

4. Крип'якевич П. Ф. Артистична форма псалма 118 / Петро Крип'якевич // КАЛОРPHONIA : наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во ЛБА, 2002. – Ч. 1. – С. 283–296.
5. Олесницький А. А. Древнееврейская музыка и пение / Аким Олесницький // Труды Киевской духовной академии. – 1871. – Т. IV. – С. 107–161, 368–417.
6. Святе письмо Старого та Нового завіту ; повн. пер. з євр. арамійс. та грец. – Baranain, Navarra, 1988. – 352 с. : 2 мапи.
7. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. I. – 494 с.
8. Скабаланович М. Толковий Типікон / Михайло Скабаланович. – К., 1910. – Вип. II. – 330 с.
9. Mateos J. La célébration de la Parole dans la Liturgie byzantine: Étude historique / J. Mateos. – Roma, 1971. – P. 182. – (Orientalia Christiana Analecta; 191).
10. McKinnon J. W. The Question of Psalmody in the Ancient Synagogue / J. W. McKinnon // Early Music History 6. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. Edited by I. Fenlon. – P. 159–191.
11. McKinnon J. Music in Early Christian Literature. / J. McKinnon. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – P. XI, 180.
12. Taft R. Beyond East and West. Problems in Liturgical Understanding / R. Taft // NPM Studies in Church Music and Liturgy. – Washington, DC : The Pastoral Press, 1984. – P. X, 203.
13. Mathiesen T. J. Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music / T. J. Mathiesen. – New Jersey : Joseph Boonin, Inc. [Music Indexes & Bibliographies, ed. George Hill], 1974. – P. IV, 59.

В статті определяється роль ветхозаветного музичально-поетического жанра псалма в створенні багатьох жанрів византийської гимнографії. Розглядаються перспективи і можливості читання текстів монодического стилю через українську литургическую практику XVI століття.

Ключевые слова: гимн, псалом, византийская гимнография, гармония букв, слов и идей.

In this article, the role of the Old Testament musical-poetic genre of the psalm is determined in creation of many genres of Byzantine hymnographin. Prospects and possibilities of monodic style texts reading through Ukrainian liturgical practice of the XVI century are examined.

Key words: hymn, psalm, Byzantine Melodists, the harmony of letters, words and ideas.

УДК 783.29

ББК 85.318.9

Аліна Ткаченко

“БЛАГОВІЩЕННЯ” ЮРІЯ ЛАНЮКА ЯК ПРИКЛАД АВТОРСЬКОГО ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ

Стаття присвячена проблематиці формування шляхів розвитку духовної тематики у творчості сучасних композиторів. Із цією метою детально проаналізовано композицію Юрія Ланюка “Благовіщення”.

Ключові слова: духовна музика, празник, вокально-інструментальний жанр.

Упродовж багатьох віків духовні тексти Святого Письма в мистецтві втілювалися завдяки слову, звуку, кольору та іншим засобам, що сукупно формували підвалини сакрального обряду. Тож богослужбова музика має багатовікові традиції, які утверджувалися в процесах розвитку: накопичення репертуару, музично-семіотичного оновлення та еволюціонування жанрів і форм. Саме духовна музика зі своєю внутрішньою глибиною наповнює людську сутність релігійним і філософсько-естетичним змістом.

Українська сучасна духовна культура – це, перш за все, відновлення традицій сакральної музики з її філософсько-богословським наповненням і внутрішньомолитовним станом. Усе це роками було недосяжним для українського композитора та слухача, і на зламі епох дало можливість відновити глибинні духовні традиції. Кінець ХХ століття є часом осмислення попереднього досвіду, визначення й аналізу нового мистецького пошуку в духовно-музичній царині. Духовна музика, розвиваючись і оновлюючись у часі, поступово набуває нової художньої якості, тож для сучасного музикознавства досить актуальним є питання висвітлення різних її аспектів: від розгляду історико-культурних процесів, філософсько-естетичного контексту до визначення жанрової системи та музично-поетичної композиції.

