

**ЧАСОВІ ЕПІСТЕМИ МУЗИКИ І ТЕМПОРАЛЬНІ КАТЕГОРІЇ ІСТОРИЧНОГО
МУЗИКОЗНАВСТВА**

Однією з фундаментальних проблем сучасного музикознавства є визначення епістемологічних критеріїв, тобто тих пізнавальних умов, за якими можна розкривати художньо-смыслову сутність музики. Ідеться не лише про методологію; у полі зору постає (має постати) реальний, дієвий предметний зміст музикознавчого пізнання, який дає змогу знаходити і відтворювати іманентний зміст музичного мистецтва. За всіма ознаками цей зміст виникає і виявляє себе історичним шляхом, а історичні метонімії музикознавства є провідними судженнями, їх поняттєвим підґрунтям.

Епістемологічне музикознавство тільки формується, шукає специфічні дискурсивні ракурси, його теоретичними провісниками є переважно філософсько-культурологічні й літературознавчі праці (С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Лосєва). У музикознавчих розвідках про глибинну природу музики та символічне поклонання музичного смыслоутворення (Л. Акопяна, Ю. Холопова) обґрунтовано важливі категоріальні засади оновленої науки про музику. Їх специфічною ознакою є тісне поєднання теоретичного й історичного способів наукового вивчення, з явним підпорядкуванням першого другому, коли йдеться про генетичні властивості й текстологічні показники музичного мислення – художньо-звукове відтворення, точніше, про створення культурної дійсності.

Намагаючись дістатись логосу музики, музикознавство виходить з історико-культурологічних обставин, прямує до специфічних музично-мовних «герменевтичних кіл», тобто просувається від зовнішнього кола жанрових умов до стильових тенденцій музичної творчості та їх композиційно-виражального за-

безпечення, отже, – від історії музичної мови до музично-композиційної логіки історії культури.

Категорія часу покриває цей шлях на всіх пізнавальних етапах і рівнях: аксіологічному (культурно-комунікативному), праксеологічному (жанровому) та структурно-семантичному (стильовому й стилістичному), сягаючи механізму смислоутворення – глибинної генеративної поетики музики. Так змінюють одна одну форми часових уявлень, які утворюють *послідовність епістем – пізнавальних установок*: «час культури», жанровий час як певний історичний час музики, стильовий час як образно-символічний ідеаційний, що запускає механізм концептуалізації, а також композиційний час як суміжний між стильовим і наступним, мовно-стилістичним рівнями; останній постає як час і місце безпосереднього створення і виконання тексту музичного твору.

Завдяки композиційному часу – способам його організації, тобто на межі стильового і знаково-стилістичного вимірів, набуває актуальності й конкретизації *поняття сучасності*, саме у зв'язку з *іманентним логосом музики*, тобто в *понятійно «чистому» й абсолютному значенні*, як те, що створено у хронологічно найближчому контексті і ще не має повністю ясних, певних жанрово-стильових показників, тому вимагає безпосередніх осягань якостей музичного тексту – освоєння, буквальної співприсутності йому, аналітичного проникнення в музичний матеріал, відходу від звичної історіографії та форм роботи з книжковим, словесним матеріалом. Іншими словами, воно вимагає нової семантичної атрибуції. Хоча слід пам'ятати, що у *кожній* історичній епохи була своя, найближча сучасність, що *сучасність – це різновид історичної ситуації*. Тому, звертаючись до хронологічно віддалених музично-історичних явищ, не лише потрібними, а справді дорогоцінними є досить прямі свідчення у формі слухацьких відгуків, критичних заміток, дослідницьких праць, мемуарних записів тощо.

З іншого боку, спектр явищ, які обіймає поняття сучасності, дуже широкий, оскільки існує і *художній час культури*, що передбачає відкрити і складну діалогічність у часовому і просторовому відношеннях (можна сказати, передбачає хронотопічний полілог). Сьогодні – і це один з атрибутів *теперішньої сучасності* – це поняття набуло статусу *інтерпретативного часу як особистісно-психологічної властивості інтерпретації* з її смисловими внесеннями і резонансами.

