5. Levashjov, E.M. (1994). Traditional genres of Orthodox singing in the works of Russian composers from Glinka to Rachmaninov (1825–1917). Moskva: „TehnoInfo” [in Russian].
6. Orthodox literature, (2018). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.bogoslovy.ru/books.htm> [in Russian].
7. Protopopov, S. (1901). On the artistic element in church singing (thoughts and observations). Bogoslovskij vestnik, 1 (2), 252–292 [in Russian].
8. Rahmanova, M.P. (2004). The new direction in spiritual music: historical trends and artistic processes. Istorija russkoj muzyki, 10, 392–456 [in Russian].
9. Redja, V.Ja. (2006). Music in the cultural composition „Silver Age”. Kiev: DAKKKIM [in Russian].
10. Russian sacred music in documents and materials, (2007). Moskva: Znak [in Russian].
11. Chesnokov, P. (1914). Liturgy of St. John Chrysostom. Moskva: P. Jurgenson [in Russian].

UDC 78.22.2

DOI 10.33287/22197

П’ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
 докторант Національної музичної академії України
 ім. П.І. Чайковського
 тел: (063) 935 - 47 - 27
 e-mail: musik_prof@ukr.net*

МУЗИЧНО-МОВЛЕННЄВА ПРОБЛЕМАТИКА У РЕТРОСПЕКЦІЇ

Мета статті – висвітлити музично-мовленнєву проблематику, що порушувалась у наукових працях провідних діячів музичної культури XIX століття доасаф’євського періоду. Зокрема, наголошується на тому, що у наукових розвідках, статтях, лекціях Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших, що вміщені на сторінках газет, журналів та альманахів, заявлена проблематика набула значення наріжного каменя та спрямувала подальший вектор дослідження музичної мови загалом. **Методи** наукової розвідки полягають у застосуванні типологічного підходу до аналізу праць, в яких

порушено заявлену проблематику. **Наукова новизна** формується у розкритті музично-мовленнєвої проблематики в контексті праць доасаф'євського періоду, що містять глибокі наукові рефлексії та сприяли її подальшому розвитку. Наголошено на важливості наукових розвідок представника музичної критики ХІХ ст. Г. Лароша, діяльність якого мала просвітницький характер. Зазначено, що найбільш ґрунтовною була праця Г. Лароша „Глінка і його значення в історії музики”, яку визнавали своєрідною програмою тогочасної музично-критичної думки. Закцентовано увагу і на просвітницькому характері музично-критичної діяльності композитора О. Серова, який на сторінках газети „Музика і театр”, редактором якої він був, пропагував твори молодих тогочасних композиторів, давав оцінку їх виконавській майстерності, порушив проблематику інтонаційності, завдяки чому було обґрунтовано метод інтонаційного аналізу музичних творів. **Висновки.** Питання, які порушувались на сторінках періодичних видань, були не стільки науковими розвідками, скільки важливою формою презентації розвитку тогочасної музичної культури, набуваючи значення творчої лабораторії музичного просвітництва, своєрідних трансляторів музичних цінностей для загальної аудиторії. Саме на основі статей та наукових розвідок представників музично-просвітницької думки відбувалось становлення музичної критики ХІХ ст., визначено подальший вектор дослідження музично-мовленнєвої проблематики.

Ключові слова: музичне мовлення, музична критика, музична мова.

Пятницкая-Позднякова Ирина Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

Музыкально-речевая проблематика в ретроспекции

Цель статьи – раскрытие музыкально-речевой проблематики, которая была заявлена в научных трудах деятелей музыкальной культуры ХІХ века доасаф'євского периода. Акцентируется внимание на том, что в научных исследованиях, статьях, лекциях Ф. Одоевского, Г. Лароша, А. Серова, В. Стасова, Н. Лысенко, Ф. Колессы и многих других, представленных на страницах газет, журналов и альманахов того времени, музыкально-речевая проблематика приобрела значение краеугольного камня и, в целом, направила дальнейший вектор исследования музыкального языка.

Методы научного исследования заключаются в применении типологического подхода к анализу работ, в которых раскрыто заявленную проблематику. **Научная новизна** заключается в анализе работ доасафьевского периода, где содержатся глубокие научные рефлексии, которые способствовали дальнейшему исследованию музыкально-речевой проблематики. Подчеркнута важность научных исследований представителя музыкальной критики XIX в. Г. Лароша, деятельность которого имела просветительский характер. Отмечено, что фундаментальной была работа Г. Лароша „Глинка и его значение в истории музыки”, которую признали программой музыкально-критической мысли того времени. Акцентируется внимание и на просветительском характере музыкально-критической деятельности композитора А. Серова, который на страницах газеты „Музыка и театр”, редактором которой он был, пропагандировал произведения молодых композиторов, давал оценку их исполнительскому мастерству, благодаря чему был обоснован метод интонационного анализа музыкальных произведений. **Выводы.** Вопросы, которые поднимались на страницах периодических изданий, были не столько научными исследованиями, сколько важной формой презентации развития музыкальной культуры того времени, приобретая значение творческой лаборатории музыкального просвещения, своеобразных трансляторов музыкальных ценностей для общей аудитории. Именно на основе статей и научных исследований представителей музыкально-просветительской мысли происходило становление музыкальной критики XIX в., которая определила дальнейший вектор исследования музыкально-речевой проблематики.

