

Теорія і методологія

Theory and Methodology

АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЯ СВІТУ МУЗИКИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

Марія Ярко

УДК 78.01+781.1

У статті заявлено позицію критичного осмислення формально-логічної спеціалізації знань про музику, їхнього перегляду на ґрунті епістемології як філософської теорії знання. Актуальність проблеми визначає потреба в редукції предметного змісту музикознавства – когнітивного апелювання до певних аксіом, які передують досягненню необхідно-істинного. А отже, висувається знаннева модель під назвою «епістемологія світу музики», що за такого формулювання здатна узагальнювати алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості. Позитивний сенс моделі вбачається в можливості упорядкування епістемологічних (знанневих) перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства, його приведення до статусу фундаментального наукового знання.
Ключові слова: епістемологія як філософська теорія знання, когнітивний ресурс та знанневі моделі постмодерної музикознавчої свідомості, інноваційний зміст сучасної музикознавчої думки.

In the article there is a declaration of a position of critical comprehension of formal and logical specialization of knowledge about music, this knowledge's revision on the base of epistemology as a philosophical theory of knowledge. Actuality of the problem is determined by a requirement in reduction of musicological contents – a cognitive appeal to the certain axioms which are preceded to the achievement of the necessarily-true. A knowledgist model named as an "epistemology of the music world" consequently comes to the fore, that is suitable at such formulation to generalize the algorithms of post-modern musicologist consciousness. Positive sense of the model is seen in a possibility of arrangement of epistemological (knowledgist) transformations to the system of fundamental musicological questions, and in bringing of musicology to status of fundamental scientific knowledge.

Keywords: epistemology as a philosophical theory of knowledge, cognitive resource and knowledgist models of post-modern musicological consciousness, modern innovative musicological contents.

«Завдання науки – постійно самооновлюватися» (К. Поппер)¹. Це гасло якнайкраще характеризує задум пропонованої статті, що виник у контексті розмірковувань над реальним «знан-

невим» вмістом сучасного музикознавства та його критичними рефлексіями, складеними на тлі методологічних перетворень гуманітарного знання кінця ХХ ст. Передовсім він докорінно

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

відмінний від тих моделей, які (при здобуванні музичної освіти автора цих рядків) були прийнятними в «однозначному» ідеологічному контексті 1970-х років. Адже лише згодом (у другій половині 1980–1990-х рр.) «прочитувалися» праці Ю. Лотмана (теорія «знакових» систем та структура художнього тексту), О. Потебні (феноменологія та структуральний аналіз поетичного тексту), М. Бахтіна (культурологічний аналіз), В. Медушевського (інтонаційно-фабульна організація музики), М. Арановського (теорія жанрового інваріанта) тощо. Проте вже в 90-х роках було зрозуміло: ці нові віяння, що вже не фігурували як «єдино правильні», різко відмежували інтереси тих, кому, наприклад, не вдавалося «оживляти» чіткі формально-логічні схеми аналізу натхненням асаф'євської інтонаційної теорії, котра, до речі, бурхливо переживала своє відродження. То ж чи вдалося подолати це відмежування? Очевидно, що ні, принаймні у сфері практичного (науково-популярного) музикознавства, де «вибір» становить формальна констатація артефакту, за якою криється упередженість перед бодай найменшим приближенням до герменевтичного (як тлумачного) аналізу з його метамовою та метафізичною концепцією «тексту». Адже призначення музичної герменевтики – тлумачити музичний текст як «мову», що передає позамузичні смисли (наприклад, психологічні, літературні, ідейно-концептуальні тощо), які слід інтерпретувати, виходячи з культурного контексту².

Так, волаючою неспроможністю щодо категоріально властивих пояснень рясніють енциклопедичні видання «радянського» періоду, якими й досі користується широкий загал. Скажімо, таке жанрове явище, як «симфонія» пояснюється не з погляду пріоритетності її змістових параметрів (бо саме вони, на думку М. Арановського, становлять семантичний інваріант цієї жанрової форми – під виглядом гуманістичної концепції життєдіяльності Людини), а з огляду на її формальну атрибутику (кількість частин, виконавський склад), яка, зрештою, є доволі мінливою і залежить від аспектів втілюваного задуму. Чимало проблемних вузлів виникає і в полі музичної педагогіки, яка самотужки намагається дати собі раду засобом «методичних рекомендацій» і незмірно експлуатує прийом «емоційного зараження» – і все це поза (!) парадигмальним узгодженням «ідеї» та «методу»

в контексті ментально організованого або ж «категоріального» знання³. Чимало подібних невіршених завдань є й у сфері музично-освітньої практики – при викладанні дисциплін історико-теоретичного циклу (історія музики та музична література, елементарна теорія музики й аналіз музичних творів, сольфеджіо, гармонія, поліфонія, музичний фольклор), які, з одного боку, схиляються до академічної спеціалізації знань, а з другого – нехтують мотиваційними аспектами і ґрунтовним пророблянням «текстуальності» музичних явищ. Адже вищі ієрархічні рівні простору такого «тексту», як «світ музики», що покликані організувати цілісне знання про нього як об'єкт, здатні відтворюватися силами активного герменевтичного аналізу – на рівнях дискурсу⁴.

Зазначені вище суперечності, що є актуальними сьогодні, з усією очевидністю постають на фоні епістемології – філософської теорії знання, яка «діагностує саме знання» (В. Петрушенко)⁵. У зв'язку з цим вважаємо за доцільний невеликий екскурс в методологію епістемологічних досліджень.