Феномен інтерпретативного часу об'єднує глобалізацію простору і міфологізацію часових установок, уявлень, входить в усі музично-творчі і музично-рефлексивні форми – композиторську, виконавську, слухацьку, музикознавчу. Він показовий для поточної історичної ситуації, яку сьогодні найчастіше визначають як *постсучасність, або постсучасний стан* культури, мистецтва, людської спільноти, оскільки вона передбачає і певним чином здійснює вихід за межі усіх визнаних історичних вимірів часу в метафізичний контекст вільної когнітивно-концептуальної гри.

Сучасний інтерпретативний час відтворює особливий стан усупільненої, хоча і за посередництва особистості, так би мовити, іпостасно, представленої свідомості, який найточніше визначається як «В очікуванні Годо». У цьому переконують такі слова: «Сучасна історична ситуація зміниться якоюсь новою ситуацією. Коли здійсниться цей перехід, ми не знаємо, можливо, ми в нього вже вступили. До чого він приведе, кому і чому належить найближче майбутнє? Слушно зауважує В. М. Межуєв: «Ситуація невизначеності, породжена цим переходом, ніби урівнює всіх в усвідомленні своєї “несучасності”, змушує сумні-

ватися в перевагах будь-якої ідентичності, ким би вона не була представлена на сьогодні»¹.

У цих словах сучасного культуролога криється головна суперечність, яка виникає при зверненні до поняття сучасності: наближення категорій сучасного й історичного, яке заважає чіткому виділенню, відокремлення якогось відрізка історичного часу як суто і лише сучасного. Так уможлиблюється включення «несучасних» явищ і уявлень, характеристик у зміст сучасності, а найголовніше – відсутність чітких меж часу і простору, втрата відчуття часової ідентичності і зміна самої природи цього почуття, трансформація темпоральної свідомості. Отже, поняття постсучасності, яке виникає досить складним шляхом, ще й помітно ускладнює категоріальний стан термінів часу й сучасності.

А. Матецька пише: «Істина перестала бути незаперечною. Її стали інтерпретувати в дусі практичних потреб інститутів суспільства <...> місце ІСТИНИ посідає “безліч істин”, і більше немає жодного загальноприйнятого способу вибрати серед елементів цієї безлічі. <...> Що має робити, як має почуватися людина епохи постсучасності, коли зникло поняття істини, коли ні в чому не можна бути впевненою і нічого не можна знати напевно? Коли безліч точок зору співіснують на рівних, і ніхто не може бути впевнений у правильності здійсненого вибору?». Водночас «<...> людина постсучасності набагато вільніша, ніж люди, які жили в більш ранні епохи. Свобода виявляється в усьому: від способу мислення і способів самовираження до пересувань світом і відносин між статями. Однак нічим не обмежена свобода вибору обертається свободою від самої себе – скорочення попиту внаслідок кризи ідентичності»².

¹ Алфёров А. А. Современность: два среза понятия // Знание. Понимание. Умение : информ. гуманитарный портал. 2011. № 3. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity/ (дата обращения: 15.15.2017).

² Матецкая А. В. Социология культуры : учеб. пособ. Ростов-на-Дону : РГПУ, 2006. С. 120–121.

Музична ідентифікація історичного часу (або історична атрибуція музичного часу) у постсучасній ситуації є шляхом долання кризи ідентичності, але обов'язково з нагадуванням антиномічних правил С. Аверінцева, який співвідносить порядок космосу та порядок історії: порядок смислотворення (розуміння, стилю світогляду) визначає порядок музики, тому *порядок знання про музику* неминуче постає історично зорієнтованим та відтворюючим справжню цілісну картину існування в часі.

У кожному випадку, для історичного музикознавства в його сучасному статусі категоріально опорним є співвідношення понять історії – часу – музики, а історичне знання про музику все більше перетворюється на історіологію культури тоді, коли воно спрямоване на визначення теоретичних основ просторово-часового виміру «життєвого світу», зокрема на визначення особливих художніх хронотопів, що так чи так узгоджується із загальним розумінням часу. На думку М. Бахтіна, саме хронотопи створюють «ворота смислу», тому увага до них сприяє розвитку розуміючої тенденції гуманітарного знання, дає змогу об'єднувати кількісні і якісні фактори, показники історичного мислення¹.