Ключевые слова: музыкальная речь, музыкальная критика, музыкальный язык.

P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina, PhD in Arts, Associate Professor, postdoctoral student of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

The musically-speech problematics in retrospection

The purpose of this article is consist of covering the music-speech issues which were studied in the scientific works of the period of musical culture before Afasiev of the XIX century. In particular, it is emphasized that in scientific researches, in articles, in lectures by F. Odoevsky, G. Larosha, O. Serov, V. Stasov, M. Lysenko, F. Kolessi and many others the stated problem gained the meaning of the milestone and directed the

further vector of the study of the musical language in general. **The research methods** of this investigation consist in applying the typological approach to the analysis of the considerations' works. **Scientific novelty** consists in the disclosure of musical-speech issues in the context of the works of the period before B. Asafiyev period which contain deep scientific reflections and contributed to its further development. The article is focused on the fact that among the great number of different scientific investigations the most thorough approach was seen in the works of the representative of the V. Odoevsky era of encyclopedism who summarized the achievements of the musical and theoretical thought of previous centuries. His most famous works were devoted to the works of M. Glinka, in which he studied the problems of the nationality of the musical language, singled out the connection of the melody of rhymed folk songs, studied the affinity of musical and verbal speech, etc. **Conclusions.** The problems addressed on the pages of periodicals were not only scientific researches but also an important form of presentation of the development of contemporary musical culture. They acquired the significance of the creative laboratory of musical education, original translators of musical values for the broad audience. It was on the basis of articles and scientific researches of representatives of musical-educational thought that the formation of musical criticism of the XIX century was established, and a further vector of the study of musical-speech issues was determined.

The key words: musical language, musical critique, language of music.

Постановка проблеми. Проблематика спорідненості двох типів мовлення – *музичного і вербального* – в сучасному теоретичному музикознавстві представлена ґрунтовними теоретичними дослідженнями та має міждисциплінарний вектор свого спрямування, що дозволяє говорити про її актуальність, яка й до сьогодні залишається відкритим простором для мисленнєвих рефлексій. Проте одним з маловивчених аспектів заявленої проблематики виявився доасаф'євський період, представлений працями Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших митців, що являють собою унікальне явище, оскільки містять глибокі наукові рефлексії, у контексті яких поняття „музичне мовлення” набуло зримих термінологічних обрисів. Наукові розвідки, статті та лекції видатних діячів музичної культури XIX ст. стали тим

підґрунтям, на якому вже на початку ХХ ст. заявлена проблематика набуває значення наріжного каменя у дослідженні музичної мови. І хоча конкретні результати цих праць не завжди розкривали їх суть, однак коло важливих музично-освітніх завдань та методи щодо їх вирішення вже були заявлені.

Актуальність пропонованого дослідження обумовлена постійним зростанням інтересу до музично-мовленнєвої проблематики як феномену сучасної музикознавчої науки, його сталого еволюційно-багатовекторного розгалуження за різноманіттям проблемно-знакової типологізації.

Огляд літератури з пропонованої науково-дослідницької теми зумовлюється результатами аналізу праць Г. Лароша [3 – 9], О. Серова [16 – 19], Ф. Одоєвського [13 – 15], М. Лисенка [10 – 11], Ф. Колесси [2], що розкриває певну означеність музично-мовленнєвої проблематики у музикознавчому сьогоденні.

Мета статті – висвітлити музично-мовленнєву проблематику, що порушувалась у наукових працях провідних діячів музичної культури ХІХ століття доасаф'євського періоду.

Об'єктом дослідження постає науковий доробок знаних митців сфери музичного мистецтва ХІХ сторіччя, а **предметом** – музично-мовленнєва проблематика, логічно-презентована у формі ретроспекції.

Основний матеріал дослідження. Глибокий погляд на проблеми музичної науки того часу вирізняв праці видатного діяча музичної культури ХІХ ст. князя В. Одоєвського, як представника епохи енциклопедизму. Проблематика дослідження музичної мови була ним порушена у численних виступах та листах, розміщених на сторінках газет, журналів, альманахів тощо. В умовах достатньо гострих полемічних висловлювань проти викривлення самотності народної пісні В. Одоєвський подекуди припускався як перебільшення, так і спрощення, але задля більш чіткого окреслення тих принципових позицій, з яких він розкривав значення музичної культури того часу. Попри це, він узагальнив досягнення музично-теоретичної думки попередніх століть, які пізніше були порушені музично-теоретичною свідомістю другої половини ХХ ст. Відомий музичний критик Н. Фіндейзен у нарисі, присвяченому діяльності В. Одоєвського, назвав його як „найосвіченіший дилетант і природжений романтик” [20, 433].

З усіх засобів музичної виразності В. Одоєвський виокремлював мелодію як основу музичної образності, а професійною зрілістю композитора вважав уміння „винайдення мелодій у їх нових поєднаннях, у їх ритмі, взагалі в їх побудові” [14, 69]. Цю тезу було розвинено ним у ґрунтовному дослідженні творчості М. Глінки „Листи до шанувальників музики про оперу г. Глінки: Іван Сусанін”², що вперше були опубліковані у газеті „Северная пчела” за 1836 рік.

В. Одоєвський був не тільки щирим прихильником творчості М. Глінки, його поціновувачем, але й щирим другом, порадником та наставником. У цій статті він не тільки високо оцінив рівень самої опери: „з цією оперою починається новий період у мистецтві, період нової музики” [14, 124], а й порушив питання особливостей національної музичної мови: „...так само як для живописця існують особливі риси, які визначають фізіономію того чи іншого народу ... так само і для музиканта існують особливі форми мелодики і гармонії, які визначають характер музики того чи іншого народу, за якими ми відрізняємо німецьку музику від італійської” [14, 119].

Про тісний зв'язок мелодії народних пісень з віршованим метром, де вербальне слово набуває ознак мелодії, В. Одоєвський написав у листі до В. Стасова „Додатки до біографії М.І. Глінки” (1857 р.)³. У цьому листі він розповів про історію створення віршованого лібрето до опери М. Глінки, що була прийнята до постановки в Петербурзі у травні 1836 р. з назвою „Іван Сусанін”. В. Одоєвським був зроблений ґрунтовний аналіз музики з урахуванням особливостей віршованого метру, який у народних піснях „...неможливо ні втягувати, ні скорочувати подібно до італійського” [14, 230]. Досить важливими є його зауваження про співвідношення тексту музичного з вербальним: „...я узяв мелодію Глінки, одноголосну або багатоголосну, та, відповідно до його

²У примітках Г.Б. Бернандта до статті В. Одоєвського „Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин”, вміщеному у виданні «Музыкально-литературное наследие» надано деякі пояснення, зокрема: „Первое представление оперы „Иван Сусанин” состоялось в Петербурге на открытии Большого театра после его перестройки 27 ноября 1836 г. Статья Одоевского начала печататься после шестого представления оперы”. Отже, як зазначає редактор видання Г.Б. Бернандт, перший варіант „Листів” був надрукований у № 280 за 7 грудня і не мав підпису автора, проте другий варіант був надрукований у №№ 287 та 288 від 15 та 16 грудня за підписом „К.В.О.”.

³Зміст листів було надруковано у статті „Нові матеріали для біографії М.І. Глінки. Два листи князя В.Ф. Одоєвського”, а згодом надрукований у журналі „Ежегодник императорских театров”, сезон 1892-1893 р., СПб., 1894 р., а потім у збірці „В.Ф. Одоевский. Избранные муз.-критические статьи”. Музгиз, М.-Л., 1951, С.44-53, а також у збірці „В.Ф. Одоевский. Статьи о М.И. Глинке”, Музгиз, М., 1953, С. 44.

намірів, виставив наголос у нотах, прагнучи надати метру певний можливий образ та зберегти усі мелодичні особливості, тобто працюючи із ним, як із рідкісною ніжною квіткою” [14, 231].

У статті „Письмо кн. В. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке”, що вперше була опублікована у виданні „Калеки переходящие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова” [1], він пише: „... з усіх елементів, з яких складається те, що має назву народність... елемент музики і поезії є найбільш сталим; у ньому, як у чудодійній скарбниці, зберігаються недоторкані таємниці народного характеру” [14, 283]. Питання спорідненості музичного та вербального мовлення порушувалось ним також у статті „Етюди про органічні закони музичної гармонії князя Володимира Одоевського” (1845) [14, 443], де він пише: „Мовлення є комбінацією слів; музика – комбінація музичних звуків. Комбінації слів керуються певними законами логіки і граматики, комбінації музичних звуків керуються законами мелодії і гармонії ... мовлення без логіки – безглузде; протирічить законам граматичної побудови <...> Те саме у відношенні до музики: хитромудра або звичайна, вона не може порушити закони мелодії і гармонії, не ставши безглуздою або незрозумілою” [14, 442].

Разом із цим, В. Одоевським було порушено питання про відсутність у теорії музики спеціальних позначень, завдяки чому можна дати розгорнуту характеристику музичному образу [14, 242]. У цій статті ним вперше було відкрито і питання прагматики музики, її розуміння та оцінки у процесі сприйняття: „Від цього суттєвого недоліку й у філософській, і в технічній мові спостерігається невизначеність думок у справі мистецтва; ми відчуваємо її вплив, можемо, якщо необхідно, розповісти свої враження самому собі, але не іншим” [14, 242]. Критик інтуїтивно відчував необхідність подальшої детальної розробки аналітичних підходів до музичного твору, що дозволить глибше осягнути музичний твір: „Матеріали, з яких будуються музичні твори, закладені у схованках людського організму; в цій схованці багато дверей, але не будь-які відкриваються для усіх, або ж відкриваються різними ключами <...> Спільний ключ ще не знайдений” [14, 242]. Суголосною є думка, виголошена ним у статті „Яка користь від музики”, що датована 1860 р.: „...слово є не більше як умовний, мнемотехнічний знак, щоб виразити словами наше розуміння про будь-який предмет, ми підводимо під нього поняття про багато інших предметів, з яких

кожен відмінний також будь-яким умовним словом <...>. Виходить, що будь-яку нашу думку, будь-яке почуття виражаємо лише приблизно <...>. Чи не існує мови, завдяки якій ми з більшим розумінням виражали наші відчуття?” [14, 462]. У статті „Абетка музична” він дає визначення різним системам позначення щаблів діатонічного звукоряду та включає до них давньоруський звукоряд. Власне, це було першим зверненням до давньоруської музики з точки зору особливостей її музичної мови.

У подальшому результати цих досліджень висвітлено ним у різних статтях 60-х рр. ХІХ ст., де наголошувалось на спорідненості народної та церковної музики, що має прояв у діатонізмі, відсутності ввіднотонових тяжінь, плавності мелодичного ходу на інтервали не більше квінти, імпровізаційності народного багатоголосся, що не відповідає класичним правилам голосоведіння тощо. Попри свою фрагментарність, праці В. Одоєвського мали велике значення для подальших досліджень музичної мови давньоруського церковного співу в її порівнянні з народною піснею.

Загалом, музично-критичні статті В. Одоєвського були на той час своєрідним транслятором естетичної інформації, що існувала у двох вимірах: за формою нагадувала музичну періодику, а за змістом являла собою перші наукові музично-теоретичні розвідки. Безумовно, питання, що порушувались на сторінках періодичних видань, були не стільки науковими розвідками, скільки важливою формою презентації розвитку музичної культури, і набули значення творчої лабораторії музичного просвітництва, своєрідних трансляторів музичних цінностей для загальної аудиторії. Саме на основі статей та наукових розвідок відбувалось не тільки становлення музичної критики ХІХ ст., але й формувалась методологія музично-критичного аналізу.

Одним із представників музичної критики ХІХ ст. був Г. Ларош, який майже на півстоліття випередив коло ідей як вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства. Саме про нього П. Чайковський, який навчався разом із Г. Ларошем та був його другом, писав, що він має величезну музичну обдарованість і великий літературний талант. Музично-критична діяльність Г. Лароша стала відомою під час викладання ним дисциплін музично-теоретичного циклу в Московській консерваторії, де з другої половини 60-х рр. ХІХ ст. він

друкує свої наукові розвідки на сторінках відомих видань того часу⁴, що вирізнялись не тільки яскравою ерудицією, але й публіцистичним темпераментом. Він вільно володів чотирма мовами, мав феноменальну пам'ять, що дозволяло йому з легкістю цитувати у статтях вірші та прозу. У статтях, оглядах та рецензіях ним була виголошена думка про віддзеркалення в музиці конкретної епохи її інтонацій.

Безумовно, діяльність Г. Лароша була пов'язана із соціокультурним контекстом тієї епохи, адже митець є „дитя свого часу” і йому складно утриматись на позиції „байдужого і нерухомого квієтизму”, пройти повз бурхливий час своєї епохи. Створення популярних нарисів з теорії музики стало для Г. Лароша своєрідною програмою його музично-критичної діяльності, увага якої була зосереджена на „докладних аналізах п'єс, які виконані у найбільш успішних концертах або виставах” [8, 26]. У своїх працях Г. Ларош спирався на принцип історизму, прагнучи виявити зв'язок між музикою „...та загальною історією... іншими галузями людського розвитку” [5].

Найбільш ґрунтовною була праця Г. Лароша „Глінка і його значення в історії музики” [3], яку визнали своєрідною програмою тогочасної музично-критичної думки, де вперше було порушено проблему національності музичної мови: „Музика, таким чином, може слугувати дорогоцінним тлумаченням історичного життя і важливим посібником для філософії історії, що визначає внутрішній, психічний характер кожної епохи” [3, 16]. У третьому нарисі про творчість М. Глінки дослідник не тільки аналізує музичну мову композитора, а й порушує питання спорідненості музики та поезії: „Найбільш тонкий засіб музичної характеристики ми бачимо в мелодії: уподібнюючись декламації та поєднуючись із нею, мелодія простягає руку вже не міміці та хореографії, а риториці й поезії” [3, 16]. Іншим прикладом детального аналізу музичної мови твору є дослідження музичних романсів М. Азанчевського (1874 р.) та стаття „Квартет Е. Направника” (1874 р.), де також порушувались питання емоційно-образної складової музичної мови.

Зазначимо, що музично-теоретичні підвалини статей Г. Лароша були сформовані під впливом праць австрійського музичного критика, професора Віденського університету теорії та історії музики

⁴ „Современная летопись”, „Ежегодник императорских театров”, „Русский вестник” та інші.

Е. Гансліка, наукова розвідка якого „Про музично-прекрасне” (1854 р.) була ним спочатку перекладена, а рік по тому опублікована. Наявність досить ґрунтовної передмови до видання Е. Гансліка свідчить про суголосність із позиціями вченого, де також порушувались питання співвіднесеності вербального мовлення з музичним [9]. До речі, у цій роботі Г. Ларошем було запропоновано класифікацію історії музики, де він виокремлює п’ять періодів розвитку, які пов’язує зі змінами художнього мислення в різні епохи. Зокрема, перші три періоди розвитку Г. Ларош характеризує як раннє середньовіччя, контрапунктичне та акустичне. Четвертий період пов’язує з працями музиканта-теоретика А. Маркса⁵, що спирались на „вимоги поетичної ідеї, або, вірніше, психічного руху, зображеного композитором” [5, 702]. Останній, п’ятий період розвитку музики Г. Ларош асоціює з появою праці гейдельберзького фізіолога Г. Гельмгольца „Вчення про слухові відчуття як фізіологічну основу теорії музики” (1863 р.), де висловлюється думка про те, що „...більшість музичних явищ, у тому числі, наприклад, гами, зовсім не впливають з природи звуку, а створюються історією та, внаслідок цього, являють численні варіації” [5, 703–704]. У цій праці він спробував передбачити подальший розвиток музикознавства: „Вона [теорія] виведе всю гармонію не догматично зі звичайного співзвуччя, історично з голосових поєднань” [5, 705].

Історичний принцип Г. Лароша дозволив йому досить проникливо передбачити історичне походження гармонії саме з контрапункту (поліфонії), що у подальшому знайшло своє висвітлення у курсі „Історії музики”, де він пропонує включити ґрунтовне вивчення творчості зарубіжних поліфоністів та засвоєння основ контрапункту, а процес оволодіння технікою поліфонічного письма вважав базовим для музиканта. На його думку, знання теорії музики є важливим, як і відтворення художньої ідеї самого музичного твору: „...якими б не були естетичні вимоги, з якими ми звертаємось до кінцевого художнього твору, ми залишимося однаково переконані у необхідності попередніх вправ для молодого таланта, який бажає дійти до самостійної музичної творчості” [8, 32–39]. У подальшому ця думка набула більш ґрунтовної розробки у статті 1871 р. „Думки про систему гармонії та її застосування в музичній педагогіці” [7], де проаналізовано походження гармонії з поліфонії та мелодичного

⁵ Власне, в такий спосіб дослідник критикував „застарілу систему” А. Маркса, хоча сам навчався у його учня – М. Заремби.

багатоголосся, а сама історія музичної культури представлена як циклічний процес, що позбавлений протиріч та динаміки. Разом із тим, саме Г. Ларош визначив змістове наповнення такої дисципліни як теорія музики⁶, яка повинна охоплювати не тільки різні музично-теоретичні предмети, але й ґрунтовно вивчати елементи музичної мови та її граматики.

У працях іншого представника музично-критичної думки ХІХ ст., композитора О. Серова, висвітлювалось концертне і театральне життя того часу, визначні події зарубіжної та вітчизняної музики, аналізувались проблеми історії та сучасності, порушувалась музично-мовленнєва проблематика. Маючи глибокі знання й ерудицію з історії та теорії музики, О. Серов публікував свої студії не тільки на сторінках газети „Музика і театр”, редактором якої він був, але й у різних журналах, висвітлював історичні передумови появи того чи іншого музичного твору молодих тогочасних композиторів, давав оцінку їх виконавській майстерності тощо. Зокрема, ґрунтовною є розвідка О. Серова „Музика, музична наука, музична педагогіка”⁷ (1864 р.) [18], в якій митець дав характеристику музично-теоретичним та історичним дисциплінам. Важливим завданням теорії музики, на його думку, є вивчення її еволюції, що мало б сприяти осмисленню не лише її історії, а й сучасних процесів. Цінність цього погляду має непересічне значення. Саме завдяки його працям уперше було вжито термін „музикознавство”, що став загальновизнаною дефініцією науки про музику: „...музикознавство з технічної, історичної й естетичної сторони” [19, 176].

В одній зі статей, відстоюючи народність як важливий принцип музичної творчості композитора, О. Серов писав: „Композитор не повинен брати для своїх цілей готові мелодії з пісень, але так має співвіднести свою творчість із духом народу, щоб його власні мотиви виливались у форми, що найбільш до вподоби народу” [19, 198]. Ця думка базувалась на глибокому переконанні того, що основи музичної мови та вивчення її національних особливостей є сенс шукати у фольклорній традиції та давньоруській церковній музиці: „Прагматична історія музики має одним зі своїх завдань: розкривати ясніше та ясніше, яким чином найважливіша частина *усієї існуючої*

⁶ Позиція Г. Лароша вплинула на формування поглядів композитора С. Танєєва, праця якого „Подвижной контрапункт строгого письма” (1909 р.) була присвячена його пам’яті.

⁷ Цю працю він планував як підготовчу до нездійсненої роботи „Повний музичний підручник”.

музики (виділено О. Серовим – *І.П.*) склалась, відкрystalізувалась з народних пісень, цих *монад* музичних, що слугували зародками для розвитку всіх подальших організмів, до найскладніших симфоній і опер” [19, 199]. Він був переконаний, що вивчення пам’яток знаменного розспіву і теоретичних трактатів XVII ст. дозволить більш глибоко зрозуміти мелодичну будову музичної мови та виявити її зв’язок з поетичною.

Грунтовними є його розвідки про інтонацію як основу музичної мови. Зокрема, у статті „Досвід технічної критики музики М. Глінки”⁸ він, по суті, застосував метод інтонаційного аналізу, який у подальшому набув практичного втілення в аналітичних працях XX ст. У цій публікації О. Серов також звертається до опери М. Глінки „Іван Сусанін” та аналізує інтонаційний матеріал фінального хору „Слався”, що є своєрідним інтонаційним зерном усієї опери. Аналізуючи різні фрагменти (сцена поляків і Сусаніна, „Cantabile” та ін.), він доводить спорідненість усього інтонаційного матеріалу опери з інтонаціями фінального хору: „Композитор перекладає усю майбутню мелодію «Слався» півтоном вище, в містичну тональність (Des-dur), яку між тим, як нижня терція від F, органічно пов’язується з попереднім голосним вигукком поляків, Сусанін співає широкими спокійними звуками басового регістру (в його «medium») і у плинному, піднесеному ритмі $\frac{3}{4}$; оркестр струнних інструментів супроводжує спів суцільною гармонією релігійного характеру з майбутнього хору «Слався»” [16]. О. Серов робить висновок: „немає... жодного акорду, який би не був узятий з майбутнього гімну «Слався», як приклад, наводжу музику гімну, переклавши її у «Des» (і в басовому регістрі) та прошу порівняти кожну ноту” [16, 1154].

В означеній розвідці О. Серов визначив вектор подальших досліджень інтонації як основного мелодичного зерна музичного твору, а також уперше порушив проблематику якості музичного звуку та його відмінностей від звуку як явища фізичного, розглянув будову звукоряду європейської музики, виокремив музичні граматики тощо. Виходячи з розуміння музики як особливої мови, він наголошував: „Пізнання цієї мови складає те, що називається музичною наукою у вузькому сенсі. У більш широкому сенсі музична наука повинна вміщувати у собі «історію» розвитку цієї мови, і її літератури, і філософію цієї мови, тобто частину естетики як науки про прекрасне” [19, 177].

⁸ Стаття була опублікована у Віснику „Музыка і Театр” № 49 (1859 р.).

Завдяки його лекціям та бесідам про музику було визначено подальший вектор аналітичного дослідження музичних творів, що передбачав „...навчити вникати у форми музичних творів... у всі органічні закони музичного мистецтва” [17, 39]. І хоча мета цих лекцій мала просвітницький характер, проте аналітичний матеріал був побудований на високому професійному рівні.

Аналітичні розвідки О. Сєрова є цінними документами епохи, що свідчать про новий для того часу метод дослідження, який мав на меті розкрити „внутрішній, художній організм опери” [16, 1156]. На його думку, саме така „порівняльна анатомія музики може слугувати надійною опорою музичної критики, розкриваючи для неї галузь багатств невичерпних і майже незачеплених” [16, 1156].

Не менш вагомим внеском у розвиток аналітичної музичної думки ХІХ ст. були розвідки В. Стасова про музичний зміст творів і особливості його побудови, в яких ідея національності музичної мови набула домінуючого значення, а збереження інтонаційного фонду фольклорного надбання стало основним напрямом діяльності. Загалом, культурно-інформаційний вплив музичної критики ХІХ ст. був неймовірно високим, а проблеми, що порушувались на сторінках альманахів та періодичних видань, визначили подальший вектор наукового осягнення музики як галузі. Музична критика стала своєрідним транслятором та акумулятором дослідницької думки, з’акцентувавши увагу на дослідженні музичної мови, визначивши її самобутній, національний характер.