Так, епістемологія зосереджується на проблемі з'ясування внутрішньої будови, характеру функціонування та накреслень феномену «знання», а отже, цілеспрямовано ставить питання про види знань: *інформативного* характеру («знання-констатації», «знання-відомості») – для виявлення та фіксації культури як явища в її складових та проявах; *семіотичного* характеру («знання-узагальнення», «знання-класифікації», «знання-накази», «знання-зведення» тощо) – для виявлення семіотичних аспектів культури, навчання, збереження й передачі технології культуротворчого процесу; *культуротворчого* характеру («знання-концепції», «знання-вчення», «знання-теорії») – для визначення граничних меж культуротворення; *ментального* характеру («знання-самоосвідчення», «знання-прозріння», «знання-об'явлення») – як сповіді певної культури про стан світу і себе саму; як своєрідний міф, бо йдеться у них про можливу будову і світу, і буття, і людини як суб'єкта та носія певного культурного універсуму; як «ментальна парадигма», від якої йдуть орієнтири до усіх часткових проявів культурно-історичного процесу.

Наведені характеристики видів знань мають особливий стосунок до методології пізнавальної діяльності. За версією В. Петрушенка, напри-

МАРІЯ ЯРКО. АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ...

клад, знання-відомості та знання-констатації включені в контекст функціонування знань «технологічного» рівня як їхня інформативно-орієнтована складова. Це повною мірою відповідає і складовим будь-якого методу, оскільки останній містить принаймні описову та процедурну частини (осібну форму функціонування мають знання сенсоутворювального характеру⁶). Інакше кажучи, перелічені види знань становлять рівнево супідрядну ієрархію. Перші два рівні утворюють таку єдність, яка живить систему інтелектуального творення цільових, а отже, дійових програм на ґрунті цілепокладання. За межі останнього виходять знання-прозоріння. Це знання, так би мовити, вищого ґатунку, які накреслюють «останні межі» і є метафізичним контекстом буття певного менталітету. І якщо попередні два види знань констатують зв'язок соціальності з метою, наміром чи мотивом спрямування думок у певному напрямі, то означення ментальної парадигми з такими інтелектуальними її утвореннями, як «ідеї», «догмати», «образи» постають самодостатніми, тобто такими, що не тяжіють ні до чого іншого, а навпаки, стають своєрідними епіцентрами для здійснення будь-яких інтелектуальних актів. Саме такий вид знань є сенсоутворювальним чинником та орієнтиром для пізнання й продукування інших видів (а також типів) знань.

Що ж становить власне «зміст» знань? Або ж: «що» саме визначає чи складає «вміст» знань? Пошук відповіді на поставлені таким чином запитання розпочинається від такого епістемологічного твердження: знання буття як такого не може бути ніяким іншим, окрім категоріального (В. Петрушенко). Власне категорії фіксують відношення між буттям та сущим. Саме тому категорії можна застосовувати до визначення будь-якого сущого, хоча при цьому вони не зможуть замінити нам необхідність конкретного дослідження змісту означеного сущого: категорії у цьому випадку дадуть нам можливість визначити спосіб буття цього сущого та його вихідні онтологічні окреслення. І якщо розуміти культуру як сукупність процесів, що зобов'язані своїм існуванням свідомій діяльності людини, то не уникнути питання про її когнітивну (знаннєву) складову – епістемічні та почуттєві форми, що існують як елемент культури.

З погляду епістемології як теорії знання, власне «знання» і предмети культури поста-

ють різними сторонами або різними складовими виходу буттєвих форм у самовиявлення та визначеність. Наприклад, попри докорінну відмінність світосприймальних настанов та структурно-онтологічних знань доби Класицизму й Романтизму, яку зміцнює їхнє зіставлення з мистецтвом ХХ ст., загалом вони сукупно складають таке органічне ціле, як «класичний період», до якого, зрештою, цілком правомірно долучають і барокову добу (критерій «класичної» здобула й теоретична думка, що викристалізувала на цьому «матеріалі» необхідний аналітичний апарат)⁷. Однак кожен зі згаданих історичних типів культур – це настільки ж осібне самовираження, що потребує адекватного реагування в самих способах розмірковування про нього. Так, на думку О. Лосева, доба Класицизму є системою «малорухомих й відшліфованих художніх структур, що витворюють собою пластичну досконалість; натомість Романтизм – це система вічно рухомих і розмитих структур, які утворюють собою неспокійне й невизначено спрагнене безмежжя»⁸.

Тому не існує, як стверджує В. Петрушенко, якихось більш ефективних засобів розуміння реальності, окрім «знання», і тому варто свідомо враховувати ті його риси та прояви, які витікають із його культурно-історичної природи. Як складова культурно-історичного процесу «знання» є формою зв'язку між різними ланками живого функціонування культури. Звідси – важливість «знання» як рефлексивної складової процесування культури: «Рефлексія і окреслює межі культурних феноменів, і постає формою та середовищем їхнього зв'язку»⁹. Отже, «знання» стосовно культури постає передовсім як поле (або екран) рефлексивного споглядання: «Сприйняття об'єкта для людини завжди зумовлене досвідом бачення предметного змісту в цьому об'єкті, тобто знанням; [...] знання постає ніби розчином, завдяки властивостям якого в ньому щось або виявляється, або не виявляється. Причому, в міру занурення в цей розчин різних предметів, він вбирає усе нові і нові елементи цих предметів і збільшує свою здатність до "проявлення". Отже, знання є предметно-рефлексивне середовище культури [курсив мій. – М. Я.]»¹⁰.

Таким чином, вміст «знань» (чи епістем) «вимірюється» відношенням до буття – у їхньому стосунку до «основних сфер проявів буття»¹¹.

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

У свою чергу, пропонований науковцем підхід до систематизації *типів знань* посвідчує їхню причетність винятково до «буття у його проявах», тобто «суцього»: у контексті епістемологічного дослідження важливим є те, що «відношення до буття постає для знання його конститутивним фактором, і що саме через це відношення можна проводити типізацію знань, а також оцінювати наші пізнавальні можливості»¹².

