

УДК 130.2:65

Дария Владимировна Андросова,

доктор искусствоведения, доцент,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой,

Одесса, Украина,

e-mail: dashaelena@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5951-8416

Елена Николаевна Маркова,

доктор искусствоведения, профессор,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой,

Одесса, Украина,

e-mail: dashaelena@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4711-9538

ИСТОРИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА В АПРОБАЦИИ ПАРАЛЛЕЛЕЙ «РЕНЕССАНС – XX СТОЛЕТИЕ»

Аннотация. Цель данного исследования – на материале соотнесения социо-культурных моделей указанных эпох, художественно-творческих и специально музыкальных их проявлений апробировать выдвинутую гипотезу метафизической сопричастности названных временно-исторически разных этапов человеческой эволюции к общим признакам, терминологически отмеченным как Ренессанс – неоренессанс. Научная новизна исследования определена уникальностью предлагаемых обобщений, в том числе на материалах, которые впервые поданы в соответствующем ракурсе в предлагаемых исторических сопоставлениях, запечатлевая принципы исторической герменевтики. Методологическая основа исследования – герменевтический метод, компаративный анализ фактологических данных,

интонационно-лингвистический ракурс музыковедения, как это имеет место в трудах А. Лосева [10], П. Вагнера [19], Б. Асафьева [4] и других выдающихся исследователей. В виде итоговых обобщений приведенных апробаций-описаний пластов искусства Ренессанса и *неоренессансно* ориентированного XX ст., отмечается следующее: во-первых, архетипичность мессы-пассиона и мадригала-шансона для типологического ключа ренессансного творчества – и их же возвышение в XX ст. взамен архетипичности оперного жанра в музыке Нового времени; во-вторых, господство лирического, адраматического в принципе, мышления *надиндивидуального* смысла в музыке, определившего архетипическую выраженность духовных (месса-мистерия-пассион) или пограничных духовное-светское (матригал, мотет) как для Ренессанса, так и для XX ст.; в-третьих – выраженность фигуры композитора в творчестве, однако в ракурсе «работы в жанре» для Ренессанса и с использованием внекомпозиционных параметров сонористики-алеаторики для XX в., в целом, базисность для обоих сравниваемых эпох цифрово-математического ракурса трактовки музыкальных закономерностей; в-четвертых: полифонизм-гетерофония как основа музыкально-фактурных признаков, в отличие от эпохи гармонии в музыке Нового времени и, в целом, проявление единства теоретико-научной и творчески-практической деятельности в духе «системы Леонардо да Винчи», отмеченной П. Валери в качестве показателя «возрождения Возрождения» для неоренессансного понимания существа XX ст. Сказанное апробирует выдвинутую параллель «Ренессанс – неоренессанс XX ст.».

Ключевые слова: герменевтика в музыке, историческая герменевтика, Ренессанс, неоренессанс, стиль мышления

Введение. Торжество метафизики истории в исторической науке в противовес линейной логике прогрессивного устремления к Совершенству, включая и пресловутую «расширяющуюся спираль познания», в которой космически-круговое качество становления во времени все же руководимо «*линией* восхождения», – составляет достояние нашего времени, эпохи «постмодерна», то есть «пост-современности». И уже сам термин ориентирует на «современность несовременного», т. е. на некоторую «симулякрную» заложенность представления-идеи в культуру наших дней, когда потребностью мысли-действия становится воспроизведение несовпадающего с тем, что логически следует из бытийности.

Постановка проблемы. Историческая герменевтика возможна в принципе, если за ней не стоит безоглядно-линейно наступающая обновляемость всего и вся, подстегиваемая социал-хирургическими вмешательствами реформаций и революций. Но эта герменевтика истории зиждется на космически-Вероисповедально осознаваемой *повторяемости* однажды заданного Пути, в следовании которым неизбежны падения, отступления, открытия неизведанного и Преображения сущего, – но все это в пределах выстроенного надчеловечески Совершенным разумом и волей.

Можно это называть по-античному Мусикийством, в котором Правильность и Красота космоса уготовили концепцию Бога классических религий, или принять религиозную идею о Совершенстве Творца и дел Его, рационалистически апеллировать к вселенскому Разуму, но не замечать гармоничной повторяемости исторических этапов человеческой истории – на сегодняшний день невозможно.

Анализ последних исследований и публикаций. Аспекты метафизики истории получили освещение в трудах Н. Конрада, А. Лосева, А. Меза [8; 10; 18] в ракурсе диахроники ренессансных эпох в их следовании с Востока на Запад, в

исследованиях Лю Бинцяна и В. Батанова [5; 6] в трактовке параллелизмов развития музыкальных ценностей Европы и Дальнего Востока и др.

В данной работе историко-метафизический взгляд обращен к характеристике значимых параллелей в социокультурном и художественно-творческом проявлении европейского Ренессанса и XX ст., смысл которого гипотетически выражен термином «неоренессанс».

Цель данного исследования – на материале соотнесения социо-культурных моделей указанных эпох, художественно-творческих и специально музыкальных их проявлений апробировать выдвинутую гипотезу метафизической сопричастности названных временно-исторически разных этапов человеческой эволюции к общим признакам, терминологически отмеченных как «Ренессанс – неоренессанс».

Научная новизна исследования определена уникальностью предлагаемых обобщений, в том числе на материалах, которые впервые поданы в соответствующем ракурсе в предлагаемых исторических сопоставлениях, запечатлевая принципы исторической герменевтики. Методологическая основа исследования – герменевтический метод, компаративный анализ фактологических данных, интонационно-лингвистический ракурс музыковедения, как это имеет место в трудах А. Лосева [10], П. Вагнера [19], Б. Асафьева [4] и других выдающихся исследователей.

Изложение основного материала. Информационный взрыв XXI ст. отодвинул производительно-промышленную механику прогресса, в котором техницизм интеллектуальных операций и технологическая мощь производства оказались идеологически несущественной составляющей мировой коммуникации, которую еще в эпоху постиндустриального общества конца XX в. Э. Тоффлер язвительно определил как «электронную деревню» [18]. Тем самым был подытожен поток «неоварваризмов» в социально-политическом и художественном

мире, которые выделяли совокупный «модерн» в соотношении с цивилизационным техницизмом и структурированностью хода Нового времени.

Данные наблюдения исторических сменностей, в которых линейность направленного в бесконечность «развития», показывают, что, несмотря на приверженность линейно-прогрессистским представлениям в классический период Нового времени, и в нем, тем не менее, человеческий ум дифференцировал многочисленные «повторения из прошлого «ренессансов-возрождений» в истории (Рисорджименто, Ренасимьенто, религиозное возрождение и специально Православное возрождение для XIX в., многочисленные круги «национального возрождения» в разных странах мира и т.п.).

В числе этих «возрожденческих колец», выстроившихся в дополнение к прогрессистской линии и исторической «расширяющейся спирали», фигурирует значимость прошедшего XX ст. как отмеченного «системой Леонардо да Винчи» (см. у П. Валери [7]) для творческой сферы и тем обозначенного в *неоренессансном* («возрождение *Возрождения*») качестве. Такое «толкование»-интерпретация недавно состоявшегося исторического периода сложилось в осознании необычайной мощности прорыва XX в. в научно-технической сфере удивительного разворота активности поразительных по масштабам творческих свершений личностей в различных областях знания-деятельности, сравнимых с титанами ренессансного гуманизма XIV-XVI вв.

И эта параллель XIV-XVI ст. с минувшим веком продолжена соотносительностью со сверхкровоавым наполнением социально-религиозно-политических перипетий обоих выделенных для сравнения исторических периодов, отмеченных геноцидом наций, социо- и фидеоцидом в отодвижение всех накопленных на предыдущем историческом пути нравственных норм и политико-религиозной этики.

Не забываем, что блестящий европейский Ренессанс XIV-XVI ст. был временем расцвета I и II (XIII и XVст.) инквизиции в борьбе с ересями и протестантизмом, а затем войны победившего протестантизма с ведовством («ведьмовские процессы»), эпохой организации Конкисты и истребления индейцев в Северной Америке, наконец, бытийной привычностью рынков рабов разнорасового состава и базированием научных поисков и художественных достижений на откровенной вивисекции на материале не только животных, но и людей.

Кровавый ореол деятельности великих гуманистов позволяет вне всякой иронии поставить в ряд гуманистически выстроенных личностей фигуры Ивана Грозного, Генриха VIII и Филиппа II, садистские наклонности которых для современников органично сочетались с государственно-строительным размахом их трудов, незаурядной научно-творческой одаренностью и высоким образовательным статусом, соотносимым с представителями «республики ученых» всеевропейской значимости. Заметим, осуждение этих правителей развернулось в научно-творческих кругах Нового времени на волне революционно-нравственного обличения деспотизма, тогда как фольклор, народно-популярная сфера современников деятельности названных лидеров, не содержала осудительного ракурса оценки этих и соотносимых с ними особ.

Кстати, обличение названных правителей, от Ф. Шиллера, Дж. Верди до Е. Репина и Н. Римского-Корсакова, осуществлялось с опорой на сознательное искажение исторических фактов, представляемых в сугубо бытово-поведенческом срезе «монархического деспотизма», в русле которого откровенно замалчивался их социально-творческий позитив. Так, история отношений Филиппа и его сына Дона Карлоса представлена и у Ф. Шиллера, и у Дж. Верди в совершенно искаженном ракурсе [15, с. 182], особенно что касается идеализации сына, умственно ущербного и

патологически жестокого даже для его совершенно несентиментального отца (кстати, исторически события вершились королем, которому было не более 30 лет, а Карлосу меньше 15, что чрезвычайно по-иному представляет историю отношений с невестой сына). В книге В. Неустроева «Фридрих Шиллер» подчеркивается: «...В противовес историческим свидетельствам, он нарисовал Карлоса возвышенной натурой, человеком, способным стать просвещенным монархом, практическим исполнителем гуманистических принципов философа Родриго Позы» [13, с. 14].

В характеристике Дж. Верди относительно Карлоса выдержана шиллеровская линия, а вот в подаче образа Филиппа имеется нечто, соотносимое с историческим королем, ревнителем государственного могущества Испании и истовым приверженцем Христианства, покровителем художественной экспансии нации.

Деспотизм Ивана Грозного и личной гвардии опричников, сыноубийство стали аргументом номер один в пользу сугубо обличительного подхода к их деяниям у прогрессистов XIX в. (заметим, сыноубийство Петра I не обсуждалось, наверное, потому что в целом фигура «прорубавшего окно в Европу» монарха соответствовала идеалам прогрессивной общественности). Принципиально не затрагивался в сюжетах и образных раскладах социально-политический позитив инициатив Ивана Грозного, который не только «взял Казань», но и организовал (силами опричников прежде всего) отпор крымским татарам, поход которых в 1570-е гг. был категорически разбит, после чего набеги на Русь прекратились. Неудивительно, что в фольклоре Грозный царь фигурирует исключительно как гроза врагов Руси и защитник народа русского.

А контакт с Андреем Курбским, прерванный по ряду причин, был контактом с крупнейшим логиком и математиком

XVI в., вошедшего в историю науки, что освещает и структуру личности и образовательный ценз Ивана IV.

В целом указанное «усечение» сведений о ведущих личностях эпохи Ренессанса XIV-XVI вв., в том числе проявлений патологической, по современным меркам, жестокости к своим ближним гуманистов-творцов осуществлялось историками и научной, художественной элитой Нового времени – с прогрессивными намерениями не отвращать широкие круги общественности от творчески отмеченных личностей, осуществлявших производительно-творческое накопление ценностей в свидетельство неуклонно совершенствующегося человечества.

Нечто подобное находим в отношении и к ведущим личностям исторических событий XX в., последовательно осуждаемых за привязанность к лидерам тоталитарных режимов, тогда как объективная колоссальность их творческого вклада замалчивается-отодвигается (или замалчивалась-отодвигалась в отдельных случаях вплоть до современности). И если реабилитированы в последние десятилетия для человечества гении мирового музыкального авангарда Н. Рославец – от Украины, Н. Обухов, И. Вышнеградский – от России и Франции и др., осмеянные за приверженность к «мистике экспериментаторства» и к монархизму, то переводы гениальных стихов Ф. Маринетти, за его близость к Б. Муссолини, на украинский и русский язык остается проблемой, и названные авторы в образовательные программы не попадали вплоть до последних лет.

Конечно, интерпретация исторических действий всегда жестко регулировалась принятыми актуальными эпохальными предпочтениями, но в данном случае интерес представляет то, *почему* допускалась или вносилась та или иная коррекция в историческую фактологию, какой исторический смысл несет представленная «абберация факта», обнажая в замалчиваемом или «вуалированном» акте важную информацию о субъекте,

индивидуально или коллективно представляемом, этих манипуляций.

Примером может служить концепция личности Франциска Ассизского, учение которого создало целое направление в католической церковности, вдохновлявшее в свое время Ф. Листа и ряда других выдающихся личностей XIX и XX вв. Известно, что личность Святого определила образное решение одного из главных произведений II пол. XX в. – оперу О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский», ставшее итогом и средоточием всех его поисков на протяжении творческого пути (в опере используются темы таких его эпохальных произведений как «Турангалила», «Каталог птиц» и др.).

Для гения «отца авангарда» О. Мессиана чрезвычайно значима была идея конкретной всеохватности Христовой Любви Святого, что и определило необходимость поручить постановку этой уникальной оперы-мистерии японскому режиссеру. Базирование тематизма произведения на образах-символах «Турангалилы», Симфонии века, призванной соединить индийский исток европейского мира с существом предельной абстракции классического мышления Европы, в свою очередь, укрепляло всепланетарный экуменизм идей Св. Франциска.

Однако вызывает удивление то, что очевидное припадание к индийскому, в заветах Н. Рериха, источнику центральных христианских позиций, осуществленное в названной опере, сделано Мессианом – в игнорирование такой наглядной для связи с индийско-буддистским культурным ареалом концепции личности Святого ритуальной составляющей францисканской службы как *танцевально-пластические включения* в совокупный христианский обряд: «Франциск Ассизский называл себя и своих сторонников «скоморохами Господа». Священники танцевали после первой мессы и сопровождали танцами пение псалмов на службе, участвовали в театрализованных мистериях и в годовщину посвящения участвовали в танцевальных процессиях. Часто

исполнялись танцы на Пасху, в день какого-либо святого, и во время процессии в честь праздника Тела Христова» [1, с. 152]

Сакральные танцы в церкви есть часть французского Галликанизма, и патриотизм Мессиаана категорически должен был поощрить танцевальную акцентуацию вероисповедальной экстастики Св. Франциска (как известно, галликаны сохраняли доиконоборческий статус православной церковной службы, в которой танцевальное оформление Богослужения органично). Но этот аспект демонстрации святоизбранности Франциска автора оперы не привлек, возможно, во избежание узконационального понимания идеи Искупления, которая заложена в агиографический ракурс преподнесения личности Святого в качестве образа оперного героя.

В целом типология Подвига Веры занимает исключительное место в музыкально-театральных представлениях XX в., жанровый архетип (в терминологии Е. Марковой по книге 1990 г. [12, с. 122] мистерии-пассиона определил принципиальное обновление искусства XX в. в сравнении с предыдущим столетием: почитание И. С. Баха романтиками и исполнение его Пассионов совершенно не повлекли использование этого жанра в практике творчества. В XX же столетии мистерия-пассион становится востребованным жанровым признаком [12, с. 127], создавая типологический аналог к спектаклям Ренессанса.

Ренессансным же аналогом к музыкальному мышлению XX в. выступает опора на жанр мадригала, на индивидуальную выразительность которого не имела смысла в эпоху победившего эгоцентризма XVIII-XIX ст., тогда как в минувшем веке сочинения гениев музыкального мира – С. Барбера, С. Прокофьева, Б. Мартину, – отмечены обращением к данному жанру, ставшего символом музыкального Ренессанса (см. у П. Вагнера упоминание о стилевом качестве ренессансной мессы как «матригальной» по своему смыслу-фактуре [19, с. 15-16]).

Аналогия «Ренессанс – неоренессанс XX в.» подкреплена также *антигармонической* установкой фактуры художественно-самодостаточной музыки, которая, по Э. Курту [9], устремляется к линейности, а совокупно осознается позиция полифонно-гетерофонного наполнения музыкальных структур, в которых аккордово-гармонические соотношения образуют периферийный пласт (единственное учение о гармонии в XX в. – у П. Хиндемита, но в его представлении гармония и полифония нераздельны и базовым для него является не аккорд-трезвучие, но итервально координированное двухголосие).

Наконец, на содержательном уровне параллель Ренессанса и XX в. утверждается возвышением индивидуальной лирики, категорически отодвигающей драматизм и контрасты индивидуализированного и объективированного, столь дорогого искусству Нового времени. «Экстатическая лирика» А. Скрябина, «объективная лирика» С. Прокофьева составляют эмблематику XX века, образуя фундамент и «моторной лирике» Г. Гульда, и «лирике отрицания» экспрессионизма, и примитивистской «лирике совокупного выражения», столь жестко-оригинально заявленной в произведениях И. Стравинского, Б. Бартока, К. Орфа и всей школой американского минимализма, в которой богатство лирического излияния определено энергией социально-партийно организованного сообщества [2; 3].

Правда, примитивистский срез искусства XX в. четко определен был наименованием «неоварваризма», символика которого сопрягаема с «Allegro barbaro» Б. Бартока и «Свадебкой» И. Стравинского, однако сцены плотоядно подаваемых убийств и насилия, от «Саломеи» и «Электры» Р. Штрауса до «Пассиона по Саду» С. Буссотти (см. аналогии в живописи от Э. Барлаха до С. Дали), создают «разрыв с цивилизационно дозволенным» в искусстве, образуя тот «неоварваристский» ракурс выражения, который противостоит

всей идеализирующей установке классических искусств Нового времени.

И вновь обращаемся к искусству Ренессанса, эпохальные творения которого в лице И. Босха, М. Грюневальда, А. Дюрера и др. составили базу поискам модерна-авангарда, прежде всего, экспрессионизма, XX ст. А в музыкальном проявлении – указываем на «языческую мессу» И. Стравинского в виде балета «Весна священная», в действе которого узнаваема месса-пассион ренессансного музыкально-развернутого действия. Также на позицию А. Шенберга и его опережавших в строительстве додекафонии Н. Рославца и Н. Обухова, указывавших на новую технику как двенадцатитоновую преломленную ренессансную полифонию. А суммарно – непосредственная опора на интеллектуализм и математичность мышления, тотально показательных для деятелей искусства Ренессанса, исповедывавших культ *гармонии* в общеэстетическом, но отнюдь не в музыкально-теоретическом суженном до аккордовости понимании.

Фортепианный ракурс неоренессанса XX в. – восстановление певчески-щипкового звукоизвлечения, которое не в большинстве представительств профессионального академического пианизма, но в элитной избранности салонности А. Скрябина и Г. Гульда, а также в массовости «пианольной» клавириности «третьего ряда» дансинга и таперства [16] восторжествовало в отодвижении рояльного оркестрального симфонизма, ставшего достоянием традиционалистского слоя искусства минувшего столетия. И эта клавириность-пианольность «белого» джаза, оплодотворившего и свинговый пианистический профиль, электро-клавиры рок'овых ансамблей, составившая колорит и смысл масс-музыки, – соотносима, опять-таки, с музыкой Ренессанса, рассчитанной на бытовое музицирование – в рамках «серьезного досуга» гуманистически ориентированных кругов горожан и аристократии.

И еще аргумент: Ренессанс – время рождения концепции композитора. Г. де Машо. XV в. считается «последним трубадуром и первым композитором, хотя он не создал авторской композиции, но определил *шансонный* ракурс галликанской мессы в той мере, в какой Палестрина уже в XVI ст. для итало-немецкого мира определил в Католичестве тип *матригальной* мессы [20, с. 15-16].

В XX ст. находим концепцию композиции – в смысловом «обращении» ее по отношению к ренессансному статусу сочинений Г. де Машо, Г. Дюфаи и др. мастеров XV ст.: для них показательна «работа в жанрах», прежде всего, в церковной, для Франции Галликанской, системе, не сливавшейся с Католичеством, хотя и отошедшей от Православия. Но смысл – наиндивидуальный, типологический принцип лирики, исключавший индивидуализм выражения и «душевность», поскольку Одухотворенность либо смеховое величание (гоккеты) составили выразительный тонус ренессансного творчества.

Открытие XX в. в музыке, в сравнении с классикой постренессансных 3 столетий (XVII-XVIII-XIX вв.), – это депсихологизация и деиндивидуализация выражения, обобщенных «корпоративно» выстроенными персонажами И. Стравинского (Жених в «Свадебке» называем разными именами, и его партия исполняется разными тембрами, ансамблем в том числе) и «подсознательно-инстинктивно изливающихся в «пении-крике» агероических «героев» сочинений А. Шенберга и А. Берга. Музыка А. Скрябина – О. Мессиана одухотворена мистериальными стимулами, но совершенно лишена «душевности», поскольку не равновесие духовного и телесного, но «воспарение над материальным» составляет смысл космической экстастики названных и концепционно связанных с ними авторов (см. «русский гигантизм» Н. Обухова, И. Вышнеградского, осознававшего свой скрябиновский исход К. Штокхаузена и др.).

Выше отмечалась исключительная приверженность к жанровому архетипу мессы-пассиона *всех* ведущих композиторов XX ст. – и закономерным является обуздание индивидуализма-эгоцентризма в их музыке, что наглядно концентрирует «суммативная лирика» американских и иных минималистов к. XX – нач. XXI ст., что подчеркнуто в книге Д. Андросовой в определении музыки Дж. Адамса как сугубо «партийной» музыки [2, с. 122]. Итогом XX в. выступает в музыке «полистилистика» в области композиции, которая отстраняет заботу об авторском стиле – и в этом смысле справедливым является наблюдение В. Мартынова в книге, заголовок которой воспринят был в ключе эпатажа: «Конец времени композиторов» [13].

Заметим, исключительно господствующим направлением в музыке XX ст. (и это специфика данного вида искусства) является неоклассицизм, сопричастность которому объединяет и «жесткий» модерн И. Стравинского – П. Хиндемита, и традиционалистские слагаемые авторов типа А. Глазунова, С. Барбера и многих других. Но в основе метода неоклассицизма – эстетически осмысленная эклектика, абсолютизация которой плавно переросла в полистилистику поставангарда 1970-х – 2000-х гг. Насыщение же композиций сонористикой и алеаторикой снимает определенность композиционных границ и контуров, автором неконтролируемых.

Выводы. В виде итоговых обобщений приведенных апробаций-описаний пластов искусства Ренессанса и *неоренессансно* ориентированного XX ст. отмечаем:

- архетипичность мессы-пассиона и мадригала-шансона для типологического ключа ренессансного творчества – и их же возвышение в XX ст. взамен архетипичности оперного жанра в музыке Нового времени;
- господство лирического, адраматического в принципе, мышления *надиндивидуального* смысла в музыке,

определившего архетипическую выраженность духовных (месса-мистерия-пассион) или пограничных духовное-светское (мадригал, мотет) как для Ренессанса, так и для XX ст.;

- выраженность фигуры композитора в творчестве, однако в ракурсе «работы в жанре» для Ренессанса и с использованием внекомпозиционных параметров сонористики-алеаторики для XX в., в целом, базисность для обоих сравниваемых эпох цифрово-математического ракурса трактовки музыкальных закономерностей;
- полифонизм-гетерофония как основа музыкально-фактурных признаков, в отличие от эпохи гармонии в музыке Нового времени и, в целом, проявление единства теоретико-научной и творчески-практической деятельности в духе «системы Леонардо да Винчи», отмеченной П. Валери в качестве показателя «возрождения Возрождения» для неоренессансного понимания существа XX ст.

Литература

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Посібник.Одеса: Астропринт, 2009. 184 с.
3. Андросова Д. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
5. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку ХХІ ст. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Одеса, 2016. 186 с.
6. Бинцян Лю. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Моногр. по истории муз.

культуры для муз. акад./ун-тов и ВУЗ искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 439 с.

7. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. Об искусстве. 2-е изд. Москва: Искусств, 1993. С. 25-55.

8. Конрад Н. Запад и Восток. Москва: Наука, 1966. 561 с.

9. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха. Москва: Гос.муз.издат., 1931. 304 с

10. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623 с.

11. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.

12. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.

13. Неустроев В. Фридрих Шиллер. Москва: Знание, 1955. 32 с.

14. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. Москва: Музыка, 1970. 424 с.

15. Шевченко Л. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

16. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. Москва: Наука, 1973. 256 с.

17. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa: PIW, 1980. 492 s.

18. Toffler A. Trzecia fala. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. 405 s.

19. Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1913. 451 s.

Дарія Володимирівна Андросова,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
Одеса, Україна,
e-mail: dashaelena@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5951-8416

Олена Миколаївна Маркова,
доктор мистецтвознавства, професор,
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової,
Одеса, Україна,
e-mail: dashaelena@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-4711-9538

ІСТОРИЧНА ГЕРМЕНЕВТИКА В АПРОБАЦІЇ ПАРАЛЕЛЕЙ «РЕНЕСАНС – ХХ СТОРІЧЧЯ»

Анотація. Мета даного дослідження – на матеріалі співвіднесення соціо-культурних моделей зазначених епох, художньо-творчих та спеціально музичних їх проявлень апробувати висунуту гіпотезу метафізичної причетності названих часово-історично різних етапів людської еволюції до спільних ознак, термінологічно відміченим як «Ренесанс – неоренесанс». Наукова новизна дослідження визначена унікальністю запропонованих узагальнень, у тому числі на матеріалах, які вперше подані у відповідному ракурсі в запропонованих історичних зіставленнях, втілюючи принципи історичної герменевтики. Методологічна основа дослідження – герменевтичний метод, компаративний аналіз фактологічних даних, інтонаційно-лінгвістичний ракурс музикознавства, як то має місце в працях О. Лосєва, П. Вагнера, Б. Асаф'єва та інших видатних дослідників. У вигляді підсумкових узагальнень приведених апробацій-описів пластів мистецтва Ренесансу і *неоренесансно* орієнтованого ХХ ст., відмічається наступне: по-

перше, архетиповість меси-пасіону і мадригала-шансона для типологічного ключа ренесансної творчості – і їх же піднесення у ХХ ст. на заміну архетиповості оперного жанру в музиці Нового часу; по-друге, панування ліричного, адраматичного в принципі, мислення *надіндивідуального* значення в музиці, що визначило архетипові вираженість духовних (месса-містерія-пасіон) чи пограничних духовне-світське (мадригал, мотет) як для Ренесансу, так і для ХХ ст.; по-третє – вираженість постаті композитора у творчості, проте в ракурсі “роботи в жанрі” для Ренесансу і з використанням позакомпозиційних параметрів сонористики-алеаторики для ХХ ст., в цілому, базисність для обох порівнюваних епох цифрово-математичного ракурсу трактування музичних закономірностей; по-четверте, поліфонізм-гетерофонія як основа музично-фактурних ознак, на відміну від епохи гармонії у музиці Нового часу і, взагалі, проявлення єдиності теоретико-наукової і творчо-практичної діяльностей у дусі “системи Леонардо да Вінчі”, відміченої П. Валері в якості показника “відродження Відродження” для неоренесансного розуміння сутності ХХ ст. Сказане апробує висунути паралель “Ренесанс – неоренесанс ХХ ст.”.

Ключові слова: герменевтика в музиці, історична герменевтика, Ренесанс, неоренесанс, стиль мислення

Dariia V. Androsova,

DSc in Arts, Associate Professor,
Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy,
Odessa, Ukraine,
e-mail: dashaelena@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5951-8416

Elena N. Markova,

DSc in Arts, Professor,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,
Odessa, Ukraine,
e-mail: dashaelena@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-4711-9538

HISTORY HERMENEUTICS IN APPROBATIONS OF THE PARALLELS “RENAISSANCE - XX CENTURY”

Abstract. The purpose of this study is to approve brought forth hypothesis of metaphysical involvement named temporarily-historically miscellaneous stage to human evolution to the general sign, terminological noted as “Renaissance – Neorenaissance” on material of the correlating social-cultural models of the specified epoches, artistic-creative and specially music their manifestations. Scientific novelty of the study is determined unique of proposed generalizations, including on material, which for the first time tax in respective forshortening in proposed history collations, demonstrating principles of history hermeneutics. The methodological base of the study – hermeneutic method, comparative analysis of based facts, intonation-linguistical forshortening of musicology as in the case in works of A. Losev, P. Wagner, B. Asaf'jev and other prominent researchers. In the manner of total generalizations brought approbation-descriptions layer art of the Renaissance and in spiritut neorenaissance oriented by XX century, is noted following: at first, archaetype sense of masses-passions and madrigal-chanson for

typology key of Renaissance creative activity – and their rise in XX century in lieu thereof archaetype sense of operatic genre in music of New time; secondly, mastery lyrical, non-dramatic in principle, thinkings of over-individual sense in music, definable archaetype expressiveness of spiritual (the mass-mystery-passion) or border spiritual-mundane (the madrigal, motet) both for Renaissance, and for XX century; thirdly – espression of figures of the composer in creative activity, however in forshortening “work in genre” for Renaissance and with use of out-composition parameter of sonoro-aleatory music for XX century, as a whole, basis for both compared epoches numbered-mathematical forshortening of the interpretation of the music regularities; fourthly – polyphony-heterophony as base of music-invoiced sign, unlike epoch of the harmonies in music of New time and, as a whole, manifestation unity theorist-scientific and creative-practical activity in spirit “systems of Leonardo da Vinci”, noted by P.Valéry as factor “rebirths of the Rebirth” for Neorenaissance understanding of the essence XX century. Said to approve brought forth parallel “Renaissance – Neorenaissance of XX century”.

Key words: hermeneutics in music, history hermeneutics, Renaissance, Neorenaissance, style of the thinking

References

1. Akindinova, T., Amashukeli, A. (2015). Tanets v traditsii khristianskoy kul'tury [Dance in traditions of the christian culture]. 2-ye izd., ispr.i dop. Saint-Petersburg: Izdatelstvo RHGA [in Russian].
2. Androsova, D. (2008). Minimalizm v muzyti [Minimalism in music.] Pidruchnyk. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
3. Androsova, D. (2014). Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. [The symbolism and polyclavier style in piano performance art of XX century]. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

4. Asafiev, B. (1971). Muzykal'naya forma kak protsess [Music form as process]. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytors'koyi osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX - pochatku XXI st. [Universality to composer personalities in music art of XX – begin XX century]. Dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. Mystetstvoznnav. Odessa [in Ukrainian].
6. Bing Jhieng Liu (2014). Muzykal'no-istoricheskiye paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Yevropy. [Music-history parallels of the development art Kitaya and Europe]. Monogr. po istorii muz. kul'tury dlya muz. akad./un-tov i VUZ iskusstva. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Valéry, P. (1993). Vvedeniye v sistemu Leonardo da Vinchi. Ob iskusstve [Introduction to the system of Leonardo da Vinci. About art]. Moscow, 25-55 [in Russian].
8. Konrad, N. (1966). Zapad I Vostok [West and Orient]. Moscow: Nauka [in Russian].
9. Kurth, E. (1931). [Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya I.S. Bakha]. The bases of linear counterpoint. Melody polyphony of I.S. Bach]. Moscow: Gos. muz. izdat [in Russian].
10. Losev, A. (1982). Estetika Vozrozhdeniya [Aesthetics of Renaissance]. Moscow: Mysl [in Russian].
11. Markova, E. (1990). Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva [Intonation sense of musical art]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Martynov, V. (2002). Konets vremeni kompozitorov [The end of time of composers]. Moscow: Russkiy put [in Russian].
13. Neustrojev, V. (1955). Fridrikh Shiller [Friedrich Schiller]. Moscow: Znaniye [in Russian].
14. Opery Dzh. Verdi (1970). [The operas by G. Verdi]. Putevoditel'. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Shevchenko, L. (2019). Styl'ovi kharakterystyky ukrayins'koyi fortepiannoyi kul'tury XX stolittya [Style characters of

Ukrainian piano culture to XX century]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

16. Shestakov, V. (1973). *Garmoniya kak esteticheskaya kategoriya. Ucheniye o garmonii v istorii esteticheskoy mysli* [The Harmony as aesthetic category. The Teaching about harmonies in histories of the aesthetic thought]. Moscow: Nauka [in Russian].

17. Mez, A. (1980). *Renesans Islamu*. Warszawa: PIW [in Polish].

18. Toffler, A. (1985). *Trzecia fala*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

19. Wagner, P. (1913). *Geschichte der Messe*. Leipzig: Breitkopf & Hartel [in German].