

УДК 781.1

DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257671.

Цитування:

Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 130-136.

Hnatyshyn O. (2022). To the history of Ukrainian musical science: the emergence of the method of "the Soviets of someone musicology". *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 130-136 [in Ukrainian].

Гнатишин Оксана Євстафіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>
oxanaostap@ukr.net

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ: ПОЯВА МЕТОДУ «РАДЯНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА»

Метою роботи є виявлення умов і чинників постання методу «радянського музикознавства». **Методологія дослідження** полягає у використанні історичного, гносеологічного, функціонально-вартісного, а також конкретно-соціологічного та узагальнюючого методів аналізу. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні суті згаданого методу та його вирішальної ролі у становленні нової галузі суспільних наук — музикознавстві. Обґрунтовано, що предметний фокус її уваги на музичній культурі багато десятиліть нівелював попередню зосередженість учених на музиці як звуковому феномені. Умотивовано, що історичному музикознавству рекомендовано орієнтуватися на соціологічний та ідеологічний виміри, теоретичному — на практичний доцільності знань. **Висновки.** Аналіз проблеми методу радянського музикознавства виявив чинники його появи, головним із яких виявилася політика «культурності», що проявилася у загальному поширенні доступних знань про музику задля цілеспрямованого формування нової радянської людини. Виявлено шкоду від беззастережного використання методу, що проявилася у нехтуванні сутнісними дослідженнями музики, втраті належного рівня професіоналізації наукових кадрів, появи нового типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародженні «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації.

Ключові слова: радянське музикознавство, культурність, наука про музику, музичне просвітництво.

Hnatyshyn Oksana, Doctor of Art Criticism, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

To the history of Ukrainian musical science: The emergence of the method of "the Soviets musicology".

The purpose of the article. The work aims to identify the conditions and factors of the emergence of the method of "Soviet musicology". **The methodology of the study** consists of the use of historically, gnoseological, functional-value, as well as specifically sociologic and generalizing methods of analysis. **The scientific novelty** consists in ascertaining the essence of the above-mentioned method and its decisive role in the formation of a new branch of the common sciences - music knowledge. It is substantiated that the objective focus of her attention on musical culture for many decades leveled the previous focus of scientists on music as a sound phenomenon. It is motivated that the historical muse of science is recommended to focus on the sociological and ideological dimensions, theoretically - on the practical expediency of knowledge. **Conclusions.** Analysis of the problem of the method of Soviet musicology revealed the factors of its appearance, the main of which was the policy of "culture" which manifested itself in the general dissemination of available knowledge about musical culture for the formation of a new Soviet man. The harm from the unconditional use of the method manifested in the neglect of essential research of the sciences of music, the loss of the proper level of professionalization of scientific personnel, the emergence of a new type of discourse ("cataloging of data"), the origin of the "scientific and pop of the laurel genre", which displaced its scientific publications, was revealed.

Key words: Soviet musicology, culture, music science, musical enlightenment.

Актуальність теми дослідження. В українській музичній науці феномен «радянського музикознавства» досі не описаний, хоча вже на етапі його зародження ця наукова галузь мала свої характерні риси,

обумовлені передусім соціально-політичними вимогами, які до неї ставилися. Тобто розвиток радянського музикознавства, зокрема інституційний, був обумовлений не тільки іманентною логікою розвитку специфічних

знань або соціальним контекстом (зміною соціальної структури населення), але й необхідністю брати участь у вирішенні соціально-політичних завдань, на що великою мірою була направлена професійна підготовка музикознавців. Розуміння специфіки «радянського музикознавства» дуже важливе в контексті історії українського музикознавства (і музикології теж), оскільки галузь тоді відіграла ключову, можливо, й унікальну роль у радянському суспільстві. Тим більше, що особливості дисциплінарної структури, методології та інституційного постановня радянського музикознавства визначили й нинішній стан української музичної науки, яка продовжує чимало традицій тоталітарного часу, коли музикознавство було соціально затребуваною і впливовою галуззю наукового «виробництва».