Як критерій для визначення типів знань епістемологія застосовує генетично та іманентно налаштовані відношення стосовно основних сфер проявів буття. Так, В. Петрушенко вирізняє: знання *екзистенційного* плану (фіксують самий факт існування або неіснування чогось); знання *структурно-онтологічного* плану (поєднує певні структурні одиниці будови суцього, і лише відтак справді має реальний зміст); знання-*відношення* (фіксують міри, пропорції, оцінки, співставлення, а не окремі види суцього); знання *рефлексивного* плану (відображають іманентні характеристики людського мислення і можуть бути віднесені лише на рахунок останнього); знання *інструментального* плану (стосуються логічних та гносеологічних операцій, процедур упорядкування знань, алгоритмів інтелектуальних дій тощо)¹³.

Неабиякого значення набуває те, що епістемологічна думка веде мову про певний спосіб самого «представлення буття для свідомості» – згідно з буттєвими характеристиками самого знання та його внутрішнього органічного відношення до буття як такого. Примітно, зокрема, що питання світоглядної парадигми та когнітивних складових музичної культури – у його методологічних аспектах – спроможне забезпечувати чимало вдало вирішуваних аналітичних моментів: наприклад, засобом вирізнення, так би мовити, духовної домінанти історично конкретного часу (ідеться про доцільність розподілу досліджуваного матеріалу згідно з провідною функцією та типом «знаньєвих» структур). «Якщо знання, як і будь-які інші інтелектуальні операції, просто неможливі поза відношенням до буття, можна стверджувати: усе, що виводить у наше інтелектуальне сприйняття якісь прояви буття або вводить нас у нові буттєві реалії, – усе це має статус знання і усе це справді має місце у ситуаціях нашого прилучення до мистецтва, релігії, навіть до якихось простих життєвих ситуацій»¹⁴.

Викладений екскурс у царину епістемології як філософської теорії знання дає можливість протиставити знаннєвий ресурс сучасної музикознавчої думки та його активацію в лоні такого «тексту» як «світ музичних ідей». Зокрема, у якості структуруючого чинника поставатиме спеціальна добірка самих способів «думання» щодо світу музики – таких суджень та розмірковувань, які піддаються узагальненню під виглядом методики герменевтичного аналізу музичного тексту (поняття «методика» якраз і становить узагальнення досвіду, способів, прийомів *доцільного* здійснення будь-якого завдання).

Адекватну настановно-методологічну роль при цьому покликана виконувати ідея «глибини наукової теорії» (К. Поппер), яка актуалізує архетипний зміст музичної свідомості та сприяє її складанню в парадигму: у сучасній методології наукового пізнання власне парадигма як «панівна модель постановки і методів вирішення наукових задач» (за Т. Куном) постає типом «образу-концепту», сукупність настановних ідей якого покликана зумовлювати саму теоретичну діяльність із пояснення емпіричного матеріалу. Суть дослідницького завдання, отже, зводиться до увиразнення *епістемологічних перетворень* у системі фундаментальних питань теоретичного музикознавства; їхньої здатності визначати методіку герменевтичного аналізу такої моделі, як *архітектоніка світу музики*.

Дещо детальніше про специфіку вживання терміна «музичний текст». Його смислове поле організовується довкола первинного герменевтичного поняття – власне «тексту», за яким вбачають ніщо інше, як «текст культури» або ж саму культуру: культура і є «текст». Подальші розмірковування засновані на співвідношенні понять «культура» і «мистецтво».

Як складова культури, мистецтво вирізняється насамперед конкретикою предметного буття художньої діяльності людини. У понятійному сенсі мистецтво постає таким аналітичним інструментом, засобом якого здобувають можливість для висновування певних універсальних відомостей про «об'єкт». На відміну від науки, ідеології, філософії, які виконують функцію свідомості культури, мистецтво розглядають як самосвідомість культури: «Мистецтво – своєрідний мікрокосмос, у якому відображається весь культурний універсум: воно [мистецтво. – М.Я.] – тексти,

МАРІЯ ЯРКО. АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ...

знакова система, коди, символи, архетипи, образи культури. [...] Мистецтво не абстрагує суб'єкт від об'єкта, воно одухотворює, надихає, олюднює все, що оточує у світі людину» (В. Доманський)¹⁵. Доречною в такому контексті постає заувага М. Кагана, що «мистецтво, яке належить до кожного конкретного історичного, етнічного типу або підтипу культури, постає неначе його «образна модель»»¹⁶. Осібною згадки при цьому потребує те, що в предметному лоні світу «художнього» загалом поняття «культура» розглядають здебільшого як світ «внутрішнього» – як духовний світ людини, своєрідний код її життєдіяльності, матриця цивілізації. У цьому сенсі й історія як така постає розвитком та зміною культур, причому не лише як те, що тільки буттвувало в минулому, але й наявне в теперішньому – через архетипи, коди, знаки та символи. Окрім того, онтологічно «культури» існують не лише як певна «інформація» – вони є незмінними учасниками «діалогу» і навіть полілогу культур. Тому сучасна культурологічна думка визнає за продуктивну ідею Ю. Лотмана розглядати культуру як певним чином структурований «текст»: «Закони побудови художнього тексту значною мірою суть закони побудови культури як цілого»¹⁷. А отже, культуру як таку можна розглядати або як сукупність «текстів» – під виглядом «повідомлень», якими обмінюються адресати (за схемою «Я – Він»), або як один суцільний «текст» чи «повідомлення», що комунікативне «Я» людства «відправляє» собі ж («Я – Я»). Принциповим у цьому випадку є врахування стильової специфіки самої системи комунікації: перший її вид, на переконання Ю. Лотмана, домінує в новоєвропейській культурі; другий – у середньовічній. Тому не можна не погодитись із В. Доманським, який констатує, що в ХІХ ст. переважав тип комунікації, спрямованої на «повідомлення», а в ХХ ст. – на автокомунікацію. Цей тип комунікації («Я – Я») передбачає оперування не так «новизною» повідомлення, як новизною самого «коду» цього повідомлення. До того ж, безпосередньо вихідне повідомлення найчастіше підлягає «перекодуванню», а отже, набуває прикмет нового повідомлення. При цьому «адресант» (відправник повідомлення) та «адресат» (той, хто його приймає) «поєднуються в одній особі»¹⁸. Суттєвою є також заувага такого унікального моменту, як

