

СУЧАСНІ АЛГОРИТМИ ТЛУМАЧЕННЯ ІСТОРІЇ МУЗИКИ: ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Зав'ялова

Ольга Костянтинівна

докторка мистецтвознавства,
професорка, завідувачка кафедри
образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології,
Сумський державний педагогічний
університет ім. А. С. Макаренка,
м. Суми, cellooz@i.ua

Olha Zavalova

Doctor of art studies, professor,
Head of Fine Arts, Musicology
and Culturology Department, Sumy
State A. S. Makarenko Pedagogical
University, Sumy,
cellooz@i.ua

Ярко Марія Іванівна

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, доцентка кафедри
музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний
педагогічний університет
ім. Івана Франка, м. Дрогобич
yarko_mariya@ukr.net

Mariya Yarko

Ph.D. (Art studies), associate
professor, Department of Musicology
and Piano, Ivan Franko State
Pedagogical University,
Drohobych,
yarko_mariya@ukr.net

Анотація. У статті розглядається історично складена ситуація, коли з відродженням в останній третині ХХ століття ідей Б. Асаф'єва щодо музики як звукоінтонаційного середовища та мистецтва інтованого смислу, а також унаслідок розширення сучасного гуманітарного знання засобом тісних міждисциплінарних зв'язків музикознавча думка пережила свій активний саморозвиток, синтезуючи на ґрунті культурологічної та філософської наук предметне поле історичного та теоретичного музикознавства. Проаналізовано досягнення цього процесу, якими засвідчується докорінне оновлення понятійно-смислового змісту провідних категорій музикознавства, зокрема стосовно тлумачення історичних явищ у музиці з огляду на лише для них властиві світоглядні парадигми. Конкретизовано аналітичні алгоритми вияву епістемологічно достовірних даних про стиль епох та критерії складання їхнього узагальненого «образу» як інваріантної моделі. Запропоновано й обґрунтовано доцільність монадологічного (нелінійного) підходу до усвідомлення історії музики, що методологічно відповідає ідеї «філософії цілості».

Ключові слова: алгоритми тлумачення історії музики, монадологічний підхід, металоґіка стилю, інваріант стильової моделі.

Постановка проблеми. Сформований у радянські часи стереотип еволюційного (лінійного) підходу до тлумачення історії музики, на превеликий жаль, і дотепер не перестає існувати як певний шаблон. Його методологічну специфіку (звичайно не без ідеологічного втручання) свого часу визначила соціально-економічна теорія Карла Маркса, яка, своєю чергою, сприймається як продовження еволюційної теорії Чарльза Дарвіна: об'єднуючим чинником цих теорій був пізнавальний алгоритм «від примітивного до досконалого». Відтак, чимала кількість підручників з музичної літератури та історії музики (московська школа) трансливала саме формаційну логіку історичного процесу; водночас за незмінного акценту на його еволюційній складовій. Крім того, на сьогодні все очевиднішою постає потреба в пізнанні передусім духовної складової історичних явищ у їхній людиновимірності, що визначає необхід-

ність віднаходження особливого методологічного підходу та епістемологічно адекватних щодо цього пізнавальних алгоритмів.

Актуальність означеної теми визначається тісним зв'язком проблеми герменевтичної рецепції предмету історії музики з динамічним на сьогодні понятійно-смісловим оновленням категорії «стиль» у виразно культурологічному спрямуванні. Доведенням цього є вже сама згадка про витoki формування теорії стилю, відлік формування якої припадає на 60-ті роки XX століття і яка в музикознавчій науці вважається чи не наймолодшою. Але якщо первинним алгоритмом вияву стилю в той час уважалися «риси стилю», то на сьогодні про стиль мовиться, наприклад, як про «світовідчуття, що звучить» (Медушевський, 1997). Більше того, зміна предмету історії музики на основі оновлених уявлень про стиль (стиль історичної епохи, композиторської школи, індивідуальний композиторський стиль) суттєвим чином здатна коригуватися внаслідок залучення так званого монадологічного підходу до історії — новітнього історіософського уявлення, що має витокami ідеї Готфріда Ляйбніца щодо монади (з грецької — одиниця) як неподільної єдності в ролі духовної основи явищ. Такий підхід, скерований винятково на ментальний образ історично складених стильових явищ у їхній неповторно власній іманентності, здатний володіти колосальним праксеологічним (ефективним та раціональним) потенціалом, що буде вказувати вже не на «риси стилю», а на його духовну «ауру». А отже, проблема алгоритмів тлумачення історії музики — це проблема герменевтичної рецепції історично визначеного стилю, адже, як свого часу наголошував на тому К. Поппер, в історії діють не закони, а логіка ситуацій.