Хронологія, пильне і строге ставленням до дат і цифрового відліку завжди буде необхідною складовою історичної пам'яті; вона вимагає особливої здатності дослідника-історика відтворювати послідовність подій і фактів, відчувати «естетичну правильність» цього порядку. Та якщо хронологія намагається виявити іманентний числовий логос історії, то вивчення просторових (етнічних міжнаціональних, соціальних, трансперсональних, психологічних внутрішньо-особистісних, нарешті, художніх міжвидових) координат культурного життя довіряється *спатіології культури*, тій пізнавальній сфері, яка зосереджена на гіпостазованих доказах часової належності людського досвіду, дає змогу упредметню-

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

вати складові історичного логосу, знаходити його підтвердження у знакових функціях історичного етосу культури.

Відтворити історію музики з моменту набуття нею художньої самостійності і до нинішньої ситуації алузивної гри в музичне звучання, тобто охопити всю історичну пам'ять «композиторсько-виконавсько-слухацько-музикознавчої» традиції, означає написати музичну історію культури нового й новітнього часу, яка може виявитися більш точною і більш правдивою, більш прихильною до людини, ніж історія соціополітична, посилити значення формули «культура в контексті музики». Можливо, музичне мистецтво і є тим дзеркалом історичного пізнання (дзеркальним відтворенням історичної реальності), дивитися в яке людині і приємніше, і корисніше, аніж в інші...

Повертаючись до питання про співвідношення понять часу – сучасності, варто навести слова М. Бердяєва: «Пам'ять про минуле є творча, перетворююча пам'ять, вона здійснює відбір, вона не відтворює пасивно минулого. Краса минулого не є краса емпіричного колишнього, це є краса справжнього, перетвореного минулого, яке увійшло в сьогодення. Минуле, ймовірно, цієї краси не знало <...> Усе старовинне, прекрасне у своїй старовині є справжнє, у минулому не було цієї старовини. Минуле зовсім було не старим, а молодим, це теперішнє є старим в одному своєму аспекті. Час є найбільшою метафізичною таємницею й суцільним парадоксом. Тому так важко писати про минуле, тому й правдивість у ставленні до минулого є найбільшою метафізичною таємницею. Краса ж минулого <...> є моя творча активність. Справжнє життя є творчість, і це єдине життя, яке я люблю»¹.

Довіряючи М. Бердяєву, відзначимо, що смисл історії (істинний смисл) з боку окремої людини – це відтворення краси часу в особистісній свідомості, ес-

¹ Бердяев Н. А. Самопознание // Бердяев Н. А. Самопознание. Сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1999. С. 543.

тетичне перетворення людської пам'яті, яке входить у пам'ять культури, гармонізує її простір і надає йому краси людяності. З боку історії та історичного стану культури, – це підвищення цінності життя окремої людини і людської спільноти загалом, приріст загальної людської свідомості, зміцнення і облаштування індивідуальних відносин із часом. Про зв'язок часу і духу найкраще свідчать слова Св. Августина: «Час існує тільки в нашій душі. Минуле – в пам'яті, майбутнє – в очікуванні <...> сутність теперішнього часу становить споглядання <...> в тобі, душе моя, вимірюю я час. Враження від того, що проходить повз, залишається в тобі, і його-то, що зараз існує, я вимірюю, а не те, що минуло і його залишило. Враження я вимірюю, вимірюючи час <...> мені здається, що час є не що інше, як якась протяжність. Але протяжність чого саме – я не знаю достеменно, хоча малоймовірно, щоб воно було чимось іншим, ніж протяжністю самого духу»¹. Ці та деякі інші роздуми підкріплюють гіпотезу, що саме час є головним екзистенціалом людини і людської спільноти; відносини з часом утворюють глибинні «враження»-переживання, які відкладаються в пам'яті, формують смислові структури свідомості.