«гра» смислів та домінантність такої «умови», як свобода авторської свідомості, у зв'язку з чим значно послаблюється структуротвірна й комунікативна за функцією участь таких чинників, як «сюжет» та «жанрова форма» (категорія жанру і є «типізуючим» фактором щодо змісту). Важливо, проте, враховувати: обидві системи комунікації успішно співіснують при різних історичних типах культури та художніх напрямках. А отже, заявляють про дещо інші передумови свого розрізнення. За такі можна вважати як різноспрямовані вектори психічної самоорганізації культури (типологічна пара «інтроверсія – екстраверсія»), так і ментальну різнохарактерність світосприймальних настанов (споглядальна, рефлексивна, предметова, ентузіастична тощо). Подібні критерії, як відомо, охоплюються і є визначальними при формуванні уявлень про стиль (епохи, напряму тощо) і виокремлюються як «прикмети» винятково на підставі світоглядних передумов (тип світоглядної концепції – аксіологічна, теологічна, антропоцентрична тощо).

Таким чином, важливо враховувати тип самого тексту – з внутрішньо притаманними йому комунікативними механізмами. Але це лише з одного боку. З другого ж (і це важливо з огляду на, так би мовити, дидактичну ситуацію), – «один і той самий текст може відігравати роль як повідомлення, так і коду (все залежить від установки того, хто сприймає)»¹⁹. А отже, методологічно правомірно розрізняти: «текст» як «повідомлення» – коли він об'єктивно «приймається» під виглядом «спілкування» з автором «тексту»; і «текст» як «код», що потребує інтерпретації, тобто, коли «код» постає особливою формою функціонування самої інформації.

Наголосимо, що безпосередньо мистецтво з його здатністю бути носієм самосвідомості культури функціонує як своєрідна знакова система: у ньому (мистецтві) культура здобуває свою цілісність під виглядом «коду». До того ж, мистецтво постає своєрідною «матрицею» культури: конкретні мистецькі явища (твори) є інформацією про певний тип людської свідомості – про історично конкретний тип людини. Як «знак» чи «код», «матриця» така інформація принципово не містить банального окреслення «змісту»: «Художній текст – це думка про світ, його бачення, а внутрішньо-текстова дійсність є сукупністю чийось відчуттів»²⁰. При цьому прикмети

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

власне «внутрішньо-текстової дійсності» – це і є той «зміст», який належить «здобути» в координатах автокомунікації (за схемою «Я – Я»): певний «текст» (явище, твір) сприймається як «код» і осягається засобом самоідентифікації як самопізнання. За такої схеми безпосередньо культура (її діяльнісний спектр) набуває властивої (також внутрішньо-текстової) форми, а саме – єднання «в» культурі обох «суб'єктів»: культури як культури (комунікативне «Я» людства) та людини як суб'єкта (носія і учасника) культури. Суттєво, отже, усвідомлювати: сприймаючи та аналізуючи «текст» під виглядом «коду», відбувається переформування особистості. Цей ефект Ю. Лотман коментує у зв'язку з широким колом функцій безпосередньо культури – від моменту необхідності відчути свою особову буттєвість до самопізнання²¹.

Побіжно викладені пояснення специфіки розуміння терміна «текст» (або, радше, «художній текст») не лише не суперечать, але й покликані відігравати настановно-адекватну методологічну участь щодо розуміння терміна «музичний текст» – як такої культуроморфічної реальності, що є принципово відкритою перед різноманітними типами «текстів». Приймати при цьому «твір як текст» – значить розглядати (досліджувати, сприймати, «прочитувати», інтерпретувати, осягати, коментувати, дешифрувати тощо) і, врешті, інтонувати його реальний (нотний) текст з огляду на комунікативні механізми й тип самого музичного тексту, який – суть «коди» й «матриці», «архетипи» й «знаки» не лише свого власного внутрішньо-текстового змісту. Це також «змісти» авторського задуму та індивідуального композиторського стилю, стильового напрямку та стилю епохи, що мисляться в собі властивій внутрішньо-текстовій дійсності, де фактично діють ті самі, властиві щодо «тексту» взагалі, «коди» й «матриці», «архетипи» та «знаки», але вже таких універсалій, як світ музики, світ художнього, культура, світ буття тощо.