Наприкінці ХХ століття спостерігається активний творчий сплеск у ділянці духовної музики, жанрова палітра якої збагачується та активно розвивається. Саме в цей період процесу сакралізації українського музичного мистецтва в духовній творчості сучасних композиторів формуються власні мовностильові риси. Зокрема, визначаються два основні напрями залежно від функціонального призначення творів: “церковний” (літургійна й паралітургійна музика) і “концертний” (духовно-концертна музика та світські твори на релігійну тематику). Сучасна духовно-концертна музика представлена не лише творами на канонічні тексти, але й композиціями, в основу яких покладено духовно-релігійну тематику, зокрема: “Благовіщення” Ю.Ланюка для соло скрипки, хору й камерного оркестру та ораторія “Скорбна мати” на слова П.Тичини для соло сопрано, баритона, лірника, дитячого та мішаного хорів, великого симфонічного оркестру й електроніки; “Реквієм для Лариси” В.Сильвестрова для хору та симфонічного оркестру; “Десять псалмів” В.Губи для хору; “Фрагменти латинської літургії” О.Щетинського для хору й струнного оркестру та “Реквієм” для мішаного хору й струнного оркестру; “Три ірмологіони” І.Небесного для чоловічого хору та “З нами Бог” для скрипки, дисканта й чоловічого хору; “Псалми Давидові” М.Ластовецького – кантата для солістів, мішаного та дитячого хорів і симфонічного оркестру на канонічні біблійні тексти; “О Тобі радіє” В.Польової – кантата для сопрано, мішаного хору та камерного ансамблю на канонічний текст; “Давидові псалми” І.Алексійчук – хоровий диптих для великого мішаного хору без супроводу на біблійні тексти; “Поклоніння святої Марії” В.Мужчиля для 3-х сопрано, хору й симфонічного оркестру та багато інших. У представленій статті розглянемо “Благовіщення” Юрія Ланюка як один з яскравих прикладів утілення духовної тематики сучасним українським композитором.

Композитор Юрій Ланюк належить до небагатьох українських сучасних композиторів, творчість яких викликає постійну цікавість як в Україні, так і за кордоном, передовсім, завдяки втіленню національних мистецьких традицій, філософському мисленню, інтелектуальному наповненню. Творчий доробок автора досить широкий: від великих полотен кантатно-ораторіального плану до камерних творів, у яких відчуваються такі традиційні риси української музики, як мелодійність, духовна насиченість. Природно, що такий майстер музичної мови з глибоким філософсько-богословським світосприйняттям неодноразово звертався до духовної тематики. Твір “Благовіщення”, написаний у 2003 році для соло скрипки, камерного хору та струнного оркестру, є яскравим прикладом власного духовного світовідчуття митця.

“Благовіщення” – один із найважливіших дванадцятих празників Східної та Західної церков. В основі свята лежить чудесне передання архангелом Гавриїлом “Благої Вісті” Діві Марії про народження нею божественного немовляти, Спасителя роду християнського. У цьому святі є великий духовний смисл: Благовіщення стає знаком прощення, знаком спасіння, знаком відновлення довіри поміж Господом і людьми. Таке глибоке філософсько-естетичне прочитання події лягло в основу авторської концепції твору Юрія Ланюка “Благовіщення”.

Історія виникнення твору досить проста. За свідченням самого автора, до нього звернувся товариш зі Швейцарії з проханням написати для фестивалю камерний твір для соло скрипки та струнного оркестру. Спочатку за задумом твір мав бути суто струнно-оркестровим, але в житті композитора сталася важлива подія, що надихнула на мистецьке народження “Благовіщення”. Перебуваючи у французькому місті Кольмар, композитор завітав до Ізенгеймського монастиря, вівтар якого розписував німецький художник ХІІ століття, представник епохи Ренесансу Матіас Грюневальд. Саме фреска “Благовіщення” до глибини вразила композитора. Маючи можливість неодноразово перебувати в цих мальовничих місцях, Ланюк декілька разів відвідував Ізенгеймський вівтар, щоб ще раз проникнутися красою художнього витвору. Ця подія нашоствхнула композитора на ідею використання саме камерного хору задля відображення художньо-мистецького задуму, задля досконалішого засобу відтворення музичної поетики твору.

Порівняння живописного образу “Благовіщення” Матіаса Грюневальда, що став творчим імпульсом для композитора Ю.Ланюка та його музичного твору, дозволяє провести певні паралелі між обома мистецькими версіями Благовіщенської теми. За визначенням мистецтвознавців, Матіас Грюневальд відмовився від традиційної символіки художнього зображення старозавітного сюжету, його твір повний динамізму, дієвості. Аналогічний принцип використовує й композитор в однойменному музичному творі. Художньо-емоційна наповненість звукових образів досягається різними засобами. Духовний зміст, як правило, втілюється в музичному мистецтві

за допомогою канонічних текстів, які прокладають митцеві шлях до усвідомлення його глибини. Розкриття сакральних значень у музиці без використання слова – це той проблемний аспект, який, з одного боку, надає широкі можливості композиторові, а з іншого, – вимагає додаткових творчих зусиль, фантазії, особливих засобів виразовості. “Благовіщення” є одним із тих творів, де роль хору вирізняється нетрадиційним трактуванням — словесний текст “віноситься за рамки”, домислюється самим композитором, виконавцями або слухачами, яких звучання хору занурює у своєрідну духовно-божественну сферу, пов’язану з темою Благовіщення. У композиційній будові поєднуються три різні звукові пласти: соло скрипки, хор, що співає, промовляючи звук “а”, і струнний оркестр, який створює цілісний художній образ, акумулюючи художній потенціал, розкриваючи духовну ідею та її інтерпретацію.

В історії камерної музики існує багато зразків творів для скрипки та струнного оркестру. Зі слів самого композитора, поєднання соло скрипки, хору та струнного оркестру – рідкісний склад виконавців. Саме в цьому митець вбачав концептуальне втілення свого задуму. Навіть той факт, що на початку твору хор умовно співає по звуках чорних клавіш, а оркестр білих (діатонічних), асоціюється із символічним перехрещенням “верху” і “низу”, Божественного та людського. Це стало вихідною точкою першої музичної інтонації, яка стала основою всього твору.

Три звукові пласти – соло скрипки, хор і струнний оркестр, переплітаючись в єдиній музичній тканині з поперемінним звучанням, наповнюють твір динамізмом. Юрій Ланюк у вокально-інструментальній формі створив відчуття подієвості, багатоплановості за рахунок контрастного зіставлення розділів у темповому, фактурному, ритмічному вирішенні. Композитор не просто відобразив музичною мовою картину Благовіщення, а ніби передав усі відчуття, що пережила Діва Марія в момент зустрічі з архангелом Гавриїлом, а також власні переживання євангельських подій, які близькі для кожного християнина: від народження Ісуса Христа до Воскресіння. Така складність процесу смислоутворення зумовила синтез різних жанрових витоків. Тут проглядаються жанрові риси концерту, кантати та їх взаємопроникнення. Співвідношення виконавських груп (соло скрипки, хору й оркестру) наштовхує на певні алюзії, які пов’язані з жанровими ознаками концерту. Але в цьому творі ми не побачимо віртуозного змагання, скоріше, тут відбувається діалог між solo скрипки й tutti хору.

Соло скрипки – центральний персонаж, який в експресивному, образно-виразовому значенні можна представити в різних іпостасях: це й голос архангела Гавриїла, це й внутрішні відчуття та переживання Диви Марії, це й людина перед Всевишнім.

Долучення мішаного хору, як однієї з основних складових твору, наявність *divisi* в партіях асоціюються з рисами кантатності. Участь хору в художньому вирішенні твору несе в собі духовний, соборний початок, який зароджується під час богослужбового обряду, у спільній молитві. Цим композитор хотів відобразити загальнолюдські християнські ідеї: покаєння, надії, віри в майбутнє всесвіту. У хорових партіях можна впізнати інтонаційні зерна, які потім будуть звучати і в партії скрипки, і в оркестрі. Унісонне tutti хорового пласта, поява всього складу струнного оркестру немов пробуджують музику, оживляють її, спричиняють дієвість. Відсутність молитовного тексту в хорі компенсується кантиленним “плетивом”, виразною гармонічною вертикаллю. У фактурному, тембровому та штриховому плані хорова палітра близька до оркестрового звучання.

Композиційна побудова музичного твору віддзеркалює складний багатомірний простір, зафіксований у живописному полотні. В її основі, як у фресці Грюневальда, закладена арковість: Вступ. Центральний розділ має чотири умовних частини-підрозділи А – В – С – D, що заповнюють загальну структурну арку. Закінчення. Вступ і закінчення, обрамлюючи цілісну конструкцію, побудовані на спільних інтонаціях, опосередковано пов’язаних з художнім утіленням старозавітного сюжету в картині німецького живописця М.Грюневальда. Художник відтворив подію в каплиці готичного стилю, де перед нами зображена Діва Марія. Приміщення має вигляд готичних арок, що немов перегукуються з архітектонічною побудовою музичного твору.

Необхідність утілення складного, багатогранного духовного змісту спричинила не лише композиційно-архітектонічну багатомірність, але й багатоплановість драматургічного розвитку. У процесі музичного розгортання ніби відбувається паралельне співіснування двох основних смислових ліній, які сходяться у вузлових, кульмінаційних моментах. Саме тому ми можемо

констатувати, що “Благовіщення” має два кульмінаційні центри, які тісно пов’язані з драматургічною концепцією та сакральною ідеєю твору. Простежимо основні етапи композиційно-драматургічного розвитку твору, які виявляють специфіку багатогранного втілення Ю.Ланюком духовної теми Благовіщення.

Музична тканина центрального розділу А, В, С, D побудована на інтонаційних зернах попереднього матеріалу з використанням принципу контрастності, зіставлення частин-розділів. Вона насичена тембровими, фактурними та теситурними контрастами. Розпочинається твір звучанням струнного оркестру й хору в різних регістрових умовах, у надзвичайній тиші безкрайнього простору. У мелодичній горизонталі хору та оркестру є спільні інтонаційні зерна: нисхідні секундові співвідношення (в2), які потім з’являються і в партії скрипки. Партія сопрано (divisi), що розпочинає твір, немовби творить прозоре мереживо, рухаючись низхідними та висхідними секундовими “кроками”. Це тема вступу – молитовної послівки, яка буде з’являтися в кульмінаційні моменти розгортання драматургічно-образної лінії твору.

Від початку й до кінця композиції струнний пласт є рушійною силою драматичної дії, постійним музичним “організатором” розвитку художнього образу завдяки остигній ритмічній пульсації восьмими та шістнадцятими.

Структурна форма частини-підрозділу А (цей розділ можна представити у вигляді структурних побудов-елементів а – в – с) має риси замкнутості. У партії перших скрипок (цифра 2, а) з’являється виразна мелодична фраза-речитатив, яка потім “підхоплюється” скрипкою. Партія скрипки, що розпочинає центральну частину композиції, несе в собі головне образно-звукове навантаження. У моменти кульмінаційної напруги діапазон досить широкий: від тонкого, прозорого звучання-“шепоту”, що піднімається у височінь, до вислову-декламації в низькому регістрі на динаміці ff, у теситурі соль діз малої октави. Як зазначалося раніше, у партії скрипки відсутні елементи концертності (моторність, віртуозність).

Експресивне втілення сакрально-естетичної ідеї твору досягається завдяки використанню таких музичних засобів, як алеаторика в поєднанні з багатоманітними ритмічними угруповуваннями, включенням синкоп, тріолей, які представлені різними тривалостями (четвертні, восьмі, шістнадцяті), репетиції на одному звуці. Увесь цей потужний спектр музичної виразовості посилює речитативний, декламаційний початок. У фактурі струнного оркестру (віолончелі) рух шістнадцятими немовби прискорює динамічний розвиток на фоні витриманих довгих тривалостей хорового пласта. З появою теми вступу в партії сопрано (с), котра наче заспокоює розвиток подій, завершується перший розділ А.

Ніби спис, що пронизав тіло Ісуса Христа в момент розп’яття, так раптове соло скрипки пронизує звукову палітру твору (частина-підрозділ В). Звучання в низькому регістрі на динаміці ff, синкопуючий ритм, широкі мелодичні стрибки, тріолі з різними тривалостями, поява в групі низьких струнних вільних ритмічних “висловлювань” – так музичними засобами передано драматичний момент передчуття страждань ще не народженого Ісуса Христа. І знову ж таки унісонне звучання партії сопрано на тлі довгих витриманих звуків низької групи оркестру “затамовує подих”.

Уважно проглядаючи картину “Благовіщення” Матіаса Грюневальда, звертаємо увагу на постать архангела Гавриїла, поява якого виділяється стрімкою динамічністю: ангел немов летить у повітрі, його одяг розвівається під подихом вітру. Цей образ у містичному епізоді композиторові вдалося передати так влучно за допомогою саме оркестрового пласта, появи нових штрихових виконавських елементів. Матеріал усієї оркестрової групи розвивається “повзаючими” висхідними та низхідними gliss у поєднанні із синкопуючими тріолями в надзвичайно тихих динамічних нюансах від “p” до “ppp” (частина-підрозділ В (a1), ц.21). І знову тишу “розколює” fr оркестрової групи в повному складі й подальший вступ скрипки приводить до поновлення дієвості. Так розпочинається центральний розділ композиції (частина-підрозділ С), структурна будова якої складається з трьох яскраво виражених структурних елементів a2 – d – a3. Голос скрипки поглиблюється експресивним мелодичним речитативом. Репетиції на одному звуці, півтонові “зітхання” у високій теситурі ще потужніше посилює декламаційне висловлювання. У звучанні хорового пласта знову в межах звучності чорних клавіш, а в

оркестрі “панування білих” (риторичні сакральні фігури), відчувається авторський задум, що ліг в основу інтонаційного зерна всієї композиції.

Хоча композитором у цій частині-підрозділі С (ц. 29) зазначено темп *Poco meno mosso*, динамічність є очевидною, що проглядається у фактурному, ритмічному наповненні. Поступово в партії скрипки з’являються хвилеподібні мелодичні висловлювання, які поступово підхоплює оркестрова група. Одночасне звучання трьох образних пластів насичує музично-драматичне дійство: хоровий пласт, який представлений у повному складі на динаміці *ff*, гармонічна вертикаль з дисонуючим трихордом та тритоновим співзвуччям, одночасний вступ усіх партій – увесь цей потужний спектр музично-інтонаційної виразовості призводить до першого кульмінаційного центру твору, який відображає драматичний стан внутрішніх переживань Діви Марії (від радості материнства до передчуття болю і страждань, що чекають на її Сина), а також особисті душевні відчуття людини.

Празник Благовіщення – це той вузловий момент в історії християнської релігії, коли через дивовижну “Благу вість” почався відлік часу до остаточного звільнення людського роду від гріха й вічної смерті. Неодноразово в Службі Божій звучать гімни-прославлення Діви Марії як Одігтрії (Провідниці), яка своїм життям указала нам дорогу спасіння і вдосконалення. Саме із цією образно-сисловою духовною лінією пов’язаний другий кульмінаційний центр твору. Хоровому пласту, як одному з найбільш символічно знакових молитовних учасників богослужбового процесу, Юрій Ланюк надає роль образного “художника”, що звукообразальним вокально-хоровим прийомом утілює відчуття внутрішньої радості, піднесеності, надії. Так розпочинається частина-підрозділ D (ц.35). У хоровій фактурі, немов з небесної височини, линуть інтонації ніжної коліскової (розділ-частина f), які трансформуються в молитовну поспівку вступу. У партії сопрано (*divisi*) з’являються інтонації – “сонячні струмені” у вигляді вільних ритмічних звукоутворень (алеаторика) на фоні витриманої педалі інших хорових партій, які потім виникають в оркестровій фактурній тканині (частина-підрозділ a4, ц.39). Так композитор у музично-звуковому плані втілює образ-символ третього пласта – сходження Духа Святого у вигляді голуба.

Поступове насичення горизонтальної лінії з ущільненням вертикального “поля”, посиленням ритмічного шару наповнює музично-звуковий простір божественно-молитовним “сйавом”. Наприкінці твору в партії сопрано знову “вплітаються” мелодичні інтонації теми-поспівки вступу на тлі оркестрового звучання у високому регістрі. Саме в цьому найглибшому образно-емоційному епізоді ще раз втілюється божественний символ надії, прощення, єднання Бога й людини.

Отже, “Благовіщення” Юрія Ланюка є яскравим прикладом музичного вирішення сакральної тематики в сучасних духовно-концертних творах, де авторське переосмислення духовної теми та божественно-естетичне наповнення реалізуються завдяки глибокому внутрішньому світосприйняттю. Активно використовуючи сучасні засоби музичної поетики, композитор природно втілює духовно-естетичну ідею, яка в усі часи турбувала людство, сьогодні. Саме власне художнє бачення й глибоке “прочитання” теми сприяло написанню такого довершеного твору, як “Благовіщення”.

1. Гарднер И. Богослужбное пение Русской православной церкви / И. Гарднер // Московская духовная академия. – М., 1998. – Ч. 1. – С. 17–19, 57–59.
2. Козаренко О. Українська духовна музика ХХ століття та національна музична мова / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Музична україністика і світовий контекст. – Тернопіль, 2000. – № 2 (5). – С. 4.
3. Мануляк О. Сакральна творчість Богдани Фроляк у розвитку духовної музики сучасності / О. Мануляк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Молоде музикознавство. Львів, 2008. – Вип. 20. – С. 152.
4. Александрова Н. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дисертації / Н. Александрова. – К., 2008. – С. 10.
5. Скорик М. Духовні твори / М. Скорик // Бібліотека камерного хору “Київ”. – К., 2005. – С. 8.
6. Станкович Є. Хорові твори / Є. Станкович // Бібліотека камерного хору “Київ”. – К., 2004. – С. 8.

Стаття посвячена проблематиці формування путей розвитку духовної тематики в творчестві сучасних композиторів. С цією метою детально проаналізована композиція українського композитора Юрія Ланюка "Благовещеніє".

Ключеві слова: *духовна музика, празник, вокально-інструментальний жанр.*

Article is devoted a problematics of formation of ways of development of spiritual subjects in creativity of modern composers. In this way we represented a view in detail analysed the composition of ukrainian composer Yuriy Lanjuk "Annunciation".

Key words: *a sacred music, a feast, a vokal-instrumental genre.*

УДК 78.2
ББК 85.333

Оксана Захарчук

НАУКОВА СПАДЩИНА ЯРЕМИ ЯКУБЯКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті розглядаються окремі аспекти наукового доробку видатного українського мистецтвознавця Яреми Якуб'яка в контексті сучасних тенденцій українського музикознавства.

Ключові слова: *комплексний музикознавчий аналіз, психологія музичної творчості, музична інтерпретологія, музична текстологія.*

Сучасний стан українського музикознавства характеризується кристалізацією нових спрямувань музикознавчої думки. Це, насамперед, музична ноологія або нова естетика музики, психологія музичної творчості, музична семіологія, теорія виконавської культури, музична текстологія. Указані проблемні спрямування свідчать про те, що музичне мистецтво розглядається, передовсім, як явище культури в найширшому сенсі й має з нею подібну структуру та функції. О.Самойленко відзначає, що "у центрі музичної культурології постають питання музичної семантики, а нову предметну спрямованість музикознавства можна визначити як семасіологічну... Музика у цілому також визначається як певний текст – особливе часо-просторове перебування культури; тоді виникає й потреба, й змога вивчати не тільки (і не стільки) історію музичної культури, скільки музичну історію (історіографію) культури" [12, с.10]. В іншій статті вона резюмує: "Таким чином, звернення до питань музичної семантики (семантичної інтерпретації музики й у музиці) не тільки забезпечує культурологічну цілісність музикознавчої позиції, але й наближає до проблеми специфічної природи музики (як феномена духовної культури)" [11, с.19]. На думку О.Козаренка, "перенесення закономірностей виникнення та функціонування знакових систем в сферу музики розкриває механіку музичного семіозису, джерела історичного розвитку" [3, с.166].

Серед актуальних версій т. зв. "авторизованого музикознавства" слід згадати модель християнської антропології музики В.Медушевського чи евристично-прогностичну в концепціях В.Холопової, В.Задерацького, І.Пясковського, М.Ковалінаса.

Усі пошуки, оновлення в науково-дослідницькій сфері музикознавства стимулюються значним розвитком широкого спектра дисциплін гуманітарного дискурсу. Як слушно зазначає Олександра Самойленко, ці оновлення спрямовані на те, щоб відповісти на кардинальне питання стосовно самого музикознавства: "Що являє собою "знання про музику" – особливу предметну галузь мистецтвознавства, на яку розповсюджуються його загальні методичні установи, або особливе методичне, щоб не сказати методологічне, відгалуження мистецької науки у цілому?" [9, с.66].

У сучасній українській музикології спостерігається також велике зацікавлення проблемами метатеоретичного рівня. Зокрема, слід назвати цілу низку статей, у яких автори розробляли концептуальні питання української музикознавчої науки (М.Гордійчук, М.Загайкевич, О.Козаренко, І.Котляревський, І.Ляшенко, А.Муха, О.Немкович, І.Пясковський, О.Самойленко), що свідчить про формування нового наукознавчого напрямку в українському музикознавстві. Важливою складовою дослідження історії музикознавчої науки є осмислення творчої спадщини провідних українських музикознавців.

Метою статті є висвітлення місця наукового доробку видатного українського мистецтвознавця Яреми Васильовича Якуб'яка (1942–2002) в еволюції сучасного українського музикознавства.