Метою статті є встановлення чинників зародження в Україні «радянського музикознавства», висвітлення процесу формування методологічних принципів, які, не зважаючи на дискусії та зміни щодо них, залишалися основою роботи більшості дослідників музики, викладачів її теорії та історії, представляючи «обличчя» тогочасного музикознавства протягом багатьох десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Конструкція «радянського музикознавства» вибудовувалася під впливом багатьох факторів, серед яких важливу роль відіграла «культурність». У перші післяреволюційні роки це поняття стало політичним гаслом, що вказувало на напрям модернізації суспільства. Вплив цієї концепції був принциповим і у розвитку радянських уявлень про музику, а згодом і науки про неї, яку досі мало вивчено.

Ідея «культурності» імпліцитно прослідковується в пресі, зокрема музичній, вже з початку 1920-х років. Проте її визрівання зародилося у недовгочасному (1917–1920) періоді незалежності України за доби УНР і Гетьманату, що позначився неабияким ентузіазмом культурної громадськості, зокрема музично-освіченої. Поряд з істориками (М. Грушевський), природниками (В. Вернадський), літературознавцями й культурологами (С. Єфремовим, М. Драй-Хмарою, М. Зеровим), митцями живописного (Ф. Кричевський, К. Малевич, О. Мурашко, Г. Нарбут), театрального (Л. Курбас), поетичного (П. Тичина, М. Семенко) авангарду пліч-о-пліч творили в Києві діячі музичного мистецтва — Р. Глієр, Ф. Blumenфельд, а ще Б. Яворський, А. Буцької, П. Козицький, А. Альшванг та ін.

В атмосфері кардинальних соціально-політичних зрушень у цих професійних середовищах зріло й осмислення культури та її проблем. З нею пов'язували активну практичну участь у культурному житті і музичному просвітництві мас. Натхненні новими можливостями, українські інтелектуали активно взялися за розбудову музичної освіти і науки, реалізуючи свої реформаторські ідеї на тлі інших модерністичних змін. У Києві окрім численних діючих музичних класів, на базі Музично-Драматичної школи Лисенка був створений Державний Музично-Драматичний інститут ім. Лисенка (ДМДІ ім. Лисенка), згодом Народна консерваторія. Ці навчальні заклади не тільки апробували новачки в розбудові структури музичної освіти, а й започаткували в Україні вишкіл музичних науковців. До справи з ентузіазмом долучилися ректор і декан музичного факультету ДМДІ ім. Лисенка А. Буцької, декан факультету української драми Л. Курбас, декан диригентського відділу П. Козицький, декан музично-педагогічного факультету Ф. Шміт, а також В. Верховинець, Г. Беклемішев, М. Грінченко. Одним із шести спеціальних відділів Інституту у 1921 році був відділ «музично-науковий», що готував «музиканта-вченого».

Свої прагнення, зокрема й щодо розвитку музичної науки, видатні музичні діячі висловлювали на сторінках новоствореного першого україномовного спеціального фахового видання — журналу «Музика». Так, вже у першому числі, що вийшло друком у квітні 1923 року, у вступному слові редакції була сформульована грандіозна на той час програма: «накреслити принципи й шляхи в сфері науково-теоретичного студіювання, утворити в товщі мас нову естраду музичну, лабораторію нову... виплекати свідомо-критичне відношення до творів музики... А разом з цим рішуча боротьба з тим безпросвітним дилетантизмом, ...несерйозним аматорством...» [1, 5]. Ці завдання знаменують перший етап формування парадигми радянської музичної науки і кристалізації в ній еталонів професійної ідентичності.

Виконувати заплановане було доволі складно: бракувало спеціальних фахівців, досвіду, підручників і просто педагогів зі знанням української мови (чи не тому мовна політика в освіті і науці була тоді обережною і доволі поміркованою).

Не було й усталеного розуміння суті науки про музику. Першим, хто спробував роз'яснити ту суть, став Б. Яворський.