Таким чином, охоплюваний «текстуальністю» твір ніколи не втрачатиме власної ідентичності (собітотожності), яка, навпаки, увиразнюватиметься завдяки щоразу новим вимірам ідентифікації – з історично конкретним і типологічним, творчим експериментуванням та академічною спеціалізацією тощо. Посприятиме саме так налаштованій герменевтичній рецепції музичного тексту і покликана ініційована автором цих рядків

така «текстуальна» модель, як «*архитектоніка світу музики*»: складена зі спеціально підібраних та систематизованих суджень, ця модель є носієм цілком конкретних епістемічних («знанневих») структур, що склалися в процесі методологічного переоснащення сучасного теоретичного музикознавства. У свою чергу, ці структури – суть «знанневі» (епістемологічні) моделі самого світу музики як тексту, його активні компоненти, що мають віртуальний характер і потребують конкретизації засобом епістемологічного дослідження. «*Активні компоненти* не є реально, експліцитно [наочно. – М. Я.] зафіксовані у вихідному тексті, при цьому вони *неоприявлено відбиваються в його мовленнєвій структурі*, на рівні дискурсу як простору слідів – відбитків різноманітних стереотипів (соціальних, побутових, психологічних, культурних, ціннісних) [курсив мій. – М. Я.]»²². Тому першорядним щодо методичних основ герменевтичного аналізу музичного тексту має бути ознайомлення з напрямками оновлення предметного змісту музикознавства як самостійної наукової дисципліни, що традиційно визначається проблемами методологічно вивіреного розуміння (власне герменевтичної рецепції) таких її фундаментальних питань, як музична мова, музичний образ, музична форма, музичний жанр, музичний стиль.

Побутує, однак, погляд, що в структурі стандартної науки доволі важко виокремити або ж очевидним та однозначним чином сформулювати її «філософські основи», оскільки останні виявляються начебто знятими у її власних теоретичних основах. Окрім того, наукова дисципліна здатна контролювати надходження тих ідей, які суперечать її власним основам. Дещо інше відбувається тоді, коли сама ж наукова дисципліна власними силами формує нові теоретичні основи та обґрунтування. Тому в полі зору – методологічні рефлексії постмодерної музикознавчої свідомості, з аналітичного лона якої постають, наприклад, такі формулювання, як феноменологія музичного мовлення та мислення (І. Пясковський, В. Москаленко), аксіоматика композиційної логіки (Є. Назайкінський, Н. Горюхіна), семіотика жанрової форми (М. Арановський), металогіка стилю (В. Медушевський, В. Холопова). Тому можемо вести мову про потребу в узгодженні герменевтичної компоненти сучасного музикознавства на ґрунті епістемології як філософської теорії знання, що уможливить систематичну фі-

МАРІЯ ЯРКО. АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ...

лософську рефлексію над основами та філософськими проблемами самого музикознавства.

Змінність алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості зумовлюється епістемологічними («знанневими») перетвореннями в системі фундаментальних питань музикознавства, актуальність дослідження яких покріплюється ідеєю «глибини наукової теорії» (К. Поппер). У предметному лоні музикознавства – це проблема архетипного змісту музикознавчої свідомості як сукупності принципів та способів теоретичної діяльності з пояснення явищ музичної культури.

У загальнонауковому плані методологічно правомірно пропонувати пояснення щоразу більшої міри універсальності: «Припущення про те, що мета науки – віднайти задовільні пояснення, веде нас далі – до ідеї підвищення міри успішності нашого пояснення за рахунок підвищення міри перевірюваності, тобто шляхом переходу до ще більш перевірюваних пояснень, що значить, [...] перехід до теорій все більшої змістовності, більш високої міри універсальності та більш високої міри точності»²³. Суттєво, отже, що на риторичну форму запитання «Чи існують остаточні пояснення?» наука як така шукає остаточні пояснення в термінах сутностей, висуваючи за «остаточну» проблему обґрунтування. Скажімо, К. Поппер веде мову про так званий «модифікований екзистенціалізм», який вважає корисним тоді, коли постає питання про логічну форму законів природи: «У ньому передбачається, що наші закони й теорії повинні бути універсальними, тобто *повинні містити ствердження про всі просторово-часові сфери світу*. Більше того, з нашого “модифікованого екзистенціалізму” слідує, що наші теорії містять ствердження про структурні та реляційні властивості світу і що властивості, описувані теоріями, які їх пояснюють, *повинні в тому чи іншому сенсі бути глибшими, аніж ті, що підлягають поясненню* [курсив мій. – М. Я.]»²⁴.

Таким чином, суть проблеми криється в методологічних аспектах способів теоретичної діяльності, «процедурні» моменти якої суттєво коригуються за умов інтегрування гуманітарних знань. При цьому мова йде про особливий вибір засобів аналізу та тлумачення (або ж – герменевтичного аналізу) світу музичних ідей, які покликані «задавати» певне бачення й розуміння світу музичних явищ, полишаючи при

цьому місце для творчої свободи теоретичного мислення. Отже, практичний сенс вбачають у герменевтичній рецепції наявного аналітичного досвіду, що складався впродовж останніх десятиліть у колі проблем методологічного перенаснащення гуманітарного знання та продовжує невпинно нагромаджуватися під виглядом інноваційних аспектів предметного змісту сучасного музикознавства (пам'ятаючи при цьому, що характеру інновації набувають лише ті ідеї, що становлять основу розвитку самого знання!). Усі ці перетворення спонукають до постановки питання історичної зміни парадигми музикознавчої свідомості – із усією сукупністю епістемологічних (власне «знанневих») перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства, зокрема таких, як модальна природа музичного мовлення та мислення, аксіоматика композиційної логіки, семіотика жанрової форми, архітектонічні принципи вокальної музики, металогіка питання стилю тощо.

Відповідно, беручи до уваги цілком конкретні напрацювання в колі проблемного змісту названих питань, маємо підстави для їхнього спеціалізованого артикулювання під виглядом:

- модальних форм та ментальної природи музичного мовомислення, які діагностують за алгоритмами інтонаційної концепції музики та інтерпретують через структурно-семантичний метод аналізу;

- смислових аспектів музичної образності, що апелюють до універсальї світовідношення людини: типу світосприймальної настанови, напряду психічної самоорганізації, поведінкового інваріанта тощо, утілюваних в інтонаційному рельєфі тематичного матеріалу твору;

- аксіоматики композиційної логіки, що передбачає поширене тлумачення категорій структури й тематизму, вирізняє типи й категорії композиційних форм та їхнє драматургічне амплуа;

- семіотики жанрової форми, що апелює до уявлень про її структурно-семантичний інваріант та модальні відтінки;

- типології стильових явищ, які розглядають під виглядом певної моделі (гомогенна та гетерогенна структура тощо).

В окреслені формулювання, звісно, вкладаєно досвід розгалуженої системи аналітичних методик, з-поміж яких винятковою аналітич-

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

ною спроможністю та евристичною плідністю вирізняються структурно-семантичний та семіотичний методи: їхнє поєднання на ґрунті концептуальних положень інтонаційної теорії Б. Асаф'єва виявляє високу здатність забезпечувати сукупність епістемологічно вивірених аспектів герменевтичного аналізу музичних явищ під виглядом «тексту».

Осібної уваги потребує досвід, здобутий безпосередньо у зв'язку з герменевтичною рецепцією певних категорій, як-от:

- *інтонація* (наприклад, розробка архітектонічного сенсу діалектичної тріади «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» в працях В. Москаленка);

- *жанр* (тут особливо примітною є теорія жанрового інваріанта та семантики жанрової форми, яку представлено в працях М. Арановського);

- *стиль* (відзначимо аспекти «фізіогномічної» та духовної природи стилю, що проглядають в аналітичних розробках стильових явищ у працях Н. Горюхіної, О. Зінькевич, В. Медушевського, В. Холопової).

Від себе також додамо: неабиякою евристичною плідністю володіє постановка питання онтологічного статусу музичного *мовомислення*, його екзистенційного виміру – коли суще явища (інтонаційна природа світу музики) розкривається в лоні питання онтолого-екзистенційної специфіки мовленнєвого компонента музичного мислення²⁵. Так, ноуменальний аспект феномену музичного мовлення «відкривається» через включення питання інтонаційної природи музичного вислову взагалі та історичного сенсу музичного мислення як музично-інтонаційного процесу (звідси висновок: алгоритми модерністичної свідомості спричиняють трансформацію поняття музичного мовомислення у феномен *звукомислення*).

Практичний сенс пропонованих змін щодо самого артикулювання фундаментальних питань музикознавства полягає в апробації максимально наближених до культурологічного підходу способів аналітичного вияву відомостей про *конструкти інваріантної моделі світу музики* та їхнє переведення в образ «світовідчуття, що звучить». Схоже, однак, на те, що на сьогодні концептуальні параметри самої парадигми складено ще неостаточно: відпрацьованим можна вважати лише підхід до її створення. Та головне – вона має свою генеральну ідею, яка

заслугує на представництво новітньої концепції щодо питання архітектоніки світу музики та представлення цієї концепції під виглядом «епістемології світу музики».

На переконання автора, проблеми герменевтичного аналізу музичного тексту можна успішно вирішити саме в контексті «епістемології світу музики» – під виглядом сукупності методологічних положень та наукової інформації щодо архітектоніки світу музики. Визначальним при цьому є методологічно вивірене структурування самих уявлень про світ музики – теоретично спрямований процес логіко-сислової фіксації та пояснення принципів розуміння змісту поняття «музичний текст», що як таке структурується на ґрунті методологічних рефлексій. Наявність актуальної, неперервної рефлексії як загальної умови мислення – це одна з найпоширеніших пізнавальних проблем. Пізнавальні інтенції епістемології актуалізують проблематику знання та пізнання за умови природно прямого зв'язку образних уявлень із переживаннями та відчуттями. При цьому «образ» (як і «концепція», «вчення», «ідея») – це тип інтелектуального утворення, що моделює певне «щось» і зіставляється з реаліями живого сприйняття, та навпаки. Суттєво, що все це – інтелектуальні акти, покладені на свідомість. Рефлексивно-абстрактна свідомість (чого передусім слід навчати при вихованні) – запорука філософського погляду на речі, який у пошуках рішення пізнавальної проблеми враховує практично весь досвід підходів та тверджень. При цьому формальна безмежність знання свідчить про його універсальність: «знання є формою репрезентації, представництва буття для свідомості, або у свідомості»; «тотожність свідомості і буття в тій формі, в якій вона присутня у свідомості, і є знання»; «знання постає через тотожність свідомості і буття»²⁶. Як репрезентант буття та як вихідний елемент змісту свідомості знання як таке (його когнітивні та почуттєві форми) фактично передують такій пізнавальній процедурі, як *дистинкція* – процесу буквального розрізнення певних явищ. Адже, як справедливо зауважує Б. Сюта, «здійснення дистинктивних операцій із застосуванням сигнітивного контрасту, тобто контрастного означування обраних параметрів, потребує тонкого і науково коректного способу формування контрастних кореляцій» – в ефекті «усвідомленого усвідомлення»²⁷.

МАРІЯ ЯРКО. АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ...

Ініціація епістемологічного дослідження фундаментальних питань музикознавства якраз і спрямована на це «власне усвідомлення». А отже, оскільки знання за своїми внутрішніми можливостями є формою універсальною, воно повинно мати у своїй будові такі компоненти, які б давали йому змогу виконувати зазначену функцію – репрезентувати саму нероздільність знання й буття. За цією версією, такі компоненти повинні сягати деяких «універсальних початків» (В. Петрушенко). Звідси – особливості питання щодо *джерела знання* та його *«граничність»*, бо універсальність знання здатна вести до пошуків «останніх» меж для його ж визначення. Сучасна епістемологічна думка стверджує: «знання» творить «силове поле» культуротворення, оскільки «справжнє життя артефактів забезпечується лише в ментальному полі, коли предмети культури вписані в історичний, ціннісний та технологічний контекст свого виникнення та функціонування. [...] Інтерес та повага до творів мистецтва, до культурних пам'яток та предметів, їх вплив на загальну духовну атмосферу в суспільстві можливі лише через усвідомлення, тлумачення та інтерпретацію творів культури засобом функціонування конкретних форм “знань” – епістемічної (“знаннєвої”) форми»²⁸. Проблема, однак, у тому й полягає, що «знання» і справді може бути наявним (наприклад, у дослідницьких джерелах), але, на жаль, не явним – бо не опанованим. Унаслідок такої ситуації і задля уникнення подібної тенденції (або ж як відповідь на запитання «задля чого» та «внаслідок чого») виникає потреба іти далі.