Відносини з часом і є показником «спів-часовості»-сучасності, у її найбільш широкому значенні, як вказівка на сталі способи привласнення й адаптації, організації і реорганізації часу, врешті-решт його концептуалізації. Навіть найбільш звичне уявлення про сучасне як про найближчий часовий вимір, індивідуалізований життєвий параметр часового процесу також є свідченням концептуалізації часу як теперішнього (а за Августином, як теперішнього теперішнього, теперішнього минулого і теперішнього майбутнього).

Збіг історичного і сучасного, у концептуальному визначенні темпоральних величин, особливо помітний у музичній формі. Музичний час конституюється

¹ Таранов Т. С. Анатомія мудрости: 120 філософів : в 2 т. Симферополь : Реноме, 1997. Т. 1. С. 471.

загальним часом культури як освоєним досвідом осмислення відносин людини з часом, культурно-історичною типологією часової модальності. Але ще більше він детермінується ставленням музичного звучання до смислу, а смислу – до усної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», за термінологією М. Аркадьєва) форми музики, представляючи специфічну невербальну форму музичного мислення. Час і смисл у музиці мають загальні виміри: «глибинна структура» і, так звана, «поверхнева структура», якщо скористатися підходом Л. Акоюна до принципів ритмічної організації музики та його термінологією. Не випадково О. Лосєв виділяв ритм, симетрію, метро-ритмічний акцент як необхідні музичні категорії, що діалектично впливають з виражальної стихії «чистого числа», якщо в останньому послідовно виділяти рухомий спокій, самототожну відмінність та одиничність¹. Саме з феноменом музичного ритму О. Лосєв поєднував автономну часову ідею музики, точніше, ті темпоральні фактори музичної композиції, які ведуть до «ритму вищого порядку», тобто до музичного логосу – як не стільки буття, скільки головної «таємниці музики» (на думку Ю. Холопова).

І все ж, музичний логос – це і таємниця музики, і її буття, тобто це та утаємничена іманентна природа музики, яка забезпечує їй універсальне значення чинника вищого смислового порядку. У музиці відбувається зустріч трьох основних форм *осмислення і подання часу* – умовно-об'єктивного «часу культури», умовно-суб'єктивного особистого психологічного часу і власне музичного часу як іманентної логіки музично-творчого процесу, який унаслідок художньої умовності надає часовим атрибутам нового речового значення, ототожнюючи об'єктивне й суб'єктивне у сприйнятті та експлікації часових уявлень, досягаючи *смислової безумовності*. Кожна з цих форм здійснює свій внесок у станов-

¹ Таранов Т. С. Анатомія мудрости: 120 філософів : в 2 т. Симферополь : Реноме, 1997. Т. 1. С. 552–553.

лення музичного змісту; остання інтегрує і завершує «зусилля» попередніх, виводить їх на рівень музичної концепції. До цієї взаємодії звернена в основному своєму прямуюванні історико-темпоральна теорія Ю. Холопова, викладена у статті «Змінне і незмінне в еволюції музичного мислення», яка є, незважаючи на деякі критичні оцінки, *одним із найважливіших теоретичних маніфестів автора*. Він звертає увагу на особливий динамізм у розвитку європейської музики останніх десятиліть і пропонує періодизацію історії європейської музики з погляду найбільш важливих оновлень, що відбуваються в ній: початок XI століття – відкриття Гвідо Аретинського; початок XIV століття – новації Філіпа да Вітрі; початок XVII століття – теорія Джуліо Каччіні; початок XX – прозріння Антона Веберна. За словами Ю. Холопова, «крізь дещо загадкову рівномірність трьохсотліття проходить також і її протилежність – прискорення оновлень. Не випадково часто об'єднують в одне ціле Середньовіччя і Відродження; але не поєднані одне з одним Відродження і Новий час (1600–1900). Усередині двадцятого століття вже різко відрізняються між собою обидві половини століття. Стрімкість еволюції музичного мислення в нашу епоху – загальновизнаний факт, який не потребує доказів. Уся ж музика XX століття представляється грандіозним катаклізмом, що потрясає самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюгу змін дуже подібні між собою, несуміжні здаються такими, що вже й не належать до одного ланцюга <...>»¹.