Методологічною базою статті є передусім епістемологія (з грецької «епістема» — знання) як філософська теорія знання, наріжним запитанням якої є: «Як ми знаємо “щось”?» — і аргументація відповіді на нього згідно з компонентами знання: вони позначають собою не що інше, як сходинки пізнання — чуттєву даність, раціонально-конструктивний та сенсоутворюючий компоненти (Петрушенко, 2000, с. 5). Зокрема, унікальність епістемологічного підходу визначає відмінність поміж змістом самих знань та вихідним відношенням: воно покликане забезпечувати цьому змістові статус знання, умовою існування якого визнається від-

ношення інтелектуальних утворень до буття. А це значить, що пошук сущого значить бути у відношенні до буття. Тому залучення епістемологічного інструментарію обумовлене потребою в конкретизації особливостей аналітичного пророблення предмету історії музики в дусі монадологічного підходу — принципово нелінійного розуміння монади історії як множини макроіндивідів з тільки їм властивими інваріантними структурами та екзистенціальним досвідом (Бойченко, 1995). Відтак, аналітичні пророблення алгоритмів тлумачення історії музики та пошуків її істинного предмету підлягатимуть їхньому діагностуванню з позицій методології епістемології та розуміння монади історії як продукту нелінійного напряму філософських студій над безпосередньо історією.

Останні дослідження та публікації. Отже, в основу методологічної бази цієї розвідки взято сучасні теоретичні положення гуманітарних наук, які мають підґрунтям виниклі ще в 20-х роках XX століття ідеї академіка В. Вернадського про духовну оболонку Землі в ролі психодумкосфери та її насичення мислеформами (мовою метафізики — квантовими згустками, духовними енергіями). Важливо, що з цими ідеями споріднені судження Б. Асаф'єва про «інтонаційні словники епох», які в архітектоніці Світу музики є множиною мислеформ звукоінтонаційного Континууму (Ярко, 2010). Водночас вагоме методологічне значення в статті мають дослідницькі напрацювання щодо історичного сенсу музичного мислення та його символічної природи; зокрема — на основі таких феноменів, як «поруки душі» (Бобровський, 1998, с. 32), «інтонаційна модель» (Москаленко, 1998, с. 50) тощо. Чималу методологічну роль відіграє також досвід спостережень над суб'єктивним досвідом світовідчуття в парадигмі історично актуальної стильової системи, що як напрям музикознавчих досліджень сформувався на ґрунті вчення К.-Г. Юнга про вектори психічної самоорганізації та процесу індивідуації (Ярко, 2018, с. 218–222). Урешті-решт, спеціальну увагу надано дослідницькому досвіду щодо розширення логічних меж тлумачення поняття «стиль» у його історично визначеному образі, наприклад, як «інтонаційного образу світу» (Чекан, 1997, с. 20).

Мета дослідження — здійснити аналітичний екскурс щодо сучасних алгоритмів тлумачення історії музики та обґрунтувати праксеологічну до-

цільність такого спеціалізовано-умоглядного образу-моделі, як «інваріант стилю».

Виклад основного матеріалу. Історія музики — це, звичайно, широка панорама стильових явищ, які на сьогодні пропонується сприймати з огляду на їхню приналежність до уповні конкретного мегаперіоду — Античного, Символьного (V–XVI століття), Класичного (XVII–XVIII століття), Романтичного (кінець XVIII–XIX століття) та Іntenціонального (XX — початок XXI століть) (Опанасюк, 2018, с. 295–309). Ця найвища міра узагальнення, яка є похідною від циклічного напряму філософського тлумачення історії, покликана забезпечувати установочну позицію щодо прояснення самої суті множини історично складених стильових явищ, і передусім — на рівні досягнення когнітивної (з латини *cogito* — міркую) складової кожного з них. Але водночас часто реципієнт «губиться» на моменті пошуку відповідних щодо цього мотивацій, оскільки задля епістемологічно адекватного розуміння пошукуваного предмета пізнання — стилю як фундаментального символу проявів буття в культурі історично конкретного типу — потрібно бути наділеним спеціальними аналітичними алгоритмами.

