

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781. 2

М. І. ЯРКО

ОНТОЛОГІЯ ЗНАННЯ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЯ СВІТУ МУЗИКИ: ЗНАННЄВІ ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті висвітлюється методологічна сутність «епістемології світу музики», що як певна знаннєва модель спирається на цінності та герменевтичну компоненту постмодерної музикознавчої свідомості. Стверджується, що визначальним чинником герменевтичної рецепції світу музичних ідей є когнітивна діяльність – інтелектуально наснажене знання-відношення, що організовується довкола інваріантної моделі вибудови світу музики та уявлень щодо його архітекτονіки (інформаційної системи з ієрархічним зіставленням конструктів інтонаційного поля музики).

Ключові слова: герменевтична компонента постмодерної музикознавчої свідомості, архітектоніка та епістемологія світу музики.

М. И. ЯРКО

ОНТОЛОГИЯ ЗНАНИЯ И ЭПИСТЕМОЛОГИЯ МИРА МУЗЫКИ: ЗНАНИЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

В статье освещается методологическая сущность «эпистемологии мира музыки», которая в качестве определённой знаниевой модели опирается на ценности и герменевтическую компоненту постмодерного музыковедческого сознания. Утверждается, что определяющим моментом герменевтической рецепции мира музыкальных идей является когнитивная деятельность – интеллектуально насыщенное знание-отношение, которое организовывается вокруг инвариантной модели строения мира музыки и представлений о его архитектонике (информационной системе с иерархическим сопоставлением конструктов интонационного поля музыки).

Ключевые слова: герменевтическая компонента постмодерного музыковедческого сознания, архитектоника и эпистемология мира музыки.

M. I. YARKO

ONTOLOGY OF KNOWLEDGE AND EPISTEMOLOGY OF THE WORLD OF MUSIC: A KNOWLEDGE POINTS OF THE CONTEMPORARY THEORETICAL MUSICOLOGY

The article presents a task to the methodological approbation of "the epistemology of the world of music", which is defined as a knowledge model based on the values and hermeneutic component postmodern musicological consciousness. It claims that the defining moment of hermeneutic reception of the world of musical ideas is a cognitive activity - intellectually rich knowledge-attitude, which is organized around the invariant model of the structure of the world of music and conceptions about its architectonics (information system with a hierarchical comparison of constructs intonation of the field of music).

Key words: hermeneutic component of the post-modern musicology consciousness, architectonics and epistemology of the world of music.

Специфіка духовної і наукової ситуації зараз така, що вимагає перегляду і переусвідомлення здавалося б давно відомого. Саме така позиція для теперішнього музикознавства є визначальною – як студії над самою наукою: впродовж останніх десятиліть

вона оснащувалася щоразу новими аналітичними методиками та методологічними новаціями у дусі загальногуманітарного дискурсу – із залученням структуралізму, деконструкції, архетипного, текстуального, дискурсивного та герменевтичного аналізів тощо. Але заявлені новації є не лише завоюванням теоретично спрямованого процесу: за ними криються *новітні принципи пізнавального ставлення до світу*, які передбачають високу міру інтелектуальної активності та творче опанування структурними утвореннями. Мова йде про принцип, який філософською думкою означено як «тотальність» або *татологічна методологія* – коли йдеться про осягнення неповторності явищ та засвідчення ним усієї повноти буття. Подібні зміни в наукових уявленнях про світ, зокрема корективи в розумінні наукової раціональності, містить *епістемологія*, яка основним ставить питання *духовного освоєння світу* й тим самим відрізняється від інших традиційних галузей систематичної філософії – гносеології (пізнавальної діяльності) та онтології (способів і принципів осягнення буття). У цьому, як слушно зазначила свого часу О. Немкович, виявляються риси гуманітаризації наукового знання, аксіологічної завантаженості наукової картини світу, що мають особливе значення для її «антропологічного фрагмента» – коли виразно проступає момент розуміння, інтерпретації та включеність знання в певні ціннісні системи. Усе це – підстава для визнання актуальності *герменевтичної функції науки*, що апелює до усе більш досконалих шляхів розуміння цілісності [5, с. 415]. За актуальне, отже, бачиться ініціювання *епістемологічного дослідження* безпосередньо предметного змісту *музикознавства* – його пізнавальних інтенцій, що претендують на властиві щодо фундаментального наукового знання кореляти. У ряді випадків – це проблема термінів, понять та категорій, і при цьому вкрай важливо дбати про їхнє семантичне навантаження. Саме у цей момент музикознавство і відкривається перед епістемологією як філософською теорією знання, яка чинить позитивний вплив на саму наукову теорію – зі зміною *ідеалів та норм наукового дослідження* та виходом у сферу *новітніх філософських принципів та уявлень* засобом такої наукової моделі знань, як «епістемологія світу музики».

