

Калашник М. П.
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди
Сухорукова Л. А.
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Генкін А. О.
Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки (м. Дніпро)

МАТЕРІАЛЬНА ФОРМА МУЗИЧНОГО ТЕЗАУРУСА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

[785:7.071]:378.147
ID ORCID 0000-0002-6432-2776
ID ORCID 0000-0002-6233-1839
ID ORCID 0000-0002-7338-3626
DOI 10.33625/2409-2347-2019-6-11-18

Калашник М. П., Сухорукова Л. А., Генкін А. О. Матеріальна форма музичного тезауруса в образотворчому мистецтві. У статті розглядаються матеріальні форми музичного тезауруса, пов'язані з науковим розумінням феномена музики та способу реалізації ідеї музичного твору. Вони відображають в історичному аспекті шлях їх пізнання, аналітичний досвід, а також узагальнення отриманих знань за допомогою категоризації. Окремий твір у такому контексті розкривається множинними сторонами, осмислення яких передбачає різні підходи й відповідні результати, що доповнюють один одного в межах єдиної наукової дисципліни, і, в кінцевому рахунку, забезпечує цілісність її тезауруса. Зазначається, що знання музики змикається зі знанням про неї і виражається за допомогою галузевої мови, що включає спеціальні терміни й нетермінологічну повсякденну лексику. Матеріальні форми музичного тезауруса охоплюють колосальний запас знань, які об'єднують різні сфери людської діяльності: художньо-естетичну в її різних іпостасях, науково-теоретичну, власне інформаційну, освітньо-педагогічну. Тим самим, він пронизує всі шари духовної культури і одночасно сприяє формуванню у свідомості суспільства культурних смислів.

Ключові слова: музичний тезаурус, естетизований звук, художній твір, писемність, способи зберігання музики.

Калашник М. П., Сухорукова Л. А., Генкин А. А. Материальная форма музыкального тезауруса в изобразительном искусстве. В статье рассматриваются материальные формы музыкального тезауруса, связанные с научным постижением феномена музыки и способа реализации идеи музыкального произведения. Они запечатлевают в историческом аспекте путь их познания, аналитический опыт, а также обобщение полученных знаний посредством категоризации. Отдельное произведение в таком контексте раскрывается множественными сторонами, осмысление которых предполагает различные подходы и соответствующие результаты, дополняющие друг друга в пределах единой научной дисциплины, и, в конечном счете, обеспечивает целостность ее тезауруса. Отмечается, что знание музыки смыкается со знанием о ней и выражается посредством отраслевого языка, включающего специальные термины и нетерминологическую обиходную лексику. Материальные формы музыкального тезауруса охватывают колоссальный запас знаний, объединяющих различные сферы человеческой деятельности: художественно-эстетическую в ее различных ипостасях, научно-теоретическую, собственно информационную, образовательно-педагогическую. Тем самым, он пронизывает все слои духовной культуры и одновременно способствует формированию в сознании общества культурных смыслов.

Ключевые слова: музыкальный тезаурус, эстетизированный звук, художественное произведение, письменность, способы хранения музыки.

Kalashnik M., Sukhorukova L., Genkin A. The Tangible Form of the Musical Thesaurus

Background. The introduction of new information into using the aesthetic interests of our time turns the knowledge of music into a fact of musical reality, expanding the boundaries of memory and enriching its fund. This increases the volume of the musical thesaurus, which corresponds to its dynamic nature. Due to the

specificity of music as a sounding phenomenon and the need for it to convey to the listener an intermediary source – the performance, even the author's one, its conservation is not limited to written means, but is effectively carried out orally. Just as in the preliterate period of the development of literature, information was captured in epic genres that had an oral mode of existence, musical samples were transmitted "from the voice" or partially recorded.

Objectives. The tangible form of the musical thesaurus is not limited to the recording of specific works and the tradition of their reproduction, but covers all multi-genre literature that reveals various aspects of music, creativity, stylistic, philosophical and personal qualities of its creators, etc. The idea of music, which, as it is known, originated in remote ages, has always accompanied musical practice and interacted with it. The virtual music library that has developed over the centuries forms the most important part of the external memory of humankind, its global thesaurus, which stores not only versatile knowledge about music, but also the experience of its creation and comprehension. This includes philosophical, aesthetic, musical-theoretical and musical-historical works, documentary and archival tangibles, music-critical and memoir literature, memorabilia stored in museum houses, epistolary pieces, reference-encyclopedic and educational publications.

Methods. A special group of tangible objects that carry information about music is composed of works of related arts, where the depiction of musical instruments, the recreation of scenes of playing music, the reference to the constructive patterns of sound compositions invade the spatial world of painting, and conversations about music, its descriptions, characterizing with it the internal states of the heroes and their relationships, appealing to it in various subject-situational contexts serve as the meaning-forming source of the literary narrative or poetical lines. It is enough to name the paintings by Mikalojus Čiurlionis, *The Kreutzer Sonata* by Leo Tolstoy, *The Garnet Bracelet* by Alexander Kuprin, *The Northern Symphony* by Andrei Bely, *Kreisleriana* and *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* by E. T. A. Hoffmann, *Doctor Faustus* by Thomas Mann, *The Glass Bead Game* by Hermann Hesse, the novellas *The Last Quartet* by Beethoven and *Sebastian Bach* by Vladimir Odoyevsky, the poems by Innokentiy Annensky and León de Greiff, etc. In these and other similar works, the music lives as if a double life: in the form of a tangible image and implied sound, unveiling at the same time its self and inseparability from the world of representations, revealing its mediation between the reality of art and the reality of existence. Thus, as in the previous hypostasis of the tangible form of the musical thesaurus, the essential properties of music are comprehended here, however, the knowledge about it is imprinted in the language of fiction and painting.

Results. Let us summarize. The musical thesaurus is a multidimensional concept, which is due to the nature of musical knowledge and this type of art. In the most general sense, the musical knowledge covers two blocks of information. The first of them is formed through direct communication with music, generalizing the ideas of its phenomenon as the art of intonable meaning, which has intra-musical and extra-musical semantics, on the one hand, and embodiment in visual and sound tests, on the other. From the point of view of storage and presentation, the musical information appears here in two forms: virtually sound and actually sound. In

contrast to the first block of musical knowledge, where musical information is stored inside the music itself, in the second block, the music appears to be the subject of study and evaluation, that is, it is comprehended “outside”, on the observer’s side and in accordance with the experience of its cognition, the results of which are recorded in the musical thesaurus of the collective and individual. Special groups form: the world of objects; tangibles and documents “around” the music and on its essence; the interweaving of musical realities in the artistic fabric of paintings and literary works. The following methods of storing music in tangible form are distinguished. The written method is subdivided into “book”, which includes signs prior to the introduction of linear notation (pneumas, banners, hooks, etc.); note-and-line, accompanied or not accompanied by conditional figures of a performing nature (author’s or editorial origin); verbal instructions of the tempo and expressive aspects; genre and program warnings (up to epigraphs); overtones of musical notation. Special groups form: the world of objects; tangibles and documents “around” the music and on its essence; the interweaving of musical realities in the artistic fabric of paintings and literary works. All these storage methods can be arbitrarily defined as “tangible”, that is, carrying the message of music.

Keywords: musical thesaurus, aesthetized sound, artwork, writing, ways of storing music.

Постановка проблеми. Музичний тезаурус, як і тезаурус наукової та інформаційної мови, — поняття багатозначне, незважаючи на «тверде» смислове ядро, що кориниться в грецькій етемі «сховище». Було б, однак, не досить правильно механічно переносити значення цієї лексеми, що виникли в суміжних дисциплінах, до контексту феномена музики через специфічність її сутності й способів буття. Насамперед це стосується двох форм існування тезауруса як такого: матеріальної та ідеальної. Основною матеріальною формою музичного тезауруса є власне естетизований звук, що володіє довготними, висотними й тембровими характеристиками і несе в собі потенційну енергію руху. Співвіднесеність звуків один з одним, пройшовши через безліч ступенів становлення звукообразу, врешті-решт приводить до виникнення певної цілісності, що реалізується у творі професійного музичного мистецтва. Останнє також виступає способом зберігання музичної інформації, тобто матеріальною формою музичного тезауруса. В історичній перспективі кристалізація твору як репрезентанта музичного мистецтва виявилася нерозривно пов’язаною зі становленням писемності як надійного способу зберігання вже створеної художньої інформації та її трансляції, накопичення відкритих цінностей та їх об’єктивації — перетворення на загальне надбання. Зазначимо, що на відміну від фольклору, котрий в принципі не тяжіє до нововідкриття, котрий є колективним за своєю природою і через це зберігає усність, авторська творчість насамперед націлена на винахід, розкриття індивідуального начала, внаслідок чого потребує свого роду «консервації» заради збереження вироблених зразків, що несуть на собі печатку свого творця [2]. Не менш важливою є й інша причина. На відміну від «природності» фольклору, що стихійно росте з матеріально-духовної діяльності колективу, музика, особливо академічної традиції, — штучне створення людської творчої волі, плід усвідомленої куль-

турної потреби, що є певною мірою автономною, специфікована частина життєустрою й пізнання особистості та соціуму. Її формування вимагало наполегливих зусиль багатьох поколінь, кожне з яких в особі окремих яскраво обдарованих представників і за допомогою їх об’єднання в школи додавало зроблені принципові нововідкриття до загальної скарбнички з метою фіксації та систематизації знайдених першоелементів, їх організації в рукотворну художню звукову реальність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Показово, що протягом чи не всієї доступної для огляду історії музики здійснювалися спроби фіксації зразків, які виникали в її лоні [1; 12]. Поза цим процесом не можна уявити професіоналізацію музичної діяльності, різноманітні зв’язки народжуваного — довгий час прикладного та напівприкладного виду творчості, з магістральною лінією розвитку культури, шляхами осмислення в широкому розумінні специфіки мови музики як семіотичної системи. Насправді пошук засобів закріплення і трансляції інтонаційно-семантичної інформації означав, по-перше, відбір найбільш раціональних і ефективних способів конструювання звукової матерії, по-друге, уніфікацію цих способів відповідно до потреб церковно-ідеологічної практики (якщо мати на увазі період Середньовіччя і вплив церкви, що зберігався, на музичний процес епохи Ренесансу) і самого мистецтва. По-третє, усвідомлення тимчасових і просторових параметрів музичної композиції [5; 6]. В епоху бароко поступово опановувалися семантичні й афектні можливості музики, що вилилось у формування стійких лексем у вигляді риторичних фігур [3; 9], емоційно-чуттєвих характеристик музичних інструментів [4], типізованих обертів оперних арій, які опановувались у сфері інструменталізму [7]. Так формувалася музичний тезаурус, що потребував закріплення на матеріальному носії, котрий служив би гарантом збереження накопичених якісних характеристик музичного мистецтва. Симптоматичним є те, що протягом усього цього процесу вдосконалювався нотний запис, що з останньої третини XVIII й за все XIX століття розширився до багатоскладової системи знаків, котрі включають, окрім власне лінійної нотації, рекомендації темпового, образного, фразувального, артикуляційного, штрихового, аплікатурного, динамічного — тобто природно-словесного і специфічного умовно-музичного плану. У XX столітті, особливо в його другій половині, запис музичного тексту набував усе більш індивідуальний характер, аж до повної або часткової відмови від нотно-лінійної системи та її підміни спеціально створеним набором символів. Водночас з історичної точки зору фіксація музики на матеріальному носії демонструє не тільки її вдосконалення і наростання ступеня повноти, але й відповідність стану власне музики, внаслідок чого ця форма музичного тезауруса також виявляє

деяку множинність, даючи змогу простежити головні віхи реального становлення музичного мистецтва. Новітній час, ХХ — початок ХХІ століття, відзначений активним поширенням різноманітних технічних засобів, запропонував принципово інший спосіб зберігання музики — на електронних і механічних носіях, що надало можливість фіксувати в довготривалій пам'яті культури результати не тільки композиторської, а й виконавської творчості.

Формулювання мети статті. Зазначимо, що «письмове» («записане») буття музики має принаймні дві основні умовні форми: «книжкову» й «технічну». Частиною письмового тексту в одному і в іншому випадку виступає ім'я композитора (в технічному записі — і виконавця), а також жанрове найменування або програмна назва зафіксованого в записі твору. Разом з тим, об'єднуючи під знаком «письмовості» в широкому розумінні нотний (що поєднує власне нотні позначення з символами і словесними ремарками — рекомендаціями до виконання) та електронний або механічний запис, не можна все ж не враховувати суттєву різницю між ними. В одному випадку музична інформація кодується за допомогою спеціальної «мови», в іншому вона безпосередньо подається у власне звучанні, тобто в іншій семіотичній системі. Отже, необхідно розрізняти тезауруси нотних та електронних / механічних текстів. І перший, і другий несуть музичну інформацію, відображену у творі, але в першому випадку для її вилучення потрібний певний набір знань особливого характеру, а саме навичок миттєвого «перекладу» умовних позначень в інтонаційні еквіваленти, водночас в іншому музика безпосередньо виявляє себе у своєму природному матеріалі — звучанні. Йдеться саме про записи виконуваного твору, тобто такого, що звучить, а не про технічні засоби й умовні коди, за допомогою яких він переноситься на електронний (механічний) носій.

Вклад основного матеріалу. Як бачимо, єдина матеріальна форма музичного тезауруса, що передбачає письмову фіксацію конкретного твору, має властивість «полімовлення», де співіснують знаки вербальні, які містять музичну інформацію у вигляді спеціальних термінів (жанрові й темпові позначення) і нетермінологічних лексем (програмні найменування, образні характеристики); графічні, що відображають розташування звуків у часі й просторі відповідно до композиторської концепції; виконавські [8]; інтонаційно-звукові. «Книжкові» й «технічні» тексти розрізняються також за ознакою їх співвіднесеності з авторською волею. Перші являють собою об'єктивоване втілення композиторської художньої ідеї, хоча й допускають втручання з боку редакторів-інтерпретаторів. Другі ж — незалежно від намірів виконавця, котрий прагне максимального проникнення в задум твору або, навпаки, до незвичайності та свободи його прочитання, — відображають трактування цього твору, тобто постають тек-

стом іншого роду не тільки з семіотичної, а й семантичної точки зору. Таким чином, усередині єдиної — писемної — групи способів фіксації музики виявляється множинність підгруп, що зумовлена природою музичної творчості та історією її розвитку.

У силу специфіки музики як феномена, що звучить, і необхідності для її донесення до слухача посередницької інстанції — виконання, навіть авторського, її консервація не обмежується письмовими засобами, але ефективно здійснюється усними. Подібно до того, як у дописемний період розвитку словесності інформація відображалася в епічних жанрах, що мали усний спосіб існування, музичні зразки передавалися «з голосу» або записувалися частково.

Впровадження нової інформації в актив естетичних інтересів нашого часу перетворює знання про музику на факт музичної реальності, розширюючи межі пам'яті, збагачуючи її фонд. Тим самим збільшується обсяг музичного тезауруса, що відповідає його динамічній природі.

Матеріальна форма музичного тезауруса не обмежується записом конкретних творів і традицією їх відтворення, але охоплює всю різножанрову літературу, що розкриває різні боки музичного мистецтва, творчість, стильові, світоглядні та особистісні якості його творців та ін. Думка про музику, що зародилася, як відомо, у глибокій давнині, незмінно супроводжувала музичну практику та взаємодіяла з нею. Сформована століттями віртуальна музична бібліотека утворює найважливішу частину зовнішньої пам'яті людства, його глобального тезауруса, що зберігає не тільки різнобічні знання про музику, а й досвід її створення і осмислення. Сюди входять філософські, естетичні, музично-теоретичні та музично-історичні праці, документальні та архівні матеріали, музично-критична й мемуарна література, пам'ятні предмети, що зберігаються в будинках-музеях, епістолярні зразки, довідково-енциклопедичні та навчально-методичні видання.

Особливу групу матеріальних об'єктів, що несуть інформацію про музику, складають твори суміжних видів мистецтва, де зображення музичних інструментів, відтворення сцен музикування, звернення до конструктивних закономірностей звукової композиції, що вторгаються до просторового світу живопису, а розмови про музику, її опис, характеристика за її допомогою внутрішнього стану героїв і їхніх стосунків, апелювання до неї в різних сюжетно-ситуативних контекстах слугують сенсоутворювальним початком літературної розповіді чи поетичних рядків. Як приклад можна назвати картини Караваджо «Лютність» (Іл. 5), Дега «Оркестр опери» (Іл. 6), Пітера Класа «Натюрморт з музичними інструментами» (Іл. 1), Яна Вермеєра Делфтського «Дама біля спінета» (Іл. 2), Яна Брейгеля Старшого «Слух» (Іл. 3), Томаса Саллі «Дама з арфою»

(Лл. 4), Паоло Веронезе «Музика» (Лл. 7), Джорджоне «Сільський концерт» (Лл. 8), Мікалоюса Чюрльоніса «ГІМН (Ш)» (Лл. 9), Пабло Пікассо «Старий гітарист» (Лл. 10) тощо, «Крейцерову сонату» Л. Толстого, «Гранатовий браслет» О. Купріна, «Північну симфонію» Андрія Білого, «Крейслеріану» і «Життєві погляди Кота Мурра» Е.-Т.-А. Гофмана, «Доктора Фаустуса» Т. Манна, «Гру в бісер» Г. Гессе, новели «Останній квартет Бетховена» і «Себастьян Бах» В. Одоєвського, вірші І. Анненського і Л. де Грейфе тощо. У названих та інших аналогічних творах музика живе немовби подвійним життям: у вигляді такого відчутного образу, що має на увазі звучання, розкриваючи одночасно її самість і невіддільність від світу уявлень, виявляючи її посередництво між реальністю мистецтва й реальністю дійсності. Так само, як і в попередній іпостасі матеріальної форми музичного тезауруса, тут осягаються сутнісні властивості музики, однак знання про неї відображаються мовою художньої літератури та живопису.

Виділяються наступні способи зберігання музики в матеріальній формі. Письмовий поділяється на «книжковий», куди входять знаки до впровадження лінійної нотації (невми, знамена, крюки тощо), нотно-лінійні, що супроводжуються або не супроводжуються умовними фігурами виконавського характеру (авторського чи редакторського походження), словесні вказівки темпового й виразного плану, жанрові та програмні передповідомлення (аж до епіграфів), підтекстовки нотного запису (другі частини Першої та Третьої фортепіанних сонат Й. Брамса, його ж Інтермецо ор. 117 № 2, «Танці Давидсбюндлерів» і Інтермецо ор. 4 № 2 Р. Шумана, «Канцонета Сальватора Розі» і «Данте-симфонія» Ф. Ліста та ін.), усілякі посвячення (наприклад, Першої фортепіанної сонати Р. Шумана Кларі Вік «від Флорестана і Евсебія»), — і «технічний» (електронний і механічний запис). Особливі групи утворюють: світ предметів; матеріали і документи «навколо» музики і по її суті; вплетення музичних реалій у художню тканину живописних і літературних творів. Усі ці способи зберігання можна умовно визначити як «речові», тобто такі, що «несуть звістку про музику», проте в них сама «звістка» виражається за допомогою «непрямої мови»; навпаки, в усній формі вона подається у вигляді «прямої мови», тобто адекватної самій звуковій природі музики. Таким чином, за способом зберігання інформація в музичному тезаурусі поділяється на віртуально звукову й реально звукову. Перша диференціюється на безліч підвидів — від безпосереднього занесення звукового образу на матеріальний об'єкт за допомогою спеціально створених знаків до опосередкованого втілення в слові й відчутному вигляді. Неважко помітити певну ієрархію наведених форм консервації музики, де центральне місце займають повний нотно-лінійний запис з усією атрибутикою, що іс-

торично виникла й закріпилася з найбільшою послідовністю, закарбовування музики в її реальній звуковій іпостасі на електронних, механічних носіях і усна реалізація музичної ідеї, передавана в «естафеті поколінь». По різні боки від них розташовуються відповідно до-лінійна й постлінійна писемність, а також — з віддаленням від виділеного центру — інші способи фіксації. У сукупності всі елементи складають джерело-документальну базу, що виникає внаслідок такої ієрархічної конструкції (В. Шейко, Ю. Богуцький) музичного тезауруса, або становлять його матеріальну форму.

Які ж саме знання є в матеріальному «тілі» музичного тезауруса? Насамперед — досвід спілкування зі світом за допомогою слухового каналу зв'язку. Чи правомірно говорити про цей аспект музичного знання в контексті розгляду різних матеріальних форм музичного тезауруса? Адже, за винятком запису «живої плоти» музики й усної традиції, всі інші способи її фіксації апелюють швидше до зору, ніж до слуху, більш до інтелекту, ніж до емоції. Зауважимо, однак, що для професіонала за нотно-лінійним (або іншим письмовим, «книжковим» текстом) завжди постає образ, що звучить: не випадково існує повір'я, відображене Т. Манном в «Докторі Фаустусі», бо партитура, що добре виглядає, і звучить добре. Для кваліфікованого музиканта нотний текст — це відкрита книга, яка подумки читається з тією ж легкістю, що й текст словесно-буквений. Відповідно, нотний запис — не «мертвий» зліпок з безпосереднього інтонування, а його інобуття, свого роду «звук-у-собі».

Поза слуховими враженнями музична наука перетворюється на схоластику. Показово, що «шкільні» завдання з музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін для майбутніх учених (як і для інших музикантів-фахівців) припускають гру на інструменті, слуховий аналіз, сольфеджування, відтворення опорного тематичного матеріалу досліджуваних творів, слухову атрибуцію фрагментів, що звучать. Особливе місце музика займає в контексті зразків інших видів мистецтва. Тут уже відкрито шлях спілкування автора з непрофесійним споживачем, який не вимагає спеціальних знань і навичок. Але і письменник, і живописець так чи інакше — за допомогою слів або візуальних образів — збуджують слухові враження, які є в будь-якого індивіда, окрім людей, що мають фізичну глухоту. Що ж до мемуарних, щоденникових, епістолярних різновидів матеріальної форми музичного тезауруса, то слуховий канал комунікації служить провідником авторської інтонації, яка емоційно «підфарбовує» вербальне висловлювання, а також суджень, що періодично виникають, або спогадів про почуте чи повідомлене про народжувані композиторські ідеї.

У силу емоційності слухових вражень до музичного тезауруса закладається досвід душевних переживань, що певним чином



Гл. 1. Пітер Клас. Натюрморт з музичними інструментами. 1623. Лувр



Гл. 2. Ян Вермеєр Делфтський. Дама біля спінета. 1672. Національна галерея, Лондон



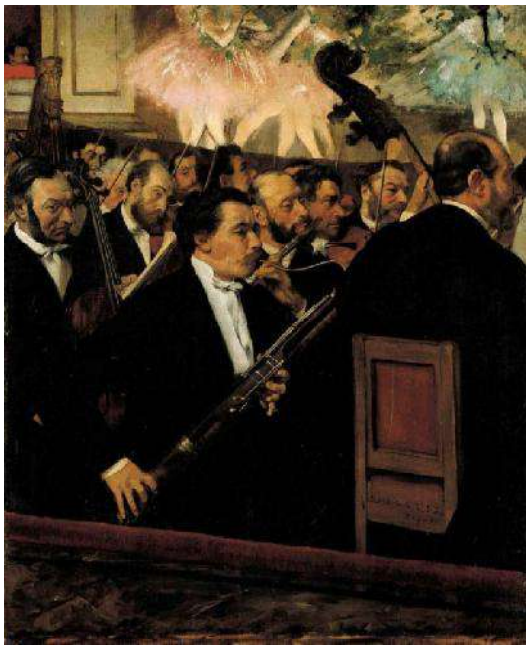
Гл. 3. Ян Брейгель Старший. Слух. 1618



Гл. 4. Томас Саллі. Дама з арфою. 1818



Гл. 5. Караваджо. Лютніст. 1595. Музей Метрополітен, Нью-Йорк



Іл. 6. Е. Дега. Оркестр опери. 1868–1869.
Музей Орсе, Париж



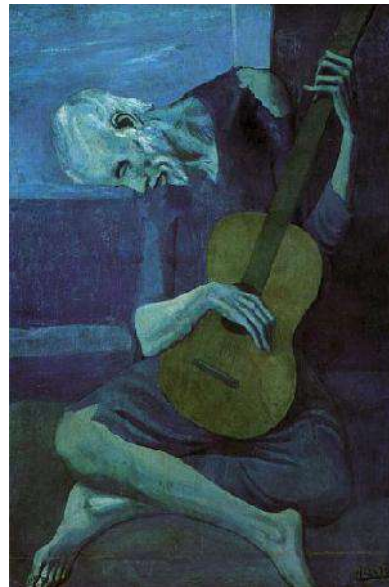
Іл. 7. Паоло Веронезе. Музика. 1556



Іл. 8. Джорджоне.
Сільський концерт.
1508–1510. Лувр



Іл. 9. Мікалоюс Чюрльоніс.
ГІМН (ІІІ). 1906



Іл. 10. Пабло Пікассо.
Старий гітарист. 1903–1904

взаємодіють із музикою. На думку В. Розіна, наприкінці XVII століття сформувалася нова художня комунікація, що полягала у створенні мови співпереживання. Необхідність у семіотичному осмисленні самопереживання змогла повною мірою бути задоволена лише з виникненням інструменталізму як способу самодостатнього музичного висловлювання. Саме в такому вигляді музика виявилася здатною висловлювати душевне життя, «але зовсім не тому, що вона її моделює або зображує, а тому, що в “чистій” музиці душевне емоційне життя повноцінно реалізується, здійснюється» [11, с. 24]. Інакше кажучи, в музичний тезаурус закладається досвід самопізнання особистості за допомогою контакту з цим видом мистецтва. Різні матеріальні форми музичного тезауруса по-різному закріплюють цей досвід, направляючи його то в бік іманентних (інтрамузикальних, за М. Арановським), то в бік позаположних (екстрамузикальних, за термінологією того ж автора) вражень. Важливо підкреслити, що при сприйнятті музичного твору «життєва» емоція сублімується, естетизується, а слухач водночас є «спостерігачем», завдяки чому, власне, і відбувається самопереживання. У цьому контексті доречно нагадати про прийнятий Хосе Ортегою-і-Гассетом поділ реальності на «живу» і «споглядальну», де остання є реальністю мистецтва [10, с. 230]. Такий поділ стає можливим, оскільки емоція в художній творчості завжди структурована. У цьому ракурсі музика постає абсолютним виразом «діяльності конструктивного типу» [11, с. 23], і в цьому плані з нею може змагатися лише архітектура.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовано. Музичний тезаурус — поняття багатоаспектне, що зумовлено природою музичного знання і власне цього виду художньої творчості. У найзагальнішому плані музичне знання охоплює два блоки інформації. Перший з них утворюється завдяки безпосередньому спілкуванню з музикою, узагальнюючи уявлення про її феномен як мистецтво інтонального сенсу, що має інтра- і екстрамузикальну семантику, з одного боку, втілення в наочних і звукових тестах — з іншого. З точки зору зберігання і подання музична інформація виступає, таким чином, у двох видах: віртуально звуковому і реально звуковому. На противагу першому блоку музичних знань, де музична інформація зберігається всередині власне музики, у другому музика постає предметом вивчення й оцінки, тобто досягається «зовні», з боку спостерігача і відповідно до досвіду її пізнання, результати якого заносяться в музичний тезаурус колективу й індивіда.

Оскільки музика (професійної академічної традиції) спрямована на особистісне, персональне висловлювання, вона повідомляє про свого творця, який, у свою чергу, представляє певні типи спільності й користується колом засобів і нормативів, що характеризують,

з одного боку, музику як феномен, з іншого — конкретно-історичний фазис її розвитку. Однак музичне мистецтво є не тільки продуктом творчої діяльності, а й об'єктом сприйняття. Отже, музичний тезаурус включає знання про музику реципієнта у всій повноті його уявлень про цей об'єкт і контекстних особистісних смислів.

Обидва блоки знань мають у музичному тезаурусі дві форми: матеріальну та ідеальну, кожна з яких постає в безлічі втілень. Матеріальна форма передбачає відкладення музичної інформації (обох її блоків) будь-якою мовою і на будь-якому носії, що в співвідношенні одного з одним утворюють ієрархію, визначену мірою наближення / віддалення від основного предметного центру — способів зберігання власне музики. Сукупність фіксованих матеріалів становить джерельно-документальну базу музичного тезауруса, або його зовнішню пам'ять.

Оскільки музика як матеріальний об'єкт являє собою акустично-звукове явище і сприймається слухом, музичний тезаурус відбиває слуховий досвід спілкування людини зі світом і його пізнання. По відношенню до музичного мистецтва звук виступає його елементарною частинкою і одночасно — згорнутою інформацією про нього. Керовані композиторським задумом звукові комбінації розростаються до масштабів твору, котрий виступає репрезентантом музики як виду художньої діяльності, що реалізується як інтонований сенс, і завдяки цьому — предметною частиною музичного тезауруса і несе інформацію емоційно-чуттєву, психологічну, інтелектуальну, соціокультурну, тобто цілісне знання про людину, втілене особливою мовою.

Таким чином, музичний тезаурус є спеціалізованим видом тезауруса як способу накопичення, зберігання і трансляції знань, гаранта єдності інформаційного простору людини й людства, цілісності їх «світу».

Література:

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI — первая половина XVIII века) [Текст] / Инна Барсова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1997. — 413, [157] с. : ил., нот. — ISBN 5-89598-010-4.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков : очерки [Текст] / Г. Головинский. — М. : Музыка, 1981. — 279 с.
3. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы [Текст] / О. И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с. : нотные примеры. — (Вопросы теории, истории, методики).
4. Зейфас Н. Маттезон и теория оркестровки [Текст] / Н. Зейфас // История и современность : сб. ст. / ред. сост. : А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. — Л. : Сов. композитор, 1981. — С. 33–55.
5. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья. X–XIV века [Текст] / Ю. Евдокимова. — М. : Музыка, 1983. — 454 с. : нот., нот. ил. — (История полифонии ; вып. 1 / под общ. ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова).
6. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век [Текст] / Ю. Евдокимова. — М. : Музыка, 1989. — 414 с. : нот., нот. ил. — (История полифонии ; вып. 2А /

- под общ. ред. В. В. Протопопова). — ISBN 5-7140-0239-3.
7. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии [Текст] / В. Конен. — М. : Музыка, 1968. — 351 с.
 8. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст] / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1933. — 236 с.
 9. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с. — ISBN 5-7140-0393-4.
 10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры [Текст] : пер. с исп. / Хосе Ортега-и-Гассет ; вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно. — М. : Искусство, 1991. — 588 с.
 11. Розин В. М. Музыкальное произведение как социокультурный и психологический феномен. Опыт гуманитарной реконструкции становления классической музыки [Текст] / В. М. Розин // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации : межвуз. сб. — Красноярск : Изд-во Красноярского университета, 1989. — С. 7–25.
 12. Цуранова О. А. С. В. Смоленский и новое направление в русской духовной музыке конца XIX — начала XX веков [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Цуранова Оксана Алексеевна ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Х., 2009. — 226 с.

References:

1. Barsova, I. A. (1997). *Ocherki po istorii partiturnoi notatsii: (XVI — pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of musical notation (XVI — first half of the XVII century)]. Moscow. (In Russian)
2. Golovinskii, G. (1981). *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX vekov* [Composer and folklore: from the experience of masters of the nineteenth and twentieth centuries]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
3. Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i zapadnoevropeiskaya muzyka XVII — pervoi poloviny XVIII veka: printsipy, priemy* [Rhetoric and Western European music of the 17th — first half of the 17th century: principles, techniques]. Moscow : Muzyka. (In Russian)

4. Zeifas, N. (1981). *Mattheson i teoriya orkestrovki* [Mattheson and the theory of orchestration. History and modernity]. In A. I. Klimovitskii, L. G. Kovnatskaya, M. D. Sabinina, eds. *Istoriya i sovremennost'*, (pp. 33–55). Leningrad : Sovetskii kompozitor. (In Russian)
5. Evdokimova, Yu. (1983). *Mnogogolosie Srednevekov'ya. X–XIV veka*. [Polyphony of the Middle Ages. The 10th to the 14th centuries]. (Issue 1). Moscow : Muzyka. (In Russian)
6. Evdokimova, Yu. (1989). *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XV vek* [Renaissance music. The 15th century]. (Issue 2A). Moscow : Muzyka. (In Russian)
7. Konen, V. (1968). *Teatr i simfoniya: Rol' opery v formirovanii klassicheskoi simfonii* [Theater and Symphony: The role of opera in the formation of the classical symphony]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
8. Liberman, E. (1933). *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative work of a pianist with author's text]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
9. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
10. Ortega y Gasset, J. (1991). *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian)
11. Rozin, V. M. (1989). *Muzykal'noe proizvedenie kak sotsiokul'turnyi i psikhologicheskii fenomen. Opyt gumanitarnoi rekonstruktsii stanovleniya klassicheskoi muzyki* [Musical work as a sociocultural and psychological phenomenon. The experience of humanitarian reconstruction of the formation of classical music]. In *Muzykal'noe proizvedenie v sisteme khudozhestvennoi kommunikatsii*, (pp. 7–25). Krasnoyarsk : Izdatel'stvo Krasnoyarskogo universiteta. (In Russian)
12. Tsuranova, O. A. (2009). *S. V. Smolenskii i novoe napravlenie v russkoi dukhovnoi muzyke kontsa XIX — nachala XX vekov* [S. V. Smolensky and the New Direction in Russian Sacred Music of the Late 19th — Early 20th Centuries]. *Candidate's thesis*. Kharkiv. (In Russian)

20.08.2019