Так, як гіпотезу ідею інтонації було висунуто вже давно – на початку ХХ ст. З осереддя цієї ідеї зросла «інтонаційна концепція музики» Б. Асаф'єва, що своїм синтетичним характером спростовувала схематизм формально-логічного методу аналізу, бо оперувала доведеннями про істинність і достовірність «внутрішніх», а не «зовнішніх», закономірностей уже не «форми-схеми», а «форми-процесу». На превеликий жаль, асаф'євське вчення про інтонацію, що просувалося від гіпотези, її перевірки до концептуального викладу, ще й дотепер переживає процес випробування своїх пізнавальних функцій в якості «теорії»: забезпечена найважливішими функціями – пояснення та передбачення, теорія інтонації як така так і не здобула

глобального поширення. Причиною цього, імовірно, було ідеологічне протистояння матеріалістичного та ідеалістичного світоглядних методів (відкритий Б. Асаф'євим метод інтонаційного аналізу апелював до вимірів духовності, ірраціонального взагалі).

На сьогодні, однак, слід визнати (говорячи мовою епістемології як філософської теорії знання) – як феномен «інтонації», так і та істина, що світ музики є за своєю суттю звукоінтонаційним середовищем, – суть цілісні й універсальні «знаннєві» (епістемічні й почуттєві) форми, що покликані з'ясувати когнітивну (власне «знаннєву») природу явищ музичної культури. Наприклад, під виглядом з'ясованої *логіки стилеутворення*: орієнтована на епістемологічну традицію та конкретизована в епістемологічно налаштованій системі фундаментальних питань, музикознавча думка завжди буде працювати з історично конкретними виявами культури – зі «світовідчуттям, що звучить» (тобто, згідно з належним баченням суцього) і, що найважливіше, буде стверджувати (знову ж таки, мовою епістемології як філософської теорії знання) «універсальність знання як форми представлення буття для свідомості» (В. Петрушенко). Тому знаменно, що в ситуації аналітичного переоснащення музикознавства як наукової дисципліни «інтонаційність» постає як *ціннісний та нормативний критерій вибору*. Теоретичне підґрунтя цього вибору складають максими інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Саме вони спричиняють представлення архітекτονіки світу музики як певної універсалії, що потребує властивого – «текстуального» прочитання, наприклад, під виглядом *інваріантної моделі вибудови світу музики, складеної з інформаційних конструктивів*²⁹. Крім того, осібну турботу аналітичного порядку становить «текстуальне» прочитання світоглядної парадигми та когнітивних складових музичної культури конкретного історичного часу – в якості засновку аналізу стилю епохи. Звідси – особлива методологічна придатність саме епістемологічного ґрунту: охоплювані епістемологією типи «знаннєвих» (власне епістемічних) структур суттєво спричиняються до конкретизації, та головне – герменевтичної рецепції (витлумачення та пізнавально-перетворювального способу засвоєння знань про «сущє») стилю мистецької доби.

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Таким чином, практичний сенс дослідження епістемологічних перетворень у системі фундаментальних питань музикознавства як визначальних алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості полягає в критико-рефлексивній діяльності, яка має своїм підґрунтям цілком конкретне бачення самих підвалин спеціалізованого (музикознавчого) знання. Слід сподіватися, що у своїй спрямованості на герменевтику висунуте завдання посприє розсуванню меж дисциплінарних матриць, відкриваючи простір для діалогу дискурсів. Позбавлена стандартизованих «рухів», сучасна музикознавча думка заявлятиме про свою справжню спроможність вільно оперувати інтелектуальними утвореннями, без яких неможливе ані сприйняття, ані пізнання. «Знання – це не відзеркалення наявного. Воно має місце лише там, де факт зустрічі свідомості із реальністю постає через усвідомлення того, що це зустріч із формами представлення (репрезентації) буття і що останні, своєю чергою, стають фактами внутрішнього інтелектуального відношення»³⁰. Цьому ефекту «подвійної рефлексії» (вислів М. Кузанського), що його В. Петрушенко конкретизує в актах «першої» та «другої» рефлексій, ми завдячуємо *саморефлексії* як унікальної здатності свідомості до самовиявлення, внутрішнього самовідношення та самоспостереження. Тому і сама герменевтика – це, радше, *епістемологічна рефлексія, епістемологічна інтенція* (тут – метафізична інтенція когнітивних досліджень), а не «дисципліна» чи «метод», які претендують на точне та унормоване здійснення розумових актів. Герменевтичний аналіз – це царина когнітивної проблематики (від лат. *cogito* – «мислити, міркувати»), завдяки якій свідомість «прогностично» розв'язує значно ширше поле питань, аніж конкретно-наукове завдання. Цьому слід завдячувати метафізичним підвалинам знання – його природі та буттєвим засадам людської екзистенції, а не конкретно-науковим «технологіям».

Таким чином, вдаючись до наріжного питання епістемології як філософської теорії знання «як ми знаємо щось?», а також до упорядкованої цієї теорією видової та типологічної класифікації самих знань, ми спроможні здійснювати редукцію предметного змісту музикознавства – когнітивно апелювати до певних аксіом, які передують досягненню необхідно

істинного, і тим самим прагнути цілісності істинного знання. Знаковим прикладом такої редукції, скажімо, можна вважати зусилля групи українських учених, напрацювання яких окреслили завдання щодо парадигматичних аспектів розвитку понятійного апарату музикознавства (Н. Горюхіна, І. Котляревський, В. Москаленко, О. Самойленко, Б. Сюта). У свою чергу, постановка питання щодо епістемологічного пріоритету в структурі музикознавства – це шлях до його розвитку як у знанневому, так і в інституціональному відношеннях.

¹ Поплер К. Реализм и цель науки // Современная философия науки. – М., 1996. – С. 101.

² Череди́ченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. – М.: Сов. композитор, 1997. – С. 27.

³ Виняток становлять хіба що оперта на міцний мистецтвознавчий дискурс концепція естетичного виховання, укладена Д. Кабалевським. Практична (на рівні навчальних програм) реалізація цієї концепції передбачала ґрунтовне пророблення таких категорій, як інтонація, образ, композиційна форма та драматургія, жанр і стиль. Див.: Музыка в 4–7 классах: Методическое пособие для учителя / Т. А. Бейдер, Т. Е. Вендрова, Е. Д. Критская и др.; под ред. Э. Б. Абдуллина; науч. рук. Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1986. – 239 с.

⁴ На ґрунті подібних розмірковувань і виникла ідея написання не лише цієї статті, але також і монографії, у якій передовсім узагальнено особистий досвід розважань із приводу фундаментальних питань музикознавства як наукової дисципліни з власним предметним змістом. Див.: Ярко М. І. Епістемологічні («знаннєві») моделі та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості. В 2-х томах. – Т. 1: Методологічні рефлексії сучасної музикознавчої думки: архітектоніка світу музики. – Дрогобич: Ред.-вид. від. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2010. – 568 с.; Т. 2: Герменевтичний аналіз музичного тексту: аналітичні етюди. – Дрогобич: Ред.-вид. від. ДДПУ ім. Івана Франка, 2010. – 356 с.

⁵ В Україні на межі тисячоліть епістемологія здобула власний смисловий регламент, зокрема, як така, що на противагу «чистій» науковості (сцієнтизмові) гносеології є найбільш придатна для вивчення й дослідження духовних структур та категорій культури, її когнітивної («знаннєвої») складової – «виявлення та дослідження антропологічно-екзистенціальних аспектів знання, окреслення метафізичної інтенції когнітивних досліджень». Див.: Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – Л.: Вид-во Держ. ун-ту «Львівська політехніка», 2000. – С. 172.

⁶ Наприклад, найвищою формою самодостатньої думки є ідея, що виконує функцію сенсоутворення стосовно будь-якої когнітивної побудови в площині фундаментального «зрізу» буття.

⁷ Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури / Ред. М. Головащенко. – К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 33.

⁸ Лосев А. Классицизм: конспект лекций по эстетике Нового времени // Литературная учёба. – 1990. – Июль–август. – С. 140.

МАРІЯ ЯРКО. АЛГОРИТМИ ПОСТМОДЕРНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СВІДОМОСТІ...

⁹ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 211.

¹⁰ Там само. – С. 210.

¹¹ Там само. – С. 157.

¹² Там само. – С. 160.

¹³ Там само. – С. 158.

¹⁴ Там само. – С. 172.

¹⁵ Доманский В. Литература и культура: Культурологический подход к изучению словесности в школе // Гуманітарні науки. – 2002. – № 1. – С. 26.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 27.

¹⁸ Там само. – С. 26.

¹⁹ Там само. – С. 27.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Дашевская Е. О некоторых аспектах понятия «музыкальный текст» // Слово, інтонація, музичний твір. – Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / Упор. В. Г. Москаленко. – К.: Вид. КДМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. – Вип. 27. – С. 105.

²³ Поппер К. Реализм и цель науки. – С. 101.

²⁴ Там само. – С. 104.

²⁵ Детальніше про це див.: Ярکو М. Класицистський та романтичний типи музичного мовлення як історико-

стильові типи музичного мислення // Проблеми гуманітарних наук: Наук. записки ДДПУ ім. Івана Франка / Ред. кол.: Т. Біленко (гол. ред.), В. Скотний, В. Здоровенко та ін. – Дрогобич: Ред.-вид. від. ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 23. – Філософія. – С. 56–77.

²⁶ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 10–11.

²⁷ Сютя Б. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції // Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упоряд. М. Ржевська. – К.; Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 48.

²⁸ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 212.

²⁹ Детальніше про це див.: Ярکو М. Конструкти інтонаційного поля музики як інформаційної системи // Людинознавчі студії: Зб. наук. пр. ДДПУ / Ред. кол.: Т. Біленко (гол. ред.), В. Скотний, В. Мовчан та ін. – Дрогобич: Наук.-вид. центр ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – Вип. 20. – Філософія. – С. 95–111.

³⁰ Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 167.

В статтє заявлєна позиція критичєского осмыслєния формально-логической специализации знаний о музыке, их пересмотра на почве эпистемологии как философской теории знания. Актуальность проблемы определяет потребность в редукции предметного содержания музыковедения – когнитивного апеллирования к определённым аксиомам, которые предшествуют достижению необходимо-истинного. Соответственно, выдвигается знаниевая модель под названием «эпистемология мира музыки», которая при такой формулировке способна обобщать алгоритмы постмодерного музыковедческого сознания. Позитивный смысл модели можно усматривать в возможности упорядочивания эпистемологических (знаниевых) преобразований в системе фундаментальных вопросов музыковедения, возведения его в статус фундаментального научного знания.

Ключевые слова: эпистемология как философская теория знания, когнитивный ресурс и знаниевые модели постмодерного музыковедческого сознания, инновационное содержание современной музыковедческой мысли.