Щодо категорії сучасності, то, не застосовуючи сам термін, Ю. Холопов досить точно описує передумови формування цього поняття і його можливі суперечності: «Людам кожного часу властиво особливо гостро переживати те, що відбувається на їх очах. Події видаються виключно важливими, нове представляється непомірно незвичайним, контрасти – нестерпно різкими. На відстані

¹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52.

великої часової дистанції все виглядає зовсім інакше: *ars nova* важко відрізнити від *ars antiqua*, поліфонію Дюфаї віднесено до “строного письма” разом із поліфонією Палестрини, а ми, можливо, скоро опинимося перед труднощами провести грань між звучанням гармонії Берга і Рахманінова. Чи не надмірно перебільшене і відчуття сучасників щодо того, що відбувається на їх очах? Чи не є це всього лише черговим нововведенням, що безперервно й рівномірно реалізує неухильний поступовий прогрес музичного мислення? Можливо, й немає ніякого катаклізму, а є всього лиш черговий невеликий крок історії, що особливо гостро переживається сучасниками з близької відстані?»¹.

Проте і Ю. Холопов шукає «великі переломи музичної історії», які «відбуваються <...> аж ніяк не з правильною регулярністю циклічних природних процесів», а «деякі новаторські перетворення мають не частковий характер і йдуть врозріз не з однією тільки попередньою епохою (притому як її продовження), а діалектично заперечують цілі багатовікові блоки епох <...>». Що стосується «нашого ступеня музики-мистецтва», то для неї, на думку Ю. Холопова, найбільш важливим є феномен музичного твору, для якого дійсні і *дієві* такі композиційні закони: «наявність думки, відповідне членування і супідрядність частин, певний (невеликий) час переживання музики, певний розподіл у часі, визначена <...> висотна система як основа звукової структури композиції, підпорядкування ритму <...> звуковисотності, звернення всередину, у глибину (вслухання у звук, у висотність) і так далі (виділення – О. С.)»².

Центральний постулат дослідження Ю. Холопова можна представити таким чином: «Історія в остаточному результаті виявляється не чим іншим, як невблаганно безпристрасним розгортанням логіки звуковідношень; історія – це логіка, що постає у часі, а оскільки музичні числа суть узагальнені структури

¹ Там само. С. 53.

² Там само. С. 53, 68.

свідомості, що об'єктивно виникають у процесі її історичної еволюції у зв'язку із суспільною життєвою практикою, то історія музичної свідомості є одночасно й історією становлення, інкарнації (втілення) музичного числа»¹.

У пошуках естетичного центру музично-історичної еволюції свідомості Ю. Холопов пропонує таку схему: музика як вільне (неприкладне та самостійне) мистецтво; музика як прикладне і несамостійне мистецтво; музика (?) як немистецтво (або: звукова інформація як сфера самостійної життєдіяльності, але вже не музика). Він зауважує принагідно: для того, «<...> щоб викласти цю схему в конкретній життєвій плоті, треба написати філософію музичної історії. Але нам тут вона сама не потрібна <...>»².

Додамо: потрібним є насправді дещо інше, а саме: вирішення проблеми упредметнення часу в музиці, тобто вкладання часового контенту в певну знакову форму. Звідси випливають запитання, що являє собою хронотопічний контент музики і яким є її (музики) центральний логічний прийом, здатний задовольняти сучасні вимоги музичної свідомості та її постсучасне «порівняння»? Почнемо саме з цього питання, бо цим прийомом є антиномічне поєднання нероздільного і незліянного (континуального і дискретного) як у горизонтальному розгортанні, так і у вертикальному обсязі музичної тканини; воно сприймається як основний закон звукової організації музичного тексту, що набув граничного вираження у ХХ столітті, коли досяг абсолютизації незліяності в додекафонії й пуантилізмі, з одного боку, тотальності та абсолютності нероздільності (континуальності і *континуумності*) в сонористиці, з іншого.

Зауважимо, що така поляризація логічних параметрів відбувається внаслідок розвитку власне матерії музики, музичної тканини, фактури-текстури, підготовлена уподібненням об'єднаного або єдністю розрізень у принципах

¹ Там само. С. 86.

² Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 91.

гармонії; поєднанням неподібного або різністю єдиного – у системі поліфонії. Між цими логічними полярностями музики є методична подібність, хоча вони не симетричні, оскільки мають різну мету. Перша виявляє можливість уподібнення-злиття; друга – можливість розрізнення-незлиянності, закономірності дискретної організації музичної тканини. І те, й інше пов'язане зі ставленням до темпорально-спатіальної природи музики як інструмента налагодження порядку у відносинах людини зі світом.

Саме тому не правий В. Мартинов, коли пише, що в музиці Палестріни часу немає, оскільки простір єдиний і не розчленований, а простір у творах Бетховена, завдяки своїй необмеженості і безперервності, перестає відігравати ту формотворчу роль, яку він відігравав у Баха: адже він звертає увагу, по суті, на різні форми музично-текстуального упорядкування часопростору – поліфонію і гомофонію¹.

Визначаючи фактори сприйняття музики як сучасної, звертаючись до проблеми кризи в музиці ХХ століття (зумовленої повним *вичерпанням* логіки прирощування інтервальних структур і семантичного потенціалу відносин між консонансною та дисонансною сферами), Ю. Холопов відзначає, що стисле резюме сутності співвідношення незмінного і змінного в еволюції музичного мислення виражається у двох аспектах:

«1. Стосовно музики-твору: єдність логосу (як логічно впорядкованої, математично вираженої, суворої ієрархії структури) і чуттєвого, естетичного переживання.

¹ Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.

2. Стосовно музики-історії: єдність логосу (як «розуму того, що є») і його часового – історичного – розгортання, тобто, по суті, єдність логічного та історичного»¹.

Розмірковуючи над цими зауваженнями, відзначимо, що перше вказує на те, що сприймається як сучасне суб'єктами сприйняття (часова єдність – співорганізація композиції та естетичного переживання). Відтак, акт музичного діяння-впливу завжди сучасний, з боку естетичної активності сприймаючої свідомості. Інше є вказівкою на визначення «сучасного» з боку самої музики, виявляє, що музика завжди сучасна самій собі, на кожному історичному етапі свого існування, але це є сучасністю у часовому русі – динамічному нарощуванні, тобто в історичній траєкторії смислового зростання й символічного виповнення. Отже, *сучасне визначається як незмінне* в належності музики до певного часового кола, як місце народження музичного артефакту і споріднених із ним хронотопів (і це віддзеркалено у глибинних ритмо-смилових структурах музичного твору, є його континуальним смисловим началом).

Змінне відповідає еволюції людської свідомості та її ціннісних настанов, резонансним відлунням смислового континууму музичного тексту у множинності сприйняття та оновлюючої інтерпретації (і це вказує на «вершинний» ритмо-часовий візерунок музичного мислення, що може бути мозаїчно контамінованим).

Взаємодія феноменів часу – сучасності – постсучасності як певних семантичних локалізацій темпоральних амбіцій культури зумовлює переважання однієї з осьових у її системі логічних часових координат (горизонтальної – для музики, що за всіх умов залишається рівною самій собі та власній смисловій реальності, вертикальної – для особистісного сприйняття та інтерпретативної

¹ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 102.

концептуалізації, які привласнюють і перетворюють часо-сміслові протяжності музики).

Категорія часу в її зіставленні з поняттям про постсучасне дає змогу системно структурувати дослідницький підхід до темпорального змісту музики, враховуючи смислові установки музики і семантичні завдання музикознавства. Різні номінації часових експлікацій, зумовлені досвідом культурного буття, формують його – з боку музики та еволюційних мовних можливостей музичного тексту, утворюють своєрідний «вертикальний горизонт» музикознавчого пізнання й оцінювання, якщо пригадати цю метонімію Й. Бродського (схема 1).