Проте, з одного боку, будь-які мотивації звукової матерії музичного тексту вповні закономірно замикаються на такому об'єкті, як тематизм твору. З іншого, — усе в результаті зводиться до проблеми стильової специфіки музичного мислення, що практично неможливо поза врахуванням його заданості історично конкретних світоглядних та світосприймальних чинників. Адже лише так і виникатимуть істинні дані про сам стиль (епоху, творчість композитора чи конкретний музичний твір) та, головне, металогіку стилеутворення.

З метою унаочнення таких недоліків увагу варто звернути на нещодавні дослідження з проблематики стилю як категорії, що, на думку авторів, має чи не найважливіше пізнавальне значення щодо історії музики. Наприклад, С. Шип пропонує тлумачити стиль так:

«Музичний стиль — термін, що характеризує індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення одиничного твору або множини творів. В іншому ракурсі, можна сказати, що стиль характеризує Автора музичного мовлення. Автором твору може бути

одна людина (згадаймо сакраментальний вислів “стиль — це людина”) або множина людей (бригада композиторів, соціальна група або клас, народність, нація, суперетнос тощо). У будь-якому випадку поняття стилю буде відтворювати одночасно як типові якості, що притаманні музично-мовленнєвим артефактам цього Автора, так і неповторні індивідуальні властивості, що дадуть змогу відрізнити ці артефакти від інших, упізнавати їх у такій типості» (Шип, 2004, с. 35–36).

З наведеного судження прослідковується установочна позиція дослідника щодо розуміння стилю на основі його мовленнєвого компонента — етапу формульної схематизації стилю та наступного за тим пошуку індивідуально-типологічних властивостей музичного тематизму. Дещо інше вбачає в понятті «стиль» І. Коханик, яка наголошує:

«Стало майже аксіомою, що стиль сприймається вже не як норма, не як універсальний закон, не як “Єдине”, а як “безмежність одиницостей”. Стильові новації реалізуються передовсім на концепційному рівні (утворюється безмежна множина стильових концепцій), а не на рівні індивідуалізації мовленнєво-виразових засобів» (Коханик, 2004, с. 245).

І хоча С. Шип спирається також на смислові модальності музичного мовлення (емоційно забарвлені переживання, психічні стани, образи фантазії, ідеї, сюжети, героїв), його судження про стиль суперечать міркуванням І. Коханик, яка натомість апелює до мінливості системотвірних характеристик стилю та його базових компонентів і підтримує аналітичну модель розуміння стилю як історично та соціально детерміновану ієрархічну систему — рухому, динамічну систему відношень.

Однак на практиці повсюдно саме індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення та індивідуалізація мовленнєво-виразових засобів обираються як базова характеристика стилю, хоча фактично мова йде лише про його стилістичний ресурс — конструктивно-мовний бік живої музичної матерії. Такий аналітичний алгоритм не дає прямої відповіді щодо металогіки стилеутворення, що свідчить про потребу в суттєвому розширенні контексту герменевтичної рецепції самого поняття

«стиль». Так, в одному з сучасних трактувань предметного змісту категорії «стиль» пропагується таке твердження:

«Стиль — це гранично загальне фундаментальне визначення організуючих установок, принципів і форм художнього мислення і творчості, які характерні для історичного типу культури» (Бергер, 1997, с. 320).

Вельми показовими в цьому сенсі є нещодавні дослідницькі напрацювання щодо пошуків предмету історії музики в його смисловій площині. Важливо, що шляхи досягнення саме «так» окресленого феномена мають виток інтегрування галузей теоретичного та історичного музикознавства, що уможливило пізнання скупченості культури в інтонаційне «тіло» Світу музики — того, що має усюдипроникний характер і є присутнім у кожній деталі. Водночас на практиці такий феномен здебільшого сприймається як сума окремих даних, а не як певна цілісність. Цьому перешкоджає аналітична неготовність до досягнення істинного предмету історії музики засобом ключового алгоритму, орієнтування на те, що

«історія є монолітною: органічність історичного погляду не мислиться поза охопленням усіх пластів музичної культури в її стосунку до життя людства» (Медушевський, 1997, с. 3); «Сокровенне ядро музичної історії — її мінливий духовний світ, що ховається у звуках, — вносить своєрідні акценти й методологію науки; зокрема — включає найважливіший аспект дослідження: це іманентний ... Суб'єкт музики, що охоплює собою її духовний світ і прямо звертається до нас, прагне спілкування. Історик музики не може ухилитися від такого спілкування, від спільного з ним осмислення світу, інакше спотвориться сам предмет історії музики» (Медушевський, 1997, с. 7).

Іншими словами, мовиться про алгоритм налаштування своєрідного діалогу — між свідомістю реципієнта та смисловими окресленнями історично визначених явищ, що варто розуміти як спілкування з людством та пізнання логосу історії. А це завдання потребує відповідного методологічного ґрунту, який має забезпечувати корекцію предмету історії з акту

формальної констатації на мотивацію. З цієї позиції правомірною видається згадка про досвід розгляду стилю як семіотичного об'єкта в дослідницьких розробках останньої третини ХХ століття. Власне, це була та вихідна позиція, з якої розпочиналися епістемологічні студії над категорією «стиль» у її культурологічному сенсі, метою яких було свідоме аналітичне розмежування феноменологічного та ноуменального аспектів стилю — як «тіла» та «душі» й «духу» стилю: перший передбачав бачення конструктивно-мовних особливостей явища (з'яву); інший — прозирання суцього стилю (те, що зумовлює з'яву). Водночас, увага була прикута до такого моменту, коли стилістичний прийом виступає засобом унаочнення ноуменального аспекту стильового явища; а отже, сприймався як критерій константності. Фактично, це була спроба побудови концепції семантики стилю — обумовлення його знакової природи: мислення «знаком» (структурою певного значення). Це огортало значущістю певне означуване, а стосовно зміни культурної парадигми питання знакового означування вело до усвідомлення вже архетипального змісту гносеологічного образу (вищий вимір співвідношення того, що підлягає означуванню, і того, що є означеним). Однак, наступним за тим було питання духу стилю — принципово неспостережуваної метаформи, яка здатна викликати осмислюваний резонанс завдяки здатності розкривати буття в символах та конституювати духовність під виглядом смислового осередку.

Наприклад, суттєві зрушення в тлумаченні предмета історії музики спостерігаються в дослідницькому досвіді Ю. Чекана, який окреслив цей предмет з огляду на пряму близькість власне історії музики з історією культури загалом. Результатом цього виявилось новітнє окреслення предмета історії музики в якості «інтонаційного образу світу»:

«Предметом історії музики є процес змін інтонаційного образу світу: факти, стадії та рушійні сили цього процесу. Стрижневим моментом пропонованого визначення є інтонаційний образ світу — категорія, що поєднує специфічно-музичне й загально-культурологічне. З одного боку, тут віддзеркалюється специфіка музики як мистецтва інтонованого змісту (Асаф'єв), з іншого, — наявна орієнтація на поняття “образ світу”, що виступає інтеграль-

ною та типологічною характеристикою культури» (Чекан, 1997, с. 20).

У розумінні Ю. Чеканом предмету історії музики як інтонаційного образу світу акцент поставлено на його процесуальному здійсненні. А отже, саме таке розуміння самої суті історії музики й принципово інтегральне та типологічне її осягнення претендує на те, аби забезпечувати щонайширший контекст (або ж множину контекстів) герменевтичної рецепції історично визначених музичних явищ; водночас, включаючи фіксацію рушійних сил процесу зміни інтонаційного образу світу як зміни музичного хронотопу у зв'язку зі світоглядними катаклізмами та трансформацією світосприймання і світовідчуття, а також іманентні музичні чинники. Іншими словами, дослідник веде мову про певні складові предмети історії музики, з яких формується «картина» музично-історичного процесу. Однак, у своїх судженнях щодо інтонаційного образу світу Ю. Чекан апелює до суто фактичного боку самого процесу з виокремлення стадій розвитку (наприклад, жанрово-стильової системи) за певними масштабами самих фактів — епохи, напрямку стилю, періоду та національної координати як окремого виміру. А це значить, що дослідник все ж таки дотримується еволюційного (лінійного) підходу до історії музики й тим самим неначе суперечить сам собі, оскільки внаслідок цього увага зосереджується на суто стилістичному вимірі.

О того ж, образ — це буття в образі,

«якщо сповідувати тезу про принципову іконічність буття, про те, що буття постає перед нами лише у вигляді образу, ... буття вже не буде протистояти своїм окремим виявленням; навпаки, саме ці виявлення постануть перед нами як справжні репрезентанти буття. ... Ми сприймаємо будь-що як окреме ціле, хоча, за великим рахунком, будь яке конкретне буття входить своїм корінням в усю товщу універсуму» (Петрушенко, 2000, с. 132–133).

Саме тому варто визнати слушність мислення про предмет історії музики в намірі осягнення цілісної моделі музичної культури в дослідницьких проєктах В. Валькової. Дослідницею запропоновано алгоритм виокремлення певного образу-символу епохи, котрий передбачає пошук образних аналогій, що виводяться із конкретних інтонаційних

якостей музичного тематизму (наприклад, образ корпускули — для музики епохи бароко; античної колони — у музичних темах доби класицизму; образ вібруючої магми — у музиці романтичної доби; поле напруги — у музиці епохи модернізму).

Варто також назвати й інші спроби понятійного охоплення предмету історії музики. Це, наприклад:

- концепція «просторового образу світу» (Л. Бергер), алгоритми якої охоплюють його динамічний бік і мають результатом визначення стилю трьох мегаепох європейської музики — умоглядно-спірітуального, ілюзійно-реального та ілюзійно-понадреального стилів;

- концепції «інтонаційної парадигми» та «музичного хронотопу» (Н. Герасимова-Персидська);

- окреслення предмету історії музики в його внутрішньому вимірі на ґрунті спостережень за співвідношеннями слуху та звуку (Т. Чередниченко);

- алгоритми вистежування «еволюції інтонаційних ідей» у жанрових формах, стилях, національних композиторських школах (О. Маркова).

Перелічені пізнавальні моделі у своїх алгоритмах окреслення предмету історії музики виявляють співмірність з ідеєю «інтонаційного образу світу»: кожна з них орієнтована на певну цілісність і тим самим відкриває простір для подальшого моделювання знанневих (епістемологічних) координат його тлумачення, зберігаючи водночас попередній дослідницький досвід та зважаючи на недоліки суто еволюційного підходу як такого, що обмежує доступ до металогіки стилютворення як предмету історії музики. Тому правомірно буде звернутися до систематизації знань, яку пропонує епістемологія як філософська теорія знання — ієрархічно складена система типів знань, яка в супідрядності маркує значущість певних алгоритмів щодо осягнення різновидів когнітивних та почуттєвих форм і тим самим є придатною для моделювання інваріанту стилю з позицій цілісності:

«Бо в знанні його часткові компоненти та елементи — як його змісту, так і будови, — випромінюють деяку цілісність, передбачають її, а, з іншого боку, ... саме концентрації ментальних утворень стають визначальними чинниками усїєї ієрархічної побудови знання. Тому в першому наближенні ми повинні мати в уяві таку модель знання, у якій

уся тотальність сутнього присутня в кожну мить і ніби еманує, виливається в кожну конкретність. Це означає, що пізнання визначається не стільки частковими чинниками чи обставинами, скільки загальним станом усього універсуму. Інакше кажучи, саме цей уявний універсум повинен допускати можливість появи в ньому феномена пізнання і знання» (Петрушенко, 2000, с. 102).

Очолують цю ієрархічну систему знань тип знання *структурно-онтологічного плану*, на які щодо моделювання інваріанту стилю покладено алгоритм розпізнавання історично актуальної світоглядної парадигми:

- для Античності — це аксіологічна (орієнтована на цінності) модель світогляду у версії міфопоетичного вірознання (система Богів, ритуальна магія обрядів та звичаїв);

- для Символьного періоду (Середньовіччя, Відродження) — синкретична загальність духовних смислів буття поза подільністю на внутрішні й зовнішні чинники;

- для епохи бароко — теологічний тип світоглядної парадигми, коли визначальним чинником орієнтування у світі є знання того, що Світ створено Богом і доля людини залежить від волі Господньої;

- для епохи класицизму — антропоцентричний тип світогляду, коли людина мислить себе в осередді Світу як така, що здатна змінювати його, світ, і себе в раціональний (передусім вольовий) спосіб;

- для епохи романтизму — також антропоцентричний, але в координатах ірраціонального способу розбудови внутрішніх переживань (домінантність емоційного чинника);

- для епохи модернізму — ще один варіант антропоцентризму, але з інтенціональною природою мислеформувань як проєкції на розвиток можливих нових явищ у бік екстенсивності внаслідок тотальної конструктивізації творчого процесу;

- своєю чергою, постмодерн цілковито оповитий «пошуками втраченого часу» (за М. Прустом) — керований неореставрацією/реінтерпретацією артефактів та численними ідеалізаціями.

Перелічені в історично поступальному порядку різновиди світоглядних парадигм кожна по собі представляє певний рід ідей, догматів і образів, що з огляду на рефлексивне поле функціонування куль-

тури є самодостатніми в ролі сенсоутворюючих чинників та орієнтирів для продукування інших типів знань. З-поміж них (опісля знань структурно-онтологічного плану) вирізняється тип знання *екзистенціального плану*: в образі-моделі інваріанту стилю вони окреслюють собою характеристичний портрет Людини історичної, яка усвідомлює себе і своє місце в саме «так» зрозумілому світі. Не дивно, отже, що такого типу знання репрезентують свою наступність щодо зафіксованих вище особливостей світоглядних парадигм, опис яких подекуди вже включав фіксацію окремих форм проявів буття та існування людини, наприклад, в античні часи парадигма вірознання породжувала пріоритетність магічного сенсу ритуальних дій людини. Тобто, суть знань екзистенційного плану здобувається на рівні питання щодо чинності певної світосприймальної настанови:

- в античні часи — магічної/сугестивної;

- у добу бароко — споглядальної;

- у добу класицизму — предметно-ентузіастичної;

- у добу романтизму — споглядальної само-рефлексії;

- у добу модернізму — відчуження (відстороненість споглядання та семантична «гра» контекстами);

- у постмодерному часі — рефлексивної.

Своєю чергою, знання *рефлексивного плану* продукують алгоритми пізнання іманентності мислення людини історичного типу; зокрема, прицільної уваги до її життєвих форм (місце та умови творчої праці, ставлення до навколишньої дійсності тощо) і векторів психічної самоорганізації.

Наприклад:

- Й.-С. Бах — інтровертний тип особистості, служив при церкві (писав музику до Богослужінь); А. Вівальді — екстравертний тип особистості (попри духовний сан не служив у храмі; заклав основи програмної інструментальної музики на основі образів зовнішнього світу);

- Йозеф Гайдн служив у маєтку пана як капельмейстер, створюючи численні композиції «до певної світської події» і разом з тим раціонально опрацьовував принципи структурування та тематичної роботи; Людвіг ван Бетховен виявляв бунтарське відношення щодо тодішнього суспільного середовища, був амбівертом, але свого роду самітником, зродив тип образу «героя». Відтак, загально

ментальний тип людини доби класицизму (епоха Просвітництва) покладений на пошук концептуального узгодження різних сторін життя, вияв їхньої суперечності та взаємозв'язку за діалектичними законами;

– історичний тип композитора-романтика — це світ мріяння та мандрів, відчаю з приводу неможливості досягнути бажане тощо; тобто — пріоритет ірраціонального чинника, символізація якого привела до пріоритету такого гносеологічного об'єкта, як суб'єктивність;

– у часі модернізму, сенс якого виникає на тлі антиромантичної реакції, композитор є радше «інженером» та «технологом» з конструктивного забезпечення компонування музичної матерії неімовірно вигадливими техніками її творення, що є засобами втілення модальностей відчуження та іронії;

– тип композитора постмодерного часу характеризується як реінтерпретатор або ж неореставратор загально-культурного здобутку.

Наступний крок у супідрядності системи знань становлять *знання-відношення*. В історії музики — це фіксація жанрової домінанти творчості, яка постає своєрідним еталонним символом історичної епохи. Наприклад:

– у часи античності — обряд та звичай/ритуал;
– в епоху бароко — Меса, її супровідні жанрові форми (структурні елементи Богослужіння як магніфікати, пасіони тощо), а також ораторія;

– в епоху класицизму — свого роду «світська Меса XIX століття» (Медушевський, 1997) симфонія; загалом — діалектичні типи концепцій, найяскравішим втіленням яких виявився структуротворчий принцип сонатності та структурно-семантичний інваріант класичного сонатно-симфонічного циклу;

– в епоху романтизму — як камерна мініатюра (пісня, прелюдія, експромт, інтермеццо, новела тощо), так і монументалізована інструментальна «п'єса» (скерцо, балади Ф. Шопена) чи камерно-вокальний цикл, що свідчать собою про інтимізацію (камернізацію) задумів;

– в епоху модернізму — метажанрові форми на зразок «Музика для фортепіано, ударних та челести» (Бела Барток), «Камерна музика № 1, 2, 3» (Арнольд Шенберг) та авангардистські проєкти на зразок «Метаморфози», «Інверсії» тощо; тобто — «неінваріантні» звукові проєкти;

– у часі постмодерну — ідеалізовані (стилізовані) мислеформи інтонаційного Континууму.

Урешті-решт, ієрархічну систему знань довершує тип *інструментального знання*. В історії музики — це фіксація пріоритетної системи музичного мовлення:

– в античні часи — монодичної;
– у добу бароко — поліфонічної (ідея лінеаризму та майстерність володіння техніками контрапункту);

– у добу класицизму — гомофонно-гармонічної за опори на чіткі функціональні співвідношення;

– у добу романтизму — також гомофонно-гармонічної, але зі свідомими порушеннями (фактично руйнацією) будь-яких системних стереотипів у ролі «класичного» досвіду (зволікання щодо тонального тяжіння, прелюдії без фуг, «скорочений» сонатно-симфонічний цикл, композиційно монолітна з фазовим типом драматургії соната, принципи монотематизму та «пісенного» симфонізму тощо);

– у добу модернізму — сонористичної;

– у часі постмодерну — згідно з ідеєю глобального культурного синтезу, засобом стилізації та ідеалізації мислеформ минулого.

На основі зазначених типів знань історія музики має можливість методологічно збагачуватися алгоритмами мислення інваріантом стилю — системним утворенням із супідрядними відношеннями відповідних когнітивних та почуттєвих форм, згідно із завжди історично актуальними типами, а саме:

- 1) світогляду;
- 2) світосприймальної настанови;
- 3) Людини історичної, її буттєвих пріоритетів;
- 4) жанрової домінанти творчості (еталонний тип, що вбирає в себе ментальні засади епохи);
- 5) системи музичного мовлення.

Варто пам'ятати: людське сприйняття завжди має справу з варіантами, а інваріант перетворюється виводиться абстрактно. Отже, запропонований алгоритм досягнення металоґіки стилеутворення праксеологічно покладається на умоглядність інваріантної моделі.

Висновки. Виведений епістемологічний (знанневий) дискурс тлумачення історії музики має результатом уявлення про таку знанневу форму, як інваріант стилю. Його праксеологічну доцільність доводить системність алгоритмів тлумачення істо-

рії музики як множини стильових явищ у лише для них властивій когнітивній природі. Крім того, уявлення про інваріант стилю, що спирається на ієрархічну супідрядність типів знань (структурно-онтологічного → екзистенційного → рефлексивного →

знання-відношення → знання інструментального), доводять металогіку стилютворення — вектор, що його неможливо змінити; а значить — стабільно позиціонувати кожен наступний алгоритм тлумачення у зв'язку з іншими типами знань.

Література:

- Бергер, Л. Г. (1997). *Эпистемология искусства*. Москва: Русский мир. 432 с.
- Бобровский, В. П. (1998). *Тематизм как фактор музыкального мышления*. В 2-х выпусках. Москва: Музыка. Выпуск 1. 268 с.
- Бойченко, І. В. (1995). Нелінійна соціальна філософія: цивілізація як монада історії. *Філософські студії Київського університету*. Вип. 1. Київ: Київський університет. С. 61–90.
- Коханик, І. Н. (2004). Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и стилей). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33 (Музика у просторі культури). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 238–247.
- Медушевский, В. В. (1997). О предмете и смысле истории музыки. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасному: матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 1997)*. Львів: Сполум. С. 5–16.
- Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 28. С. 48–53.
- Опанасюк, О. П. (2018). *Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти*. Київ: Аура Букс. 431 с.
- Петрушенко, В. Л. (2000). *Епістемологія як філософська теорія знання*. Львів: Видавництво Державного університету «Львівська політехніка». 296 с.
- Чекан, Ю. І. (1997). До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасному: матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Львів, 1997)*. Львів: Сполум. С. 17–23.
- Шип, С. В. (2004). Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 33. С. 25–37.
- Ярко, М. І. (2010). Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики. *Епістемологія світу музики*. В 2-х томах. Том 1. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 631 с.
- Ярко, М. І. (2018). *Психологія музичної діяльності*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 269 с.

References:

- Berger, L. G. (1997). *Epistemologiya iskusstva [Epistemology of art]*. Moscow: Russkiy mir. 432 p. (In Russian)
- Bobrovskiy, V. P. (1998). *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Themes as a factor of musical thinking]*. In 2 issues. Moscow: Music. Issue 1. 268 p. (In Russian)
- Boychenko, I. V. (1995). Neliniyna sotsialna filosofiya: tsyvilizatsiya yak monada istoriyi [Nonlinear social philosophy: civilization as a monad of history]. *Philosophical studies of Kyiv University*. Issue 1. Kyiv: Kyiv University. Pp. 61–90. (In Ukrainian)
- Chekan, Yu. I. (1997). Do pytannia vyznachennia predmetu istorii muzyky. Muzychno-istorychni kontseptsiyi u mynulomu i suchasnomu [On the question of determining the subject of music history. Musical-historical concepts in the past

- and the present]: *materials of the International Scientific Conference (Lviv, 1997)*. Lviv: Spolom. Pp. 17–23. (In Ukrainian)
- Kokhanik, I. N. (2004). Sovremennaya ukrainskaya muzyka na perekrostke epokh i stiley (o sootnoshenii khudozhestvennoy praktiki i stiley) [Contemporary Ukrainian music at the crossroads of epochs and styles (on the relation between artistic practice and styles)]. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky NMAU*. Issue 33 (Music in the space of culture). Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU. Pp. 238–247. (In Russian)
- Medushevskiy, V. V. (1997). O predmete i smysle istorii muzyki. Muzychno-istorychni kontseptsii u mynulomu i suchasnomu [About the subject and meaning of music history. Musical-historical concepts in the past and present]: *materials of the International Scientific Conference (Lviv, 1997)*. Lviv: Spolom. Pp. 5–16. (In Russian)
- Moskalenko, V. G. (1998). Do vyznachennya ponyattya «muzychne myslennya» [Definition of the concept of "musical thinking"]. *Ukrayinske muzykoznavstvo*. P. I. Tchaikovsky NMAU. Issue 28. Pp. 48–53. (In Ukrainian)
- Opanasiuk, O. P. (2018). *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskiy aspekty* [Intentionality in the space of culture: art history, culturological and philosophical aspects]. Kyiv: Aura Books. 431 p. (In Ukrainian)
- Petrushenko, V. L. (2000). *Epistemolohiya yak filosofska teoriya znannia* [Epistemology as a philosophical theory of knowledge]. Lviv: Lviv Polytechnic State University Publishing House. 296 p. (In Ukrainian)
- Shyp, S. V. (2004). Muzykalnyy yazyk v prostranstve muzykalnoy kultury [Musical language in the space of musical culture]. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky NMAU*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU. Issue 33 (Music in cultural environment). Pp. 25–37. (In Russian)
- Yarko, M. I. (2010). Metodolohichni refleksiyyi ta alhorytmy postmodernoyi muzykoznavchoyi svidomosti: arkhitektonika svitu muzyky [Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: the architectonics of the world of music]. *Epistemolohiya svitu muzyky*. In 2 volumes. Volume 1. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 631 p. (In Ukrainian)
- Yarko, M. I. (2018). *Psykholohiya muzychnoyi diyalnosti* [Psychology of musical activity]. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych. 269 p. (In Ukrainian)

Olha Zavialova, Mariya Yarko

Modern algorithms for interpreting the history of music: an epistemological discourse

Abstract. In the article a historically significant situation is considered, when with the revival in the last third of the twentieth century of B. Asafyev's ideas on music as a sound intonation environment and an art of intoned meaning, as well as because of the expansion of modern humanitarian knowledge due to close interdisciplinary links, the musical criticism underwent a process of active development, synthesizing the subject field of historical and theoretical musicology on the basis of culturology and philosophy. The achievements of this process have been analyzed, which demonstrate a radical renovation of the conceptual and semantic content of the leading categories of musicology, in particular, in relation to the interpretation of historical phenomena in music in view only of their inherent worldview paradigms. Analytical algorithms for detecting epistemologically reliable data on the style of epochs and criteria for compiling their generalized "image" under the guise of an invariant model are specified. The expediency of a monadological (nonlinear) approach to the history of music, which methodologically corresponds to the idea of "philosophy of integrity", is proposed and substantiated.

Keywords: algorithms for interpreting the history of music, monadological approach, metalogics of style, an invariant of stylistic model.