Структура сучасного музикознавства – предмет пильного аналізу групи вчених, зусилля яких спрямовані передовсім на дослідження парадигматичних аспектів розвитку понятійного апарату теоретичного музикознавства (І. Котляревський, В. Москаленко, І. Пясковський, О. Самойленко, Б. Сюта). Усі ці напрацювання свідчать про ускладнення самої структури музикознавства як у знанневому, так і в інституціональному відношеннях. Водночас О. Немкович, наприклад, уважає: не існує, і практично не може існувати єдиної класифікації знань про музичне мистецтво; а тому можемо вести мову лише про індивідуальні позиції вчених, шкіл у вирішенні проблеми, які засвідчують власні вихідні філософсько-естетичні та методологічні засади відповідно до конкретно-історичного стану музикознавства [5, с. 14]. Чи не тому, як слушно зауважує О. Самойленко, антиномія зразка «традиція–інновація» веде до *активізації особистісних ініціатив* – творення авторського дискурсу «наукової поетики» з *широкими методичними інтенціями* (культурологічними та похідними від них естетичними, психологічними, соціологічними, текстологічними тощо). Зазначимо також, що результатом такого поширення ініціатив дослідника вважає потребу у створенні «сучасного словника музикознавчих категорій» – адекватного до «словника» культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.: можливості такого словника сягають гіпертекстових потенцій і сучасної музикознавчої думки, і сучасної музичної культури, яка і «прочитується», і актуалізується як гіпертекст. Звідси, урешті, – неймовірна плідність *семантичного* (як похідного від культурологічного) підходу, що ставить генеральним питання «смислу» і тим самим здатний забезпечувати єдність музикознавчої методології як семіології [8, с. 426]. Але, аби «охопити та «донести» накопичене, потрібно *охопити його ззовні*, віднайти стосовно нього *позицію позазнаходжуваності*. Для музикознавства це значить *побачити й оцінити – відсторонено – власний предмет*, причому побачити його таким, яким він є на сучасному етапі, у його *необхідних та достатніх* для сьогоднішнього гуманітарного підходу значеннях (підкреслення наше – М.Я.)» [9, с. 140].

Знаковим є те, що заявлені позиції О. Немкович та О. Самойленко перегукуються із судженнями про те, що тепер «музикознавчий текст» постає предметом *власної музикознавчої рефлексії* (Л. Березовчук, А. Жарков) [1; 3]. Крізь цю самоактуалізацію, як уважає

О. Самойленко, прозирає потреба у зіставленні власне «музикознавчого тексту» із смисловим змістом феномена «музика (підкреслення наше – М. Я)» [9, с. 141]. У зв'язку з цим дослідниця і ставить питання про: а) семантичну текстологію музики та музикознавства (за трансформативної участі досвіду аналітичної філософії); б) генеративну (або етимологічну) поетику музики; в) музичну епістемологію (парасемантику музики і музикознавства як відгук на синтез культурології та психології особистості) [9, с. 149–150]¹. Ефективною слід уважати й таку постановку питання, коли основним та постійним предметом музикознавчого дослідження постає «музика як автономна галузь культурної семіотики і семантика музики як необхідний фактор культури (особистісної самосвідомості, реалізації людини в культурі і засобами культури)», що породжує: «контекст установок культури та продукує здатність прогнозувати шляхи її розвитку», відтак – «інноваційні думки щодо музики, що обумовлюються принциповими структурними та змістовими змінами самої музики, котрі «підказують» нові музикознавчі ідеї» [8, с. 429].

Наголосимо, відтак, на неприйнятності (!) вищезгаданого категоричного заперечення О. Немкович щодо неможливості існування «єдиної класифікації знань про музичне мистецтво», що її начебто «заступають» авторські дискурси: їхня множинність якраз відтворює ефект синергетичної наукової картини світу, в плюралістичному полі якої перевагу здобудуть «необхідні та достатні для сьогоденного гуманітарного підходу значення», що надають можливість «побачити й оцінити – відсторонено – власний предмет» (О. Самойленко), і які (а це вкрай важливо) зможуть забезпечити потреби широкого загалу фахівців з музичного мистецтва. Усе це свідчить про те, сучасна музикознавча думка демонструє потребу в доволі щільній епістемологічній (знаннєвій) обробці певних ділянок музикознавчої свідомості. Поряд з тим музикознавство мусить визнати потребу у редукації власного предметного змісту – когнітивного апелювання до певних аксіом, які передують досягненню необхідно-істинного, й тим самим прагнути цілісності сфери істинного знання – шляхом аргументації «від епістеми»².

Мета статті – представити методологічні основи та способи простежування знаннєвих орієнтирів сучасного теоретичного музикознавства, в регламенті яких зроджуються щоразу нові пізнавальні аспекти та принципи епістемологічних доведень. Тим самим на перспективу ставиться питання щодо методологічної апробації «епістемології світу музики», що як певна знаннєва модель «виводиться» на ґрунті онтології знання і спирається на цінності та герменевтичну компоненту постмодерної музикознавчої свідомості

Епістемологічна аргументація певних знаннєвих побудов засвідчує конкретність вияву внутрішнього взаємозв'язку філософії та науки, де філософії (у нашому випадку – епістемології як філософській теорії знання) відведено інтерпретативну, оцінну та загальнокультурну адаптивну функції – в дусі філософської проблемології як філософської рефлексії над знанням (тут – філософсько-епістемологічна інтерпретація структури, розвитку і змісту знань про світ музики).

Філософсько-епістемологічна проблематика сучасного теоретичного музикознавства – це суть дискусійні проблеми в полі власного предметного змісту, означуваного довкола його фундаментальних питань³. Так, свого часу це були зміни в інтерпретації музичної форми (у її так званому вузькому розумінні), структура якої диференціювалася поняттями композиційної логіки та драматургічних принципів (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна); таких часових закономірностей, як метроритм – строгу формалізацію чисельного принципу (І. Способін)

¹ За необхідне вважаємо зауважити: поняття «музична епістемологія» та «епістемологія музики» різняться так само, як пари понять: «музична семантика» і «семантика музики» (О. Самойленко), або ж «національна культура» і «культура нації» (М. Попович).

² Епістема (від грецького ἐπιστήμη – знання) – гносеологічна (у вигляді аксіоми) передумова науки, на відміну від «судження» [11, с. 17].

³ Різні аспекти розуміння та з'ясування проблематичності знання як такого розгортаються в межах значущих (і в цьому сенсі постійних, інваріантних, обов'язкових) питань з характерним оновленням простору проблемного мислення, яке має здатність структуруватися з огляду на щоразу нові історичні особливості епохи.

змінила гнучка синтаксична типізація метричної стопи (Б. Алексєєв, А. Мясоедов). Поряд з цим згадаємо також: вирізнення позатекстових реалій змістового наповнення категорії музичного жанру (М. Арановський, Т. Куришева, А. Сохор); родове впорядкування культури жанрового мислення (М. Старчеус); спеціальне (світоглядне) аргументування логіки музичного мислення, що диференціює раціоналістичний та ірраціональний типи музичного мовлення (І. Пясковський); теоретичну аргументацію та роль зауваг щодо моменту конструювання інтонації (В. Москаленко, О. Маркова, Ю. Чекан); розгляд поетичності музики та еволюції таких музичних форм, як період і сонатна структура (Н. Горюхіна); обґрунтування структуротвірної ролі мовленнєвої інтонації щодо архітекtonіки вокальної мелодики (В. Васіна-Гроссман, К. Руч'євська), панорамну систематичну інституалізацію українського музикознавства (О. Немкович) тощо. Важливим еволюційним етапом у рівнях наукового пізнання явищ музичної культури виявилися напрацювання в полі музичної семіотики та семіотичної інтерпретації теорії стилю (В. Медушевський, В. Холопова та ін.), практичні розробки з проблем реалізації ідеї симфонізму в добу постмодерну та типології культур (О. Зінкевич), постановка питання гіпертекстуальності музичних явищ (О. Самойленко) та ролі музикознавчого дискурсу (Б. Сюта). Усе це – неоціненний арсенал напрацювань на користь розвитку концептуального апарату музикознавства, в тому ж числі – в напрямі *подолання обмежень емпіричного рівня пізнання* як етапу розвитку музикознавчої практики.

Проте, зважаючи на множинність «структур репрезентації знань» (М. Мінський) – під виглядом вербалізованих форм опису музичних явищ, – доречною видається й постановка питання щодо їхньої систематизації як *інваріантних* щодо такого пізнавального об'єкта, як «світ музики». Такий об'єкт, що його І.Пясковський називає «гіпертекстом інформаційно-пошукової системи» (маючи на увазі, щоправда, «музичне мистецтво» як таке), єдино спроможний фокусувати найрізноманітніші комунікативні зв'язки-конфігурації [7, с. 55]. У постмодерній парадигмі музикознавчої свідомості прогресивною ідеєю постає теза, яка поки що має метафоричну форму виразу, а саме: «музика – це світовідчуття, що звучить». Мова, отже, має йти про те – «як» ми на сьогодні осмислюємо «саме таке» буття світу музики: чи є вкоріненими і наскільки самі знання й свідомість у вихідні характеристики буття *інтонаційного універсуму* та його *вимірні проєкції* – під виглядом *архітекtonіки світу музики*. Адже проблема у тім і полягає, що ці виміри можуть бути як вищим узагальненням (ідеалізацією), так і вищою індивідуалізацією (унікальністю) – як те саме, але в різних ракурсах. Цю всеосяжність характеристики «світу музики» здатна врегульовувати система гносеологічних та когнітивних позицій, яку здатна репрезентувати *епістемологія як філософська теорія знання*. Визначальний принцип цієї теорії – це зв'язок знання та людського буття, знання і життєвого вибору людини (як і культури чи особистості). При цьому пізнавальні інтенції представляються в образі нескінченної «пізнавальної одиссеї» – завжди актуального сприйняття дійсності взагалі, природного і прямого переживання, відчуттів¹. У найбільш радикальному виразі, це – певне *розпізнавання, розмежування, позначення (маркування)* всередині «поток», що засобом *знаків, позначень, прикмет* тощо здійснюються у бутті деякого феноменального процесу – із властивими лише йому «вузловими місцями». Та найважливіше – це те, що ми здатні розрізняти предмети, що постають у *модусі даності*, і предмети у *модусі інтелектуальних конструкцій* [6, с. 27]. Відтак, реальні обриси чогось і уявлення про нього – це *простір «когнітивного змісту»*. Це свідчить про те, що знання і реальність окреслюються перед нами *в ракурсі «відношення»* – своєрідної «зустрічі» ідеального з реальним, свідомості з буттям [6, с. 40]. Ця *тотальність знання*, що виражена у ставленні людини до дійсності, його формальна безмежність і універсальність (можливість бути формою для будь-чого) зводиться до судження: «Знання – не що інше, як форма виявлення буття для свідомості і в межах свідомості»;

¹ На відміну від гносеології, в *епістемології* (теорії знання, вужче – теорії наукового знання) вихідним визнається факт наявності у нас певного знання, що визнається першою даністю нашої свідомості – концентрації актів свідомості та знання в «Я» (у *гносеології* йдеться про вплив на розум ззовні і про зворотню дію розуму на зовнішні явища та чинники; відтак, знання беруться в контексті пізнання, дій, умов та чинників пізнавального процесу [6, с. 22–24]).

«...знання є формою репрезентації, представництва буття для свідомості або у свідомості»; «...тотожність свідомості і буття у тій формі, в якій вона присутня у свідомості, і є знання» [6, с. 10]. І саме тому, що за своїми внутрішніми можливостями знання як такі є формою універсальною, вони повинні мати у своїй будові деякі «універсальні початки» – в якості джерела знання (причому йдеться про знання гранично ширшого рівня, аніж певні часткові знання), яке позначає принциповий пункт формування знання та визначає ракурс інтелектуальної діяльності. Це передбачає, зокрема, ставлення до предмета осмислення через певне інтелектуальне утворення – модель, наприклад, яку як інтелектуальний аналог дійсності (у нашому випадку – це *інваріантна модель вибудови світу музики*) слід зіставити з реаліями живого співпереживання чи сприйняття, а останні (оперуючи *методом самоідентифікації*) – із самою моделлю. Тому, моделюючи таку реальність як «світ музики», слід покладатися на *інтенціональність свідомості* щодо певного цілого – сталого утримування уваги на певній сутності у стані «актуальної безперервності». У просторі такого «силового поля» відбуватимуться «виведення сприйнятого у контекст свідомості» (В. Петрушенко) – дії порівняння, зіставлення, впорядкування тощо під кутом зору цілісності. Це буде, звісно, *метафізична модель*, складена із, так би мовити, *загальних визначень*, в межах яких існує *простір для саморефлексії свідомості*, що проявляється у *мисленні*. Відзначимо, відтак, що йдеться про особливий «склад» моделі – її рівнів, які мають конденсовано відтворювати необхідні якості певного цілого і тим самим (як єдине) виявляти здатність оприявнювати множинне (як одиничне або унікальне) [14]. Звідси – відповідальність самого «*моделювання*», яке насамперед мусить обрати вихідним пунктом певну універсальну, що й забезпечуватиме адекватність щодо такої дійсності, як «музика» – як інтелектуальних утворень, так і їхню особистісну ідентифікацію. Це також має бути модель *цілісного «знання» світу музики* – і не лише в кількавимірному плані, а в найсуттєвіших проявах (тут – *архітектоніка світу музики*). Тому, мислячи про таку знаннєву модель, мусимо «піднятися» над частковістю певних проявів «музики» і дошукуватися *сенсу* цих проявів. Такий підхід (назвемо його *холістичним* – орієнтованим на цілісність) виправдовує саме намагання (бодай у робочому вигляді) відтворити «знання» світу музики – його суть, якості, функції частин тощо. Тому епістемологія навчає, що визначальними чинниками усєї ієрархічної будови знання є *концентрації ментальних утворень*. В уяві, отже, мають бути такі моделі знання, у яких «*уся тотальність сутнього присутня у кожну мить і ніби еманує (випромінюється – М. Я.), виливається у кожну конкретність*» [6, с. 102]. У світі музики значення такого «*еталону буттєвості*» має *інтонаційність* – категорія, що її В. Москаленко розглядає як свого роду *універсальну* – «*позапоняттєву систему спілкування індивіда зі світом, що інформує в моторній тілесно-характеристичній (оптичній та акустичній) формі про його ситуативний емоційно-психологічний статус*» [4, с. 14]. Це визначення, як слушно наголошує на тому дослідник, тому і охоплює найрізноманітніші прояви інтонаційності, бо стосується її «першопричинних» властивостей. Відтак, окремою знаннєвою формою дослідник вважає *художньо-естетичну інтонаційність*, тобто таку, що базується на закономірностях художньої мови: вербальної, музичної, пластично-характеристичної тощо [4, с. 15].

Звернімо, отже, увагу на ще одне епістемологічне твердження: «*Людська доля пов'язана з відношенням. ... Все в людині і людському бутті просякнуте відношенням: знання – відношення, вибір – відношення, почуття – відношення. ... Це не просто відношення до чогось, а відношення як спосіб буття (підкреслення наше – М. Я.)*» [6, с. 35]. То ж зафіксуємо як визначальний момент (чи вузол): *інтонація і є відношення*. Інтонаційне вираження в музиці – це свідчення актуальної дії, компонент актуального людського відношення, що має свою знаннєву форму – інтонаційну модель (В. Москаленко). Живе «проінтоновання» цієї моделі результується як «інтонація» – одномиттєве її «знання». Бо власне «відношення» є і сутнісною рисою, і матерією, і живою стихією знання. Так, не може бути «знанням» композиційної форми її чисельний ряд, а тільки усвідомлене (проінтоноване!) відношення складових частин – за образно-смыслову місткістю (коли досягається її категорія, клас чи тип). Іншим виразним прикладом є усвідомлене відношення (в бутті як відношенні) до «причин» різноманітності циклічних структур – як співвідношення сегментів концепції: діалектичного (класичний

сонатно-симфонічний цикл), лінійного (сюїта), параболічного (контрастно-складова або суцільно-циклічна форма), тотожності (варіації, куплетно-варіанта форма). Наведені приклади – лише мала частка того знанневого активу, що ним має виповнюватися «знаття» світу музики. І кожного разу це має бути трансформація у актуальність свого «тепер», коли є актуалізованим свідоме ставлення і до себе, і до реальності – індивідуальний та саморефлектуючий чинники (у філософії ще з часів античності цей момент визначався як співвідношення макро- та мікросвітів).

А отже, знання, що спрямоване на себе, є вихідним пунктом у епістемологічному дослідженні. При цьому момент «самовимірювання» людського відношення виключає прийняття концепцій, згідно з якими можна було б поступово накопичувати «елементи знання» у позазнаттєвому (в епістемологічному сенсі) за своєю природою матеріальному досвіді. «Якщо «гени» знання відсутні в кожній клітині процесу, то не зродиться знання і в його підсумку» – дотепно артикулює думку В. Петрушенко і додає: «Треба відкинути «благі» бажання при дослідженні знання відшукати щось некогнітивне і покласти останнє як критерій для оцінки та розуміння знання: у відношенні як людському способі буття немає і не може бути нічого ізольованого або очищеного від знання» [6, с. 35–36].

Обміркуймо, зокрема, у цьому контексті виправданість такої аналітичної процедури як «музикознавча дистинкція» (Б. Сюта [10]) – коли треба ясно і чітко сказати про те, що «є». У кожному конкретному знанні межа змісту його повинна бути усталеною та чітко окресленою. Насамперед слід розуміти, що дієвість та цінність нашого знання пов'язані із рухливістю внутрішніх окреслень в будові останнього. Слідом за тим визнаємо, що людський спосіб ставлення до реальності неминуче передбачає мозаїчне подрібнення усякого сутнього, його членування, калібрування, вимірювання – прорив у живу неперервність, цілісність. Відтак, залишається ставити питання про одержані елементи будови знання – границю, межу, квант та розповсюдження, протяжність, континуум. Тому, наприклад, у «вимірюванні» жанрової форми не достатньо її отожднення з такими реаліями, як виконавський ресурс. Бо і формальна атрибутивність має свої градації сприйняття. Наприклад, сфера жанрів інструментальної музики – це «чиста» (іманентна сама собі) музика; сфера жанрів вокальної музики – це *синтетична* (однорідна, зі злиттям виразовості) двоєдність слова і музики; сфера музично-театральних та музично-обрядових жанрів – це *синкретична* (неоднорідна, з очевидною автономністю вираження) триєдність складових компонентів (театр + вокал + музика = оперна вистава; театр + хореографія + музика = балетна вистава; храмове дійство + молитва + музика = літургія). Слідом за тим усвідомлена родова класифікація жанрових сфер музики диференціюється вже згідно з класом жанрової форми – як складної, простої чи проміжної, та безпосередньо «видом» – жанровим типом (тут – ініціативи етимологічного аналізу типу змісту як *семантики жанрової форми*). У такому калібруванні та вимірюванні жанрова форма містить не так «функціональний», як *сигнітивний* (виражений «знаком») параметр *дистинкції* – буквального розрізнення жанрових явищ. Зауважимо, однак, що досягненню сигнітивності (знаковості) жанрової форми сприяло вивільнення з-під влади його «речовитості». У кожному рівні усвідомлення була актуалізована цілісність – живе «тіло» музики, його стала протяжність (як ідеальність): як знання «жанр» має бути цілісним, охоплювати максимум відношень, які виражають спрямованість знання на предметність та споглядання усього поля актів свідомості. Адже «завдяки свідомості людина не просто нарощує смисл досвіду та знання, а й суттєво переробляє засоби та форми отримування цього смислу, його впорядкування, збереження та історичної трансляції» [6, с. 41]. Не випадково, отже, жанровий параметр *дистинкції* органічно поєднується зі стильовим – коли включається музично-творча парадигматика.

Таким чином, шлях вирішення когнітивних проблем – це заглиблення у будову знання. Знання – посередник у людському відношенні до буття та його духовний еквівалент. Звідси – *єдність у знанні (і пізнанні) рефлексії та саморефлексії*. Чи не саме цього (як ефективності) прагне освітня практика – бездоганно досконалого «розуміння» музичних явищ та «знаття» їх сутнього, яке, як бачимо, мусимо в належний спосіб моделювати – як *«екзистенційну зустріч»*? При цьому актуалізація механізму дії інтелекту – це як *пошук власної онтологічної ідентичності*, що вводить нас в особливу атмосферу сприйняття як засад пізнання, так і умов

здійснення пізнавального акту¹. Тому в методиці епістемологічного дослідження претензія філософії на цілісність (холістичність) охоплення предмета наукового пошуку передбачає як охоплення самої думки, так її «претензії», відтак – саморефлексію, самоосмислення, самообґрунтування і самовиправдовування: «Розвинена свідомість розуміє знання як змістовні утворення в межах безперервної саморефлексії» [6, с. 43]. Тому стосовно пізнавальних інтенцій (сходинок пізнання) інтелекту можемо, урешті, констатувати *складові знання*: чуттєва даність, конструктивність (раціональність) та сенсоутворюючий компонент². Останній (момент сенсоутворення) – з числа найважливіших (інстанція, де усій справі пізнання «потрібно вирішитись»), оскільки за змістом він представляє: а) загальні уявлення про об'єктність; б) принципи та еталони узгодження часткового знання з усім досвідом пізнання; в) принципи та еталони внутрішнього узгодження усієї будови знання [6, с. 96]. Звідси витікає можливість виставити вповні конкретний критерій щодо самого «знання»: це має бути «зведення його внутрішньої будови до певних сенсоутворюючих початків, на підставі яких узгоджуються між собою усі компоненти» [6, с. 98]. У протилежному випадку у нас не буде підстав впевнено говорити про щось, що воно «є» (поняття сенсу із самого початку пов'язане з поняттям знання).

Пояснимо сказане на прикладі уявлень про «музичну форму». Недаремно свого часу цей атрибут теоретичного знання був переведений у таку знаннєву модель, як «логіка музичної композиції» (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна) – коли постулюються загальні закони композиційної форми, що «зберігають свою силу на глибинних, абстрактних рівнях композиції» [2, с. 30]. Зміну уявлень про формотворення підготували пізнавальні інтенції щодо цілісного наукового знання про музику³ та складові інтонування. Інакше кажучи, пізнання музичної композиції (як композиційної форми) визначається не стільки частковими чинниками, скільки загальним станом уявного універсуму – музики в цілому.

Нагадаємо, отже, що будова знання в онтологічному плані постає як «мікромодель будови сутнього», як його універсальний «генетичний код»: даність (чуттєвий рівень) засвідчує сутнє; зв'язки та відношення – архітектоніку, внутрішній «ритм»; а сенс – оптимальну поєднаність одного з іншим, яка досягається не лише засобом учуттєвості, але й у формі саморефлексивного (епістемологічного) засвідчення. На подібну логіку суджень і покладена ідея *вибудови знань про світ музики*: звукоінтонаційність (як чуттєво осяжна даність) засвідчує нам *сутнє* цього світу; зв'язки та відношення між інформаційними конструктами інваріантної моделі («поведінковий» характер елементів музичного мовлення; інтонаційний рельєф тематичного матеріалу та його герменевтична рецепція як тип емоційно-психологічної реакції уявного персонажа; драматургічна логіка композиційного плану; інваріант жанрової форми; металогіка естетичної програми стилю; «духовна ситуація часу» історичного моменту; актуальний тип культури та світоставлення; інтонаційний континуум, складений з тезаурусів або словників епох та сфера типологічного) – його *архітектоніку*; а *сенс* – у завжди індивідуалізованому враженні світу музики під виглядом історично конкретної епістемічної (знаннєвої) та чуттєвої форм [13, с. 406–444].

Названі епістемологічні напрацювання якнайкраще ілюструють саму думку щодо *наукових цінностей сучасного музикознавства та константного змісту постмодерної музикознавчої свідомості*, що організуються та функціонують довкола визнання за світом музики його *звукоінтонаційної природи* – феномена, який єдино прояснює мету будь-яких аналітичних студій над реальним музичним текстом, що «прочитується» як текст культури. Відповідно проведення аналітичних екскурсів у новітні напрацювання з теорії музики в полі її

¹ В. Петрушенко характеризує цей момент як існування деякої «екзистенційної інтенції» людського інтелекту, що ніби веде людину до місць можливих актуалізацій подібних інтенцій [6, с. 75].

² У регламенті марксистської позиції цей третій компонент позначається як «практика», але у такому вигляді вона не може увійти у саме знання. Та інша річ, коли йдеться про форму її інтелектуальної репрезентації.

³ Саме таку інтенцію репрезентує, наприклад, навчальний посібник С. Шипа, де ставиться завдання щодо навичок самостійного теоретичного аналізу музичних явищ будь-якого походження, складу, змісту [11].

фундаментальних питань – це сумування когнітивних аспектів певних значень, що увиразнюють рефлексивну діяльність визначення й тим самим означають знаннєве поле певних понять, як-от: модальна природа музичного мовомислення, ментальна основа музичного тематизму, аксіоматика композиційно-драматургічної логіки, структурно-семантичний інваріант та семіотика жанрової форми, металогіка стилю тощо¹.

У підсумок згадаємо поширене судження: немає нічого більш практичного, аніж добра теорія. Озброєння сучасної музикознавчої думки ідеями *епістемології як філософської теорії знання* покликане сприяти методологічній вправності самого музикознавства – впевненості та розбірливості у виборі *знаннєвих орієнтирів*. Зокрема, вирішення, оцінна інтерпретація та зведення новітніх когнітивних аспектів значень в полі фундаментальних питань теоретичного музикознавства – це можливість ставити питання про інституалізацію новітньої наукової концепції під назвою «*епістемологія світу музики*». Однак практичне вирішення цієї проблеми бачиться крізь вирішення супровідного щодо неї завдання – *когнітивного апелювання до уявлень щодо архітектоніки світу музики*, яка надає можливість ставити питання про абстрактно осмислювану *інваріантну модель вибудови світу музики* (інформаційна система з ієрархічним зіставленням конструктів інтонаційного поля музики). Практичне значення й перспективність цієї знаннєвої моделі, яка претендує на власні методологічні основи, – у її *інтелектуальному* навантаженні, що покладається на *рефлексивну діяльність свідомості*; при цьому її суто *науковий характер* несе в собі не стільки абстрактну наукову закономірність та неминучі при викладі абстрактні формулювання, скільки закладену в ній ідею своєрідної *дидактичної інновації*, мета якої полягає у забезпеченні умов для глибинного осягнення (і головне – освоєння!) специфіки музичного вираження та вислову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Інтерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке) / Л. Березовчук // *Стилевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века: сб. статей.* – Ростов-на-Дону: РГК, 1994. – С. 71–90.
2. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору / Н. О. Горюхіна, І. А. Котляревський // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2000. – Вип. 7 (Музикознавство: з XX у XXI століття). – С. 16–30.
3. Жарков А. О пространстве музыковедческого текста / А. Жарков // *Теоретичні та практичні питання культурології.* – Мелітополь: Сана, 2—2. – Вип. IX (Українське музикознавство на зламі століть). – С. 63–70.
4. Москаленко В. Г. Інтонація, музика, слово / В. Г. Москаленко, О. С. Тимошенко, Н. О. Герасимова-Персидська [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2003. – Вип. 27 (Слово, інтонація, музичний твір). – С. 12–20.
5. Немкович О. М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін / О. М. Немкович. – К.: ТОВ «Видавництво «Сталь», 2006. – 534 с.
6. Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання / В. Л. Петрушенко. – Львів : Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. – 296 с.
7. Пяковський І. Б. Феноменологія музичного мислення / І. Б. Пяковський, О. С. Тимошенко [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2000. – Вип. 7 (Музикознавство: з XX у XXI століття). – С. 46–56.
8. Самойленко А. И. Инновационные аспекты современного музыкознания / О. І. Самойленко, В. І. Рожок, І. А. Котляревський [та ін.] // *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* – К.: НАМУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 424–438.
9. Самойленко А. И. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания / О. І. Самойленко, О. С. Тимошенко [та ін.] // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2003. – Вип. 29 (Музична освіта в Україні: теорія і практика). – С. 137–151.

¹ Детальний розгляд заявлених артикулювань міститься у монографії автора [13, с. 110–286].

10. Сюта Б. О. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції / Б. О. Сюта, Г. А. Скрипник, А. П. Калениченко // Музична україністика : сучасний вимір. – Вип. 2 (зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). – Київ–Івано-Франківськ : видавець Третяк І. Я., 2008. – С. 40–50.
11. Тайнов Э. А. Тренсцендентальное. Православная метафизика / Э. А. Тайнов, В. П. Лега. – М.: Мартис, 1998 – 125 с.
12. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
13. Ярмо М. І. Епістемологія світу музики. В 2-х томах. – Том 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики / М. І. Ярмо. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. – 632 с.
14. Ярмо М. І. Конструкти інтонаційного поля музики як інформаційної системи / М. І. Ярмо, Т. І. Біленко, В. Г. Скотний, В. С. Мовчан та ін. // Людинознавчі студії : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету. – Дрогобич: Науково-видавничий центр ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 20 (Філософія). – С. 95–111.

УДК 78. 07 (477)

Н. І. КУШЛИК

ТЕМАТИКА МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ОТЦЯ ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

У статті розглядається тематика музикознавчих студій о. П. Бажанського, що віддзеркалює процес становлення дослідницьких тенденцій в українському музикознавстві в Галичині кінця XIX – початку XX століття.

Ключові слова: опера, фольклористика, гармонія, міфологія, музикознавчі студії о. П. Бажанського.

Н. И. КУШЛЫК

ТЕМАТИКА МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ СТУДИЙ ОТЦА ПОРФИРИЯ БАЖАНСКОГО

В статье рассматривается тематика музыковедческих студий о. П. Бажанского, отображающая процесс становления исследовательских тенденций в украинском музыковедении в Галиции конца XIX – начала XX века.

Ключевые слова: опера, фольклористика, гармония, мифология, музыковедческие студии о. П. Бажанского

N. I. KUSHLYK

THE SUBJECT OF THE MUSICOLOGIC STUDIES OF THE PRIEST PORFYRIY BAZHANSKYJ

In the article there are discussed the subject of the musicologic studies of the priest P. Bazhanskyj, which reflect the development process of the research tendencies in the Ukrainian musicology in the Galicia at the end of the XIX century and beginning of the XXth century.

Key words: opera, folkloristic, harmony, mythology, the musicologic studies of the priest P. Bazhanskyj.

Порфирій Бажанський (1836–1920) – представник греко-католицького духовенства Галичини, типовий діяч перехідної доби, коли в буттєвому просторі панувала певна хаотичність ідей та зумовлена нею мінливість картини світу. П. Бажанському вдалося, долаючи чималі життєві перешкоди, здобути освіту в духовній семінарії, прослухати курс грецької та латинської літератури на філософському факультеті університету, а в подальшому самостійно долучатися до різних галузей теоретичних знань, зокрема й музичних. Занурення в проблеми націотворчого процесу спонукали священника поруч із душпастирством проводити музично-просвітницьку діяльність, яка була активною, сповненою емоційного переживання,