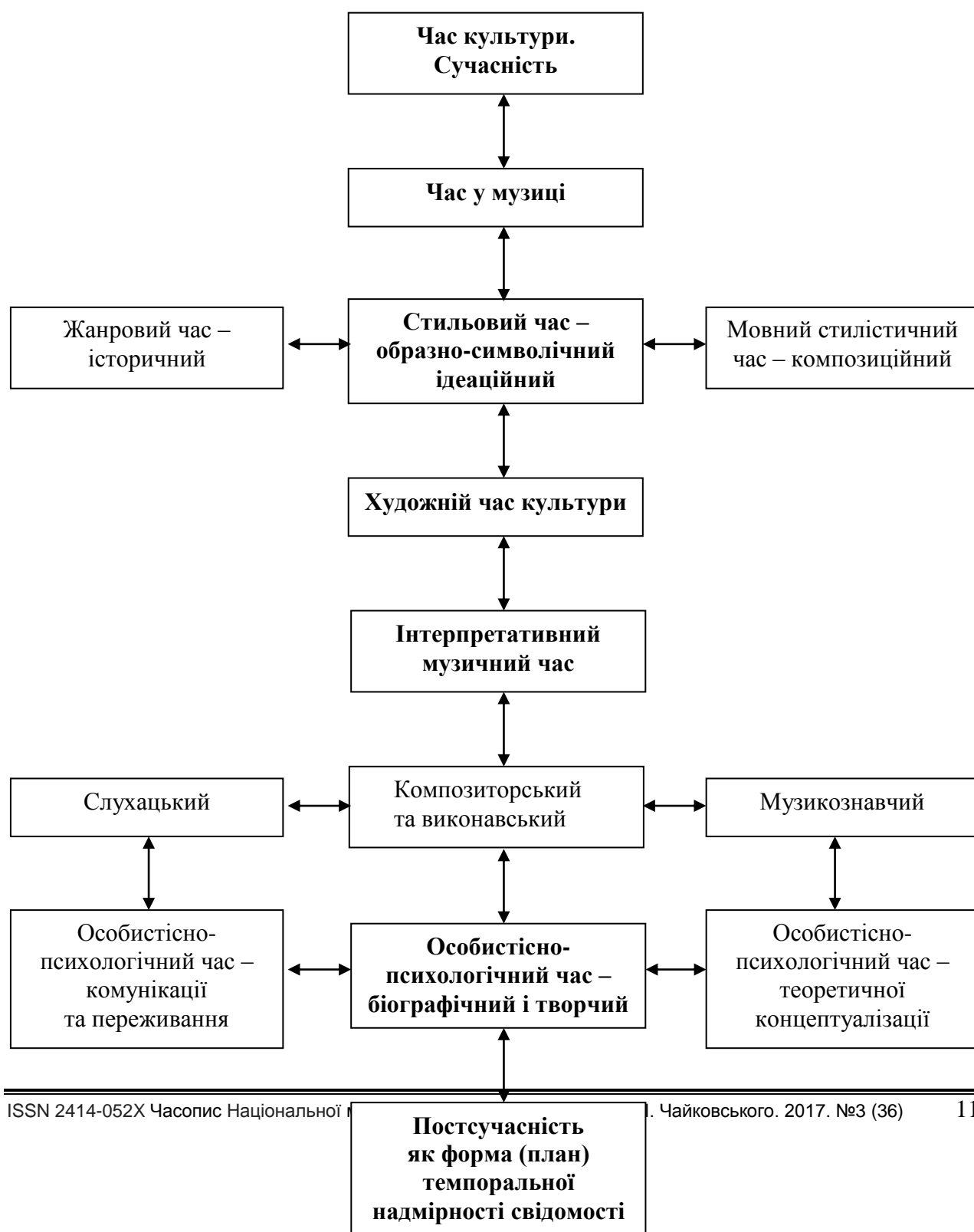
Цей горизонт, зокрема, дає змогу говорити про герменевтичні контексти сучасного історичного музикознавства, серед яких варто виділити типологічні соціо-комунікативний та художньо-ейдетичний, за ними – персонологічний музично-текстовий, що містить індивідуально-особистісні генеративні поетики музики, особливо показові для стану перебування у «постсучасності», від композиторських до слухачько-реципієнтних.

На завершення виділимо три групи категорій, серед яких перша вказує на предметний зміст історичного знання (що), друга – на форму й інструменти його трансