музичного мислення в контексті соціокультури як одного із специфічних механізмів духовно-практичної трансформації загального культурного змісту має істотне значення для теорії естетичного, для поглиблення знань про стадії еволюції музичної культури, про специфіку культурної детермінації музичного образу.

Вивчення закономірностей еволюції музичного мислення в історії культури є умовою більш глибокого розуміння механізмів утворення "звукообразного смислу", ігнорування яких або довільне моделювання веде до втрати музичного смислу звучання як смислу гуманістичного. Запропонований у дисертації підхід до аналізу музичного мислення уявляється перспективним щодо подальшого поглиблення зв'язків між естетикою і теорією культури, розробки категоріального апарату філософії музики.

Конкретні висновки роботи можуть виступати як підстави для музикознавчих концептуальних розробок методології цілісного аналізу музичних творів, процесів стиле- і формоутво-

рення на конкретних стадіях еволюції музичної культури.

Основні положення даного дослідження можуть бути цінними при розробці вузівських курсів "Світова художня культура", спецкурсу з музичної естетики, аналізу музичних творів за темами: "Музика в системі мистецтв", "Естетичні і методологічні критерії цілісного аналізу музичних творів", "Музичний образ".

Апробація роботи. Дисертаційне дослідження обговорювалось і було рекомендоване до захисту на кафедрі етики, естетики і теорії культури філософського факультету Київського університету імені Тараса Шевченка.

Результати дисертаційного дослідження апробувалися в чотирьох публікаціях та виступах на науково-практичних конференціях "Моральний зміст мистецтва і сучасний ідеологічний процес" /Київ, 1990 р./, "Вища педагогічна освіта: концепція, методологія, шляхи реалізації" /Луганськ, 1992 р./.

Результати дослідження втілені при розробці курсу лекцій "Аналіз музичних творів" для студентів факультету "Музика" Луганського педагогічного інституту.

Структура роботи. Дисертація складається із вступу, п'яти розділів, висновку і списку літератури. У вступі визначається напрямок дослідження і його межі. У першому розділі розглядається проблема становлення концепції мислення в історії філософсько-естетичної думки. У другому розділі визначається специфіка культурно-історичного підходу до аналізу мислення. Висукоті при цьому положення одержують розвиток у третьому розділі, де розглядаються закономірності функціонування мислення в рамках музично-прекрасного. У четвертому розділі на матеріалі історії культури античності та середньовіччя порушені проблеми загальнокультурного генезису й еволюції музичного мислення. У п'ятому досліджуються образно-концептуальні стадії музичного мислення в руслі естетики трагічного. У висновкові сформульовані основні підсумки дисертаційного дослідження.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність теми дослідження, розглядається ступінь розробки проблеми, визначаються мети й завдання дослідження, висувуються положення, які виносяться на захист, вказуються теоретико-методологічні основи роботи, визначається її новизна, науково-практична цінність.

У першому розділі "Становлення концепції мислення в історії філософсько-естетичної думки" автором відзначається, що за всю історію розвитку людської думки в структурі філософії і естетики зібраний достатній теоретичний матеріал, який дозволяє змістовно розглядати питання, котрі пов'язані з вивченням природи мислення, його видової диференціації, ролі в творчій діяльності людини. У той же час теоретичне оформлення проблеми складалось досить суперечливо.

Античні, середньовічні концепції включали мислення в структуру Космічного /або, відповідно, божественного/ Розуму, акцентуючи тим самим творчу, конструктивну природу останнього. Поняття мислення в даному випадку означає особливий механізм ідеально-матеріальної діяльності надсвітового абсолюту, оприлюдненого як у системі категоріального знання, так і в усій повноті реальної дійсності.

Мислення було також однією з людських пізнавальних здібностей, більш досконалою, ніж відчуття та уявлення. Діяльність людського мислення традиційно зводилась до руху розуму, що відбувається в понятійній формі і що має своєю метою теоретичні знання.

Таким чином, структуруючи концепцію мислення, антична-середньовічна філософія намічає опозицію суб'єктивного й об'єктивного, всезагального й особливого, умосягненого й чуттєвого. Спроби зняти вказані протиріччя були намічені в рамках теорії пізнання, в ідеях Арістотеля про фантазію, або образне мислення, в "логосі душі" як сховищі "розумних ейдосів" /Плотін/, "фантасії", що керує "здібностями душі" /Г.Палама/.

Художня практика, починаючи з Відродження, істотно загострює вказане протиріччя. У сфері філософсько-естетичної думки цього періоду усвідомлюється неможливість обґрунтування художньої творчості і сприйняття ні діяльності надсвітового абсолюту, ні порухами розумових форм знання. Одночасно висувається вимога пошуку особливих структур, які специфікують сферу естетичного.

Розв'язання вказаних проблем здійснювалось, як і раніше, в контексті теорії пізнання, проте простір наукових пошуків був значно розширений. Власне, обмеженість розумових форм знання, як і тенденція зведення "пізнавальних здібностей" до єдиного механізму творчої діяльності суб'єкта, намічені

Н.Кузанським. Класична німецька філософія також обмежує застосування однобічного розумового мислення галуззю буденного знання і в той же час поширює ідею активності на сферу людської чуттєвості /І.Кант, І.Г.Фіхте/.

У працях німецьких романтиків естетичне пов'язане не лише з чуттєвою продуктивною діяльністю /Ф.Шлегель/, а й із можливістю цілісного вияву людини на основі гармонії розуму й почуття.

Таким чином, стан розвитку філософсько-естетичної думки після епохи Відродження, з одного боку, обмежує пізнавальні можливості розумового мислення й одночасно прагне позначити сферу та механізми цілісного самовияву людини.

І в цьому відношенні, на думку автора, можна назвати дві тенденції в розв'язанні вказаної проблематики.

Одна з них пов'язана з культурно-історичною концепцією Гегеля. Мислення в даному випадку є самосвідомістю абсолютного; поняття - "тотальність" думки, знаний зв'язок всезагального й особливого, суб'єктивного й об'єктивного. Людина не є суб'єктом думки. У сфері духовно-теоретичної діяльності мислення індивіда, через подобу самосвідомості Духу здатне актуалізувати в понятті всю історію культури. В приєднуванні до абстрактно-всезагального /я "освіти"/ полягає момент самовизначення індивіда в культурі.

Друга тенденція пов'язана з романтичною концепцією прекрасного, що передбачає необхідну ознаку ототожнення людської чуттєвої діяльності й природного начала в сфері естетичного. У даному випадку особливої цінності набуває поетичне мислення, яке створює світ "прекрасного бачення". Мислення в романтичній концепції здатне до цілісного вираження людської сутності; сама можливість цілісної реалізації "суттєвих сил" у мистецтві виникає, за твердженням романтиків, завдяки особливому станові духу, вільного від законів об'єктивного світу.

У другому розділі "Особливості культурно-історичного підходу до аналізу мислення" дисертант зупиняється на розгляді ряду найбільш впливових напрямків західноєвропейської філософії, котрі утворили русло так званої "філософії життя". Відмічаючи галузі дослідження, що склалися в структурі останньої /сферу "екзистенції" - К.Ясперс, сферу "культури та історії" - О.Шпенглер, М.Вебер, Б.Кроче/, автор підкреслює характерну

тенденцію до заперечення творчо-конструктивної природи мислення, здатності його служити засобом духовно-культурного виміру людського існування.

З погляду дисертанта, в основі подібної тенденції – абстрактне "розведення" понять всезагального й особливого, суб"єктивного й об"єктивного, універсального й індивідуального.

Альтернативний підхід у даному випадку полягає у співвіднесенні всього "специфічного", "окремого", "іншого" з "тотальністю" людського буття. З указаних позицій категорії всезагального й особливого, суб"єктивного й об"єктивного наповнюються реальним змістом, виражають аспекти способу людського буття, світовідношення. Категорія культури узагальнює і в той же час конкретизує специфічно людське ставлення до світу.

Філософський підхід до аналізу специфіки культурної взаємодії людини і світу характеризується намаганням дослідників "вивести" сутнісне поняття культури, джерело її субстанціальної єдності із структур діяльності /праці Е.С.Маркварта, Н.С.Злобіна, В.М.Межуєва/. Дисертант виходить з такого розуміння, згідно з яким специфіка культурного буття "покладена" реальною подвійністю буття людини: як єдиного "роду людини" та як кінцевого, певного індивіду /роботи В.П.Іванова/. Звідси "всезагальне" /полюс загальнолюдського, загальноісторичного/ та "особливе" /полюс конкретноісторичного/ пов"язані в культурі не логічним, а історичним зв"язком.

Відповідно процеси духовно-практичного синтезу передбачають таке переструктурування у внутрішньому світі індивіда різночасових реалій життєвого процесу, завдяки якому з"являється найважливіший бік людського буття, реально всезагальне – смисл, поданий як конкретна предметність. Мислення в даній ситуації може бути розглянуте як діяльна здатність людини, що зберігає і в процесах пізнання, і в актах художньої творчості особливу двоплановість – об"єктивацію предмету на основі спеціальних логічних прийомів і суб"єктивацію у формі розуміння.

Указана двоплановість мислення не завжди враховувалась філософським знанням. І на цій основі рух чуттєвості в структурі мислення найчастіше обмежувався сферою художньо-естетичного або був зведений до пасивного споглядання. Звідси

в межах домарксистської філософії не пояснений до кінця принцип внутрішньої диференціації сфери прекрасного, перехід від всезагальної ідеї прекрасного до краси окремих речей. Крім того, поняття суб"єктивної та об"єктивної сторін прекрасного, творчості, людської "міри", взяті поза культурно-історичним контекстом, не розкривають до кінця механізми духовно-практичної трансформації одиничного в загально-значиме, індивідуального - в родове. Мистецтво, проте, здатне виявити в "найчистішому" вигляді специфічні механізми духовно-практичної трансформації всеобщого культурного змісту в художньо-образній конкретності творів мистецтва.

Але стосовно музичного мистецтва, щоб дослідити дану проблему, необхідна попередня деталізація самої класичної категорії "прекрасне". Автор зауважує, що досвід дослідження філософії прекрасного в музиці обмежений. Тому далі дисертант намагається використати поняття "музично-прекрасне" з метою теоретичного вицленування самостійної у своїй значущості, іманентної сфери духовності, яка дана в культурі у вигляді історично набутого багатства музичної образності.

У третьому розділі "Проблема мислення в системі музично-прекрасного" підкреслюється, що сфера "музично-прекрасного" вперше одержує логічну специфікацію в концепції Е.Ганслика на основі виділення абстрактно-конструктивного принципу, котрий відбиває в русі звукової форми рух об"єктивно-всезагального.

У межах інтонаційної теорії Б.В.Асаф"єва абстрактно-конструктивний принцип був переосмислений як принцип конструктивно-змістовного інтегрування реалій соціального буття в інтонуванні.

Дисертант звертається до аналізу специфіки художнього мислення, підкреслюючи, що "особливість" останнього міститься в художній конкретизації всезагального, у зберіганні відносної самостійності суб"єктивного. Реальним змістом художньої конкретизації при цьому є художній образ. Художньо-образна конкретність із необхідністю передбачає момент актуалізації смислу всезагального в особистісній формі. Дані обставини зумовлені універсалізуючими факторами, що складаються в "тілі" культури, й специфікуючими, унікальними, пов"язаними з особливим призначенням художника-творця.

Автором робиться висновок, що в місцевті, в сфері буття художнього складається тип всезагальності, який дає особливий вимір світу – універсально-унікальний. Музикально-прекрасне, в свою чергу, визначається як особлива сфера буття художнього, в системі якої засобами музичної конструктивності утворюється і відтворюється музичний образ.

У роботі проаналізована процесуальна природа музичного образу. Підкреслюється, що він виникає як концептуальна модель духовних подій культури. Внутрішній бік образу обмежений семантико-логічними зв'язками музичної процесуальності. У цьому плані музичний образ виступає як тип цінності, тип організації цілого, зумовлений методами цілісно-конструктивного відтворення універсальних смислових єдностей, які склалися в культурі.

Описані суттєві риси музичного образу дозволяють розглядати його як історично-конкретний випадок буття музичного мислення в культурі. В системі музично-прекрасного музичне мислення виконує конструктивні функції щодо форми, проте в кожному конкретному творі виступає в єдності свого загальнокультурного потенціалу.

У четвертому розділі "Загальнокультурний генезис та деякі закономірності еволюції музичного мислення" досліджуються взаємозв'язки іманентно-музичних та загальнокультурних факторів, котрі опосередковують генезис та еволюцію музичного мислення.

Автором показане значення синкретичних трудових процесів, ритуально оформлених процесів колективного побуту, що характеризують первісну культуру, для первинної диференціації звучання, становлення її "згорнутого знака" – інтонації-архетипа.

Абстрактне роз'єднування ідеального смислу звучання та реальної практики музичного процесу обумовило в період греко-римської античності особливе ставлення до звукових знаків як конструктивно-символічних моделей, "миметично" пов'язаних із смисловими структурами світопорядку. Таким чином, у культурі античності складається особливий тип музичного мислення – спекулятивний, котрий тяжіє в світоглядному розумінні до філософських структур, що визначають позаособистічне не як концептуальне призначення музики.

Автором показано, що на етапі ранньосередньовічної музики практика культового співу "знімає" абстрактне роз'яснення ідеального смислу та реального звучання. Спекулятивність музичного мислення визначається особливою близькістю до філософсько-етичних структур. Але конструктивність його визначається потребою суб'єктивної інтеграції колективних емоцій у релігійно-етичних переживаннях.

У роботі досліджений етап ранньополіфонічної музики. Важливість його визначається наявністю стійкої тенденції "очищення" музичного звучання від канонів релігійного відчуття і "проростання" музичної емоції.

Таким чином, "ізсередини" спекулятивного типу музичного мислення виірвали тенденції його заперечення. Автором підкреслюється, що вказані тенденції обумовлені, з одного боку, ускладненням і диференціацією сфер музичної культури, з другого – кризою релігійної свідомості, посиленням дуалізму останньої. З цих позицій інтеграція структурних рівнів музичного мислення могла здійснитися на іншій світоглядній основі, тенденція до якої намічалась "зсередини" художньої культури Відродження.

У п'ятому розділі "Образно-концептуальні стадії еволюції музичного мислення у руслі естетики трагічного" звертається більш пильна увага на проблему трагічного.

У роботі досліджена характерна для культури Відродження тенденція до оновлення моделі трагічного, яка склалася в культурі античності. Проаналізовані специфічно музичні процеси, завдяки яким сфера трагічного набула можливості адекватного вираження в музиці. Ця обставина опосередкувала культивування особистісно забарвлених емоцій у світських жанрах – ранньофлорентійській опері і мадрігалі.

"Літочислення" музичної образності пов'язується з творчістю І.С.Баха. Автором підкреслюється, що в поліфонічному образі, котрий складався в творчості композитора, функції конструктивного порядку бере на себе індивідуалізований поліфонічний стиль, переосмислений у рамках унікального світобачення композитора. Художній універсум Баха олюднений, оскільки в кожній конкретно-образній системі бахівського твору відтворюється дихотомія "страждений суб'єкт – Бог", в межах якої порівнюється смисл індивідуального існування

з існуванням світу як цілого. Таким чином, індивідуалізований поліфонічний стиль Баха стає методом музичного мислення, вперше в музиці спрямованого на відтворення узагальненого суб"єктно-об"єктного відношення.

Відповідно бахівська концепція трагічного, персоніфікуючи релігійно-етичну ідею, підвищує особистість до рівня всього людства.

Далі, звертаючись до сутності симфонічних образів, автор наголошує, що вони не втрачають досягнутого Бахом рівня концептуальності, але закономірності власного конструктивного оформлення беруть у художньому методі класицизму.

Звідси "світ" симфонії віддиференційованія та упорядкований крізь мережу художньої умовності, де функції логічно-упорядковуючого начала бере на себе музична форма.

Новизна змісту симфонії полягає в тому, що вона протиставила стабільності зміну, висунувши на перший план дію. А це означає, що в межах системи естетичних координат те, що походить від "героя" інструментальної драми, не може не порушувати рівноваги. Діючі "герої" симфонічних циклів – герої трагічні. Відповідно "світ" симфонії не тільки зменшується до рівня фрагмента буття, але й диференціюється у відношення "соціум – герой", у межах якого можлива нескінченна кількість художніх рішень.

Досліджуючи з цих позицій трагіку Д.Д.Шостаковича, автор підкреслює, що в стилі композитора простежуються сфери, які йдуть до бахівської поліфонії, до класицистської симфонії.

Проте прагнення композитора до осмислення засобами музичного мистецтва масштабів соціальних трагедій ХХ століття передбачає як своєрідність сфери трагічного, так і нові концептуальні підходи до ряду традиційних тем світового мистецтва, зокрема до теми завершення людського шляху, до теми смерті.

У роботі відзначається, що образи смерті, зла в творчості Д.Д.Шостаковича позбавлені традиційного покрову фантастики, романтичної ідеалізації. Під містичним покровом смерті виявляється людина – носій конкретної ідеології. Відповідно трагедійний конфлікт локалізований у конкретно-історичному часі соціальних реалій, концептуальний стрижень трагічного утворюють полюси піднесеного та побутового, вуличного,

лірики і сатири, гротеску.

Таким чином, робиться висновок, що сфера трагічного в музиці збагачується новим художнім рішенням, яке передбачає більш складну диференціацію музично-образних комплексів та принципово новий /для музичного мистецтва/ механізм катарсичного впливу.

У висновку коротко підводяться підсумки дослідження, зазначається необхідність подальшої розробки поставленої проблеми, розглядаються можливості практичного застосування отриманих результатів.

Головний зміст роботи відображено в таких публікаціях:

1. Проблемы методологии целостного анализа музыкальных произведений в процессе профессиональной подготовки будущих учителей музыки. - Ворошиловград, 1989. - Деп. в НИИ ВШ №385-89 от 14.02.1989. - 1 п.л.

2. Генезис і еволюція трагічного в стилістичній концепції І.С.Баха // Етика і естетика: Респ.міжвід.наук.сб. - Київ, Вища школа, 1991. - Вып.35. - 0,5 д.а.

3. Музыкальное - опыт историко-категориального анализа. - Луганск, 1992. - Деп. в ИНИОН РАН №46949 от 21.08.1992. - 2 п.л.

4. Методические указания и планы лабораторных занятий по курсу "Анализ музыкальных произведений" для студентов заочной формы обучения по специальности "Музыка". - Ворошиловград, ВГПИ, 1990. - 1,5 п.л.

Скопировано з сайту Інституту мистецтв України
www.arts.gov.ua

ІБ ім. В. Стефаніка
АН України

462603 .

Ab 28.019

AB 28.019