Непересічними у цьому контексті стали наукові студії засновника української композиторської школи М. Лисенка, який вперше зробив спробу теоретичного обґрунтування ладової будови народних пісень, окреслив шлях опанування у професійній музиці незліченних ладових багатств, що лежать в основі народопісенного мелосу. Національну своєрідність українських народних пісень композитор вбачав, насамперед, у ладогармонічних та метроритмічних характеристиках. Аналізуючи етномузичний рівень прояву національного в народній пісні, він вдавався до методів порівняльного музикознавства, прагнучи поєднати власну школу музики з її етнофольклорною зануреністю з європейським спрямуванням. Саме М. Лисенку належить думка про вплив на діатоніку внутрішнього світу носіїв народної творчості. Композитор розробляв питання ладового строю української народної пісні, результати яких знайшли своє втілення у науковій розвідці про

кобзаря О. Вересая [11]. Проаналізувавши пісні, що були в репертуарі кобзаря, М. Лисенко⁹ дійшов висновку, що „вони утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного складу думи до співу лірницького” [10, 22]. З цього приводу він писав: „...ритм є душа мотиву і що мотив, хоч би навіть і фотографічно точно записаний, коли ритм його схоплений неправильно, не має найменшої ціни і є спотвореним, перекрученим” [10, 30]. У науковій розвідці „Народні музичні інструменти на Україні” композитор писав: „Крім цих ладів зустрічаються в наших піснях звичайний мажор з ясною виразною тонікою і домінантою. Багато пісень засновано на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартово-квінтовому устрою мелодій” [10]. Він висловив думку про діатонізм народної пісні як її основи, на якій „з’являлась ... хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався й ввідний тон, але не європейський, а з родини азійської ... в системі квінтовій і для збагачення експресії, виразності співу” [10, 23].

Отже, М. Лисенко обґрунтував функції хроматизованого інтервалу, що утворився внаслідок появи ввідного тону, функція якого – „хроматизація, офарбування тонів діатонічної системи, як в октавній європейській системі, і спадає він не вгору, на Т, а вниз” [10, 23]. Композитор характеризував діатоніку та хроматизм як лади зі збільшеною секундою, що притаманні українській народній пісні. Узагальнюючи власні студії над українською піснею, М. Лисенко дійшов висновку, що ввідний тон у музиці західноєвропейській „...ледве у XV ст. починає поволі утверджуватись”, тоді як в українській народній музиці хроматизм з’явився „вже з прийняттям ... найдавніших струнних інструментів від східних сусідів, з почином козацької доби і витворенням історичних дум” [10, 23]. Саме „вживання хроматизму”, на його думку, у „давній кварто-квінтовий устрій” українських народних пісень визначило різницю між російськими та українськими піснями: „Українська музика в теперішньому стані, як результат довговікового розвитку, різнорідних впливів, указує давніші й новіші верстви, тому ані щодо тоніки й

⁹ Згодом у листі до редакції газети „Зоря”, що вперше був опублікований 6 квітня 1882 р. як відгук на негативну рецензію „Збірки українських пісень” М. Лисенка, композитор наголосив на величезній ритмічній розмаїтості української народної пісні та дійшов висновку, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови є характерними ознаками українських пісень. На окремих пісенних прикладах, зокрема піснях „Про Нечая”, „Що молода жінка зі старим мудрувала”, він розкрив взаємозалежність ритміки і внутрішнього змісту пісні.

розподілу звукоряду, ані щодо діатонізму та проявів хроматизму не можна встановлювати незмінних норм” [10].

Порушена М. Лисенком проблематика не залишилась предметом суто наукової дискусії, а отримала своє практичне втілення в оригінальній творчості, власні обробки пісень якого є взірцем глибокого проникнення у ладо-гармонічну основу народного піснетворення. Узагальнюючи досвід хорового народного виконавства, композитор створив окремий тип куплетної гармонізації гомофонного складу із супроводом, де партія фортепіано переважно дублює хорову, а в прелюдіях і постлюдіях розвиває інтонаційне зерно пісні. Ф. Колесса, оцінюючи творчість М. Лисенка, писав: „Переїнявши духом української народної музики та спираючись свою творчість на народну пісню, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу й його розумінню краси в музичній сфері” [2, 32].

Висновки. Отже, завдяки полеміці, що розгорнулась на сторінках відомих журналів, газет та альманахів XIX ст., викристалізувався напрям дослідження музичної мови, що в подальшому знайшов своє втілення у наукових працях вчених XX ст. У цьому процесі тогочасна публіцистика та музична критика не тільки набули фактору впливу на мистецьке життя, але й спрямували подальший вектор вивчення музично-мовленнєвої проблематики.

Перспективи дослідження окресленого питання обумовлюються, насамперед, вагомим розширенням періоду щодо опрацювання означеної наукової теми, зокрема роками XX – початку XXI століть.

Список використаних джерел та літератури:

1. Калики перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Часть II. Москва, 1863. Вып. 5. С. I–IX.
2. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017): <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8547> (дата звернення 15.09.2018).
3. Ларош Г.А. Глинка и его значение в истории музыки. Москва: Университетская типография на Страстном бульваре, 1867. 194 с.
4. Ларош Г.А. Избранные статьи: в 5 вып. Ленинград: Музыка, 1974–1978.
5. Ларош Г.А. Историческое изучение теории музыки // Русский вестник. Москва, 1867. Т. 7. С. 690–706.

6. Ларош Г.А. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества // Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1977. В. 4. С. 24–32.
7. Ларош Г.А. Мысли о системе гармонии её применения к музыкальной педагогике // Собрание музыкально-критических статей. Москва: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1913. Т. 1. С. 246–259.
8. Ларош Г.А. О правильности в музыке // Музыкальное обозрение (1885–1889). СПб.: Бессель и Ко, 1894. С. 32–39.
9. Ларош Г.А. Предисловие переводчика к книге Ганслика „О музыкально-прекрасном” // Собрание музыкально-критических статей. Москва: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1913. Т. 1. С. 334–362.
10. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 61 с.
11. Лисенко М.В. Про особливості української музики, історичних пісень і дум // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Российского Географического Общества. Киев: Типография Университета им. Св. Владимира, 1874. Т. 1. С. 339–365.
12. Людкевич С.П. Про національне в музиці // Дослідження, статті, рецензії. Київ: Музична Україна, 1973. С. 30.
13. Одоевский В.Ф. Избранные музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1951. С. 44–53.
14. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. Москва: Музыка, 1956. 729 с.
15. Одоевский В.Ф. Статьи о М.И. Глинке. Москва: Музгиз, 1953. С. 44.
16. Серов А.Н. Критические статьи (1857–1859). – С.-Петербург: 1892. Т. 2. С. 1152.
17. Серов А.Н. Курс музыкальной техники // Статьи о музыке. Москва: Музыка, 1984. В. 1. С. 42–69.
18. Серов А.Н. К читателям // Избранные статьи. Москва: Гос. муз. изд-во, 1957. Т. 2. С. 217–221.
19. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Статьи о музыке. Москва: Музыка, 1990. В. 6. С. 176–211.
20. Финдейзен Н. Русская музыкальная газета. С.-Петербург, 1903. № 16. Стб. 433–437.

References:

1. Kaliki perehozhie, (1863). Collection of poems and research by P. Bessonov. Moskva [in Russian].
2. Kolessa, F. (1947). Memories of Nikolay Lysenko. Ljviv: Viljna Ukrajina [Electronic resource]. Retrieved from <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8547> [in Ukrainian].
3. Larosh, G.A. (1867). Glinka and its importance in musical history. Moskva: Universitetskaja tipografija na Strastnom bul'vare [in Russian].

4. Larosh, G.A. (1974–1978). Selected articles: in 5 vol. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Larosh, G.A. (1867). Historical study of musical theory. *Russkij vestnik*, 7, 690–706 [in Russian].
6. Larosh, G.A. (1977). Musical Chronicle. Review of concerts of the Russian Musical Society. *Izbrannye stat'i*, 4, 24–32 [in Russian].
7. Larosh, G.A. (1913). Thoughts on the harmony system of its application to musical pedagogy. *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statej*, 1, 246–259 [in Russian].
8. Larosh, G.A. (1894). About the correctness of the music. *Muzykal'noe obozrenie* (1885–1889), 32–39 [in Russian].
9. Larosh, G.A. (1913). Preface of the translator to the book by Hanslik „About the Music-Beautiful”. *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statej*, 1, 334–362 [in Russian].
10. Lysenko, M.V. (1955). Folk musical instruments in Ukraine. Kyjiv: Mystectvo [in Ukrainian].
11. Lysenko, M.V. (1874). About peculiarities of Ukrainian music, historical songs and dumas. *Zapiski Jugo-Zapadnogo Otdela Imperatorskogo Rossijskogo Geograficheskogo Obshhestva*, 1, 339–365 [in Ukrainian].
12. Ljudkevych, S.P. (1973). About national in music. *Doslidzhennja, stat'i, recenziiji*, 30 [in Ukrainian].
13. Odoevskij, V.F. (1951). Selected music critical articles. Moskva: Muzgiz [in Russian].
14. Odoevskij, V.F. (1956). Musical and literary heritage. Moskva: Muzyka [in Russian].
15. Odoevskij, V.F. (1953). Articles about M.I. Glinka. Moskva: Muzgiz [in Russian].
16. Serov, A.N. (1892). Critical articles (1857–1859). S.-Peterburg [in Russian].
17. Serov, A.N. (1984). Music technology course. *Stat'i o muzyke*, 1, 42–69 [in Russian].
18. Serov, A.N. (1957). To readers. *Izbrannye stat'i*, 2, 217–221 [in Russian].
19. Serov, A.N. (1990). Music, music science, music pedagogy. *Stat'i o muzyke*, 6, 176–211 [in Russian].
20. Findejzen, N. (1903). Russian musical newspaper. S.-Peterburg [in Russian].