Констатуючи сучасне йому домінування в музичній літературі біографічних нарисів, що іноді висвітлювали вплив загальної культури на напрям творчості композиторів, цей учений мав своє бачення музичної науки, а саме як діяльності, що віднаходить «законо, які керують музичним мисленням і виразом», і на основі цих законів не тільки зводить споруду музичної творчості, але й дає можливість передбачати і роз'яснювати неможливість деяких явищ [11, 264]. У 1917 році в Листі до новопризначеного Ректора ДМДІ А. Буцького Яворський закликав до роз'яснення *принципів* музичної науки, що, як *теоретична* галузь, потрібна не для того, щоб полегшити педагогічні завдання, а для того, аби взагалі пізнати *закони природи* як *єдині істинні і єдині творчі* спеціальною аналітичною працею [11, 304-305].

Вже пізніше пропаганда марксизму застала визначити тенденції розвитку аналізу «музичної стихії» в умовах нової ідеології. У статті «Марксизм і музика» відомий тоді в Києві педагог і мовознавець Б. Манжос під впливом свого дещо наївного сприйняття марксистського методу вперше наважився «намітити канву марксистичної оцінки музики», на якій мали б триматися напрямки розвитку науки про музику. Порівнюючи між собою останні публікації московських газет з їхнім наміром «встановити класові основи тих чи інших музичних напрямків або окремих музичних індивідуальностей» [7, 24], Б. Манжос критикував їх за метафізичність, схематичність, безпідставність «псевдомарксистичних міркувань» їхніх авторів. На його думку, помилка більшості московських авторів «зводиться до того, що будучи досить гарними марксистами, вони зовсім не володіють тим матеріалом, до якого їм так хочеться притягнути частину марксистичної теорії» [7, 24]. Для того, аби не наслідувати такі аналізи і «цілком об'єктивно» висвітлювати музичний матеріал, автор наголосив на необхідності вивчати передусім «специфічно-музичний матеріал в його найбільш характеристичних особливостях» [7, 24]. Телеологізму московських критиків Б. Манжос протиставив, як вважав, метод «науково розвиненого марксиста», який «почне з матеріалів та з законів самої музичної стихії, проаналізує форми..., а лише тоді перейде до того матеріалу ідеологічного характеру, який в музиці займає *лише другорядне місце*», що, на його думку, відбудеться «ще не скоро» [7, 24].

Переконуючи в передчасності наукового доведення класового характеру музичного мистецтва, Б. Манжос закликав продовжувати вивчення «структури самого твору в собі», тобто до «об'єктивно наукових досліджень» [7; 17, 18].

Прикметно, що подібний підхід проглядається й у перших фахових оглядах найновіших (німецьких і російських) видань про музику. Ставлячи за приклад праці німецьких авторів за постановку ними новітніх проблем (таких як «психологія музичної творчості та сприймання, музична логіка як феноменологія, музична філологія як наука про музичну мову та стиль,... філософія музика» [8, 30]), один із критиків (Б. Нейман) зіставляє їх із новинками російської «музично-наукової літератури», де, як стверджує, картина «далеко не така блискуча». Автор відзначає не тільки появу нових імен, а й зовсім інші їх завдання: якщо «раніше обмежувалися, переважно, життєписом композитора й вузько-музичним, формально-гармонічним аналізом його творів», то «нові автори силкуються з'ясувати композиторське обличчя в його цілому», загальніше [8, 30]. Дуже часто це виявляється у поверхових, «нічим не підпертих фразах», вибіркового висновкуванні (лише на основі окремих творів або тільки словесних текстів) та ін. Як одну з характерних ознак російської музичної літератури Б. Нейман виділяє також зв'язок музичної сторони творів із «загальними завданнями композиторів», а ще — надмірну словогру, багатомовність, «музичну неконкретність» [8, 32]. Насправді це були ознаки нової — «пролетарської науки» — з властивою їй активною практичною участю в культурному житті і музичному просвітництві мас, підкресленою увагою до сучасних соціополітичних реалій. Одним із ключових елементів її стратегії став інтенсивний розвиток музично-соціологічних досліджень, спрямованих на широко трактовану соціальну і культурно-історичну проблематику. Відтак головним став інтерес до феномена культури, загальний (бо зрозумілий більшості) підхід до об'єкта дослідження.

Незабаром, за аналогією з «незграбним, неукладистим словом» «мистецтвознавство» з'явився в ужитку й термін «музикознавство». Під ним стали розуміти одну із суспільних наук, яка «може набирати вигляду статичної теорії та динамічної історії (онтогенетичної та філогенетичної)», а ще — бути прикладною «у вигляді педагогіки та художньої політики» [10, 18]. Попри декларування широкого розуміння

суті галузі, пріоритет поки що надавався спеціальному науковому студіюванню музики, бо планувалося заснування окремого осередку «музик-мислителів» — «нагально-потрібної» музичної секції при науково-дослідчій Катедрі Мистецтвознавства [10, 19]. «Ми розпочали тут активну пропаганду наукового підходу до музики, і в Консерваторії, що в ній з біжучої осени функціонують Науково-Музичний та Музично-Педагогічний Факультети, і в Інституті імені Лисенка, що там правдиво почав працювати Музично-Педагогічний факультет», — не без гордості констатував академік Ф. Шміт [10, 20], справедливо вважаючи, що «Музична педагогіка, розуміється, не є мислима без науки про музику» [10, 20]. Дбаючи про якість мистецтвознавчих наук, цей один із провідних тоді в Києві учених-педагогів наївно вірив у те, що «захована під незграбним найменням молода наука [мистецтвознавство — *О. Г.*] зуміє назавжди випровадити з ужитку... усю оту «метелицю слів», що так довго переховувала порожнечу та злидні думки» [10, 20].

Проте зусилля окремих діячів зі збереження суті музичної науки (навіть через спробу «приспосувати» її до марксистської ідеології) дуже скоро нівелювалися: вже через рік той же Б. Нейман з гіркою іронією констатуватиме, що «тепер уже революцію в мистецтві ніхто не добачатиме в діяльності якоїсь окремої геніальної людини. Стиль якоїсь художньої творчості зараз пояснюватимуть скоріше через кількість землі в батьків творця..., а не через натхнення самого творця» [9, 133]. Протестуючи проти спрощеного пояснення явищ мистецької творчості через вплив продуктивних сил, автор усе ж констатує утвердження в свідомості більшості сучасних істориків музики думки про те, що «розвиток тонального мистецтва відбувається в тісній залежності від всього соціального процесу» [9, 141].

У тому ж 1924 році на сторінках «Музики» з'являється промовисте гасло: «Озброймо пролетаря зброєю музичної культури». Однак населення підросійської України не потребувало такого масового усебічного «окультурення», якого мало зазнати російське через інтенсивні зміни в соціально-географічному перерозподілі населення (головно через приплив до великих міст селянського населення та їхню «урбанізацію»). В Україні завдання загального «окультурення» набуло форми музичного

просвітництва — поширення конкретних спеціальних, зокрема музичних, знань з метою «ліквідувати музичне неучтво мас» [5, 4]. Для реалізації нав'язуваного партійним керівництвом гасла редакція «Музики» запровадила нову рубрику п. н. «Музичне знання — масам», що відкривала т. зв. «фронт боротьби за радянську комуністичну культуру». Він передбачав розвиток нотовидавничої справи та видання підручників із музичної грамоти, розширення мережі професійних музичних шкіл (технікумів), запровадження вивчення музичної грамоти у робітничих, селянських, військових музичних гуртках, організацію оркестрів у школах тощо. В існуючих музичних закладах взято курс на ознайомлення з різними виконавськими педагогіками (методиками). Щоправда, фахівці добре розуміли складність даної справи: П. Козицький навіть навів довгий перелік пунктів, лише безумовне освоєння яких забезпечувало виховання музично-освіченої людини [6, 155-156].

Запровадження «культурної політики» викликало сум'яття в колах аналітиків. Заклики до організації роботи «розбивалися» об нерозуміння мети і напрямів діяльності, відтак будили спротив, сила якого зародилася в традиціях УНР і Гетьманату. Нове гасло вимагало й перебудови змісту єдиного друкованого музичного видання, яке, щоправда, ще якийсь час зберігало науково-теоретичну рубрику («відділ»).

В атмосфері пошуків «ясних законів» усіх видів діяльності музика як особливий (звуковий) вид мистецтва виявилася складним феноменом: через не завжди доступне розуміння свого змісту (але надзвичайний безпосередній вплив на психіку слухача) здійснення щодо неї «ідеологічних», «історичних» аналізів виявилася проблематичним. Потрібна була така теорія, яка б пояснювала широким масам природу «малопрístupних і заплутаних» музичних явищ і відповідала вимогам тогочасності. Таким виявилася вчення Б. Яворського. Актуальності йому додавав той факт, що концепція теоретика не лише охоплювала багато музичних дисциплін (елементарну теорію, гармонію, контрапункт, форми, історію музики, стилі та ін.), а й передбачала зрозумілі широкому загалу ідеї щодо слухання музики, виховання музичного слуху. Відтак злободенним стало й поширення музичних програм на радіо, що дозволяло охопити відразу широку аудиторію слухачів. Недарма у впливового вже тоді Б. Асаф'єва народилася

ідея «музифікації». «Геополітичне» музичне просвітництво сприяло швидкій популяризації музики. Класична музика, піддана кількісній і смисловій редукції, скоро стала обов'язковою частиною життя «культурної людини», незалежно від її походження, виховання і професії.

З погляду більшовицьких ідеологів можливість музики «надихати» собою була великим її плюсом. Однак це передбачало й певну небезпеку для «культурництва» в радянському виконанні, бо достеменно ідентифікувати музичні переживання, ідеологічно кодифікувати їх у невербалізованій музиці було важко. Згідно цієї логіки тільки слово повністю нав'язує музиці певну ідеологію. Водночас у середовищі пролетарських музикантів з'являються думки, що музика повинна виявляти ідеологічну позицію свого творця навіть через звукову організацію його творів. Труднощі у виявленні закладеного у ній змісту породила у більшовицьких ідеологів бажання подолати цей «недолік» музики шляхом *пояснення* музики, «правильного» її інтерпретування, що й стало суттю і формою радянського музикознавства.

Боротьба з ірраціональністю музичного мистецтва проявилася у звинуваченнях представників академічного мистецтва, особливо старої професури, у непотрібному самозреченні на його користь. В умовах революційного перегляду системи професійних критеріїв, що раніше «природно втворилася й трималася» «лише через терпимість з боку публіки», діячам музичного мистецтва пропонувалося позбутися цих «пут» і стати на шлях задоволення життєвих потреб і інтересів «споживачів музики» [2, 257]. Червоною ниткою проглядалася ідея пропонувати масам лише ті знання, які були б їй зрозумілі і доступні для засвоєння. «Те, що в певному колі й середовищі, де обопільно один одного розуміє, бралось на віру з цілковитою безумовністю, вимагає доказів, коли переноситься до соціально іншої сфери свідомості», — переконував тодішній ідеолог музичного мистецтва Б. Асаф'єв [2, 259]. Така переорієнтація передбачала й компроміс щодо трактування критерію художності: зважаючи на задоволення музикою кожної даної потреби «пересічних» громадян його пропонувалося вважати відносним: на перший план мав виступити «принцип загальної зрозумілості» [2, 260]. Для працівників науки визначено також два напрями оцінювання музики: для масової (вуличної) музики — соціально-етична

вартість музики, для індивідуальної (салонної) композиторської творчості — її ідеологічна суть [3].

Така переорієнтація роботи науковців призвела до того, що поступово важливі для системного музичного дослідництва спеціальні дисципліни, що тільки розпочали свій розвиток у Росії (палеографія, музична акустика, історіографія, фізіологія сприйняття музики та ін.), загальмували свій підйом, так до кінця й не сформувались. Це було зумовлено також і новою інституціоналізацією науки про музику: у 1920-х роках в Росії вона «переселилася» з університетських кафедр у стіни консерваторій (у підросійському Києві опинилася у новоствореній Київській консерваторії з її Науково-Музичним факультетом та Державному Музично-Драматичному інституті Лисенка (на Музично-Педагогічному факультеті)). У результаті наука про музику там була позбавлена наукових дискусій, бо виявилася залежною від системи музичної освіти, що передбачала першочергову увагу на професійні технології і прагматичну націленість на «обслуговування» композиторської і виконавської майстерності. Вчені, що увійшли в революційний період у зрілому віці, мали європейську університетську освіту на філософсько-філологічних (рідше — природничих або фізико-математичних) факультетах, здобували музичну освіту приватно, володіли кількома іноземними мовами, зокрема класичними, і мали енциклопедичні знання, були силоміць втягнуті в нові умови і важко сприймали революційні перетворення. Відтак, «одержавлення» музичної науки за прикладом створеного в Москві Державного інституту музичної науки (ГИМН) в Україні не вдалося. Ідею об'єднання усіх мистецтвознавців у «науково-дослідчу катедру мистецтвознавства», що її виклав академік Ф. Шміт у затвердженому Академією Наук проекті, музикознавці не підтримали [11, 19]. Не утворили вони й окремої секції у структурі Катедри, хоч активно пропагували науковий підхід до студіювання музики. Стримувальними факторами, очевидно, могли бути цілеспрямована специфічна націленість галузі, що проявлялася у прагненні надати їй соціологічного виміру, внести її до групи «наук про суспільство». Завдяки цьому творилося синтетичне знання, спрямоване на вирішення масштабних соціальних завдань. Головним із них було виховання «цілісної людини», якій потрібна «цілісна наука» і універсальний, «цілісний учений», праця якого

мала відповідати критерію корисності. На зміну ерудованому музиканту-науковцю 1920-х років, котрий заглиблювався у суть явищ, відшукував їх звукову і людську природу, роздумував над ним, теоретизував задля віднаходження істинних законів його розвитку [4, 7], прийшов новий тип — суспільний діяч, що передусім оцінює музику з певних (провладних) позицій та, як оратор, пропагує її на трибуні.

Різкий поворот у розумінні завдань музичної науки означав не просто тотальну трансформацію в сенсі окультурення широких мас: він вкладався у глобальну мету революції — загальну реорганізацію людини, створення її особливого типу — людини радянської. Досягнення тієї мети розтягнулося на багато десятиліть, і в цьому процесі наука про музику мала не просто увійти в систему гуманітарних дисциплін, над якою здійснювався постійний ідеологічний контроль. Їй належало ідеологічне ревізування «невербального» мистецтва, чого не могли робити ані композиторство, ані виконавство.

Тому пролетарські музиканти у рамках просвітництва мусіли встановлювати «об'єктивно властивий» музичному творові ідеологічний зміст із погляду його придатності або користі радянському суспільству. Утім, потреба в цьому пропадала, коли той зміст гарантувала «ідеологічна надійність» вченого-аналітика. У інших випадках для визначення ідеологічної «відповідності» мали бути чіткі критерії. І якщо історичне музикознавство зобов'язало орієнтуватися на соціологічний та ідеологічний виміри, то для музичної теорії певний час ця проблема залишалася нерозв'язаною. Зарадив тому перехід музичної науки в консерваторські стіни, де її наукові функції згладжували на користь освітніх.

До середини 1930-х років остаточно усталився і став гарантом науковості т. зв. цілісний аналіз, запроваджений професорами Московської консерваторії Л. Мазелем, І. Рижкіним та В. Цуккерманом. В основі їхньої методології був пошук музичного змісту у формальних властивостях твору: вони осмислювалися як певна конструктивна цілісність, наділена змістовними (семантичними) функціями. При тому музичний твір неодмінно розглядався в історичному «ідейно-художньому» контексті, співставленні з синхронними явищами в літературі, образотворчому та ін. мистецтвах. Так висновки про музичний зміст набували «наукового» статусу.

І методологічний принцип, і тип дискурсу, що його визначено як «каталогізація данностей», орієнтувалися на усне донесення, що передбачає тісний контакт зі слухачем, лекцію, спрямовану на поширення певних знань. Так зародився «науково-популярний жанр», що витіснив власне наукові публікації: досягнення наукової думки опинилися «за лаштунками». Як підсумок — до початку 1940-х років радянське музикознавство в підросійській Україні позбулося джерельних основ, необхідності вивчення історіографії проблеми.

У післясталінський час теорію музики стали сприймати як можливість уникнути ідеології, зосередившись на «чистій науці», а історію — як сферу наперед передбачених компромісів. Теоретичне музикознавство ставало в пригоді завдяки своїй вузькій проблематиці і недоступній непосвяченим мові. Українські вчені, котрі не знайшли себе у такій ситуації, зазнали чималих випробувань і страждань, або виїхали за межі Батьківщини. Українське теоретичне музикознавство у своїх концептуальних проявах на багато років «заховалося» у навчальні підручники і посібники, та й то тільки після скрупульозної їх перевірки визнаними (як правило — російськими) рецензентами. Історичне — як учбова дисципліна — майже зупинило свій поступ, залишаючись у руслі старих методологічних і світоглядних орієнтирів.

Висновки. Отож, одним із головних чинників появи методу «радянського музикознавства» у 1920-х роках стала політика нової радянської влади, що полягала у впровадженні загальної «культурності». Вона проявилася у поширенні доступних знань про музичне мистецтво задля цілеспрямованого виховання «нової радянської людини». Беззастережне використання методу принесло велику шкоду українській науці про музику, бо спричинило нехтування сутнісними дослідженнями музики, появу іншого типу дискурсу («каталогізації данностей»), зародження «науково-популярного жанру», що витіснив власне наукові публікації. Концептуальні ідеї українського теоретичного музикознавства крилися у навчальній літературі.

Література

1. [Від Редакції] // Музика, 1923. Ч. 1. С. 5.
2. Глебов І. В межах і по-за межами професіоналізму // Музика, 1925. Ч. 7-8. С. 257-261; Ч. 9-10. С. 305-307.

3. Глебов І. Дві течії — дві оцінки // Музика, 1925. Ч. 11-12. С. 379-382.
4. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Монографія. Львів, 2018. 600 с.
5. З вузької стежки — на широкий шлях // Музика, 1925. Ч. 1. С. 3-4.
6. Кого ми називаємо музично-освіченою людиною // Музика, 1924. Ч. 7-9. С. 155-156. Підп.: П. К.
7. Манжос Б. Марксизм і музика // Музика, 1923. Ч. 1. С. 23-25; 1924. Ч. 1-3. С. 17-24.
8. Нейман Б. Нові книжки про музику // Музика, 1923. Ч. 3-5. С. 29-34.
9. Нейман Б. В. Перші підсумки марксистського вивчення музики // Музика, 1924. Ч. 6-7. С. 133-141.
10. Шміт Ф. Мистецтвознавство // Музика, 1923. Ч. 6-7. С. 18-20.
11. Яворський Б. Статті. Вспоминання. Переписка / Ред.-сост. И. С. Рабинович. 2-е изд. / Общ. ред. Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1972. 711 с.

References

1. [Vid Redakciyi] (1923). Muzyka, 1, 5. [in Ukrainian].
2. Glyebov I. V mezhaх i po-za mezhamy profesionalizmu (1925). Muzyka, 7-8, 257-261; 9-10, 305-307. [in Ukrainian].

3. Glyebov I. Dvi techiyi — dvi ocinky (1925). Muzyka, 11-12, 379-382. [in Ukrainian].
4. Gnatyshyn O. Istorychnyj vymir ukraiynskych muzychno-teoretychnych kon-ceptij (2018). L`viv. 600 s. [in Ukrainian].
5. Z vuzkoyi stezhky — na shyrokyj shlyach (1925). Muzyka, 1, 3-4. [in Ukrainian]
6. Kogo my nazyvayemo muzychno-osvichenoyu lyudynoyu (1924). Muzyka, 7-9, 155-156. Pidp.: P. K. [in Ukrainian].
7. Manzhos B. Marksyzm i muzyka (1923). Muzyka. Ch. 1, 23-25; 1924. Ch. 1-3, 17-24. [in Ukrainian].
8. Nejman B. Novi knyzhky pro muzyku (1923). Muzyka, 3-5, 29-34. [in Ukrainian].
9. Nejman B. V. Pershi pidsumky marksystskogo vyvchannya muzyky (1924). Muzyka, 6-7, 133-141. [in Ukrainian].
10. Shmit F. Mystecztvoznavstvo (1923). Muzyka, 6-7, 18-20. [in Ukrainian].
11. Yavorskiy B. (1972). Stati. Vospominaniya. Perepiska. M.: Sovetskiy kompozitor [in Russia].

*Стаття надійшла до редакції 09.12.2021
Отримано після доопрацювання 11.01.2022
Прийнято до друку 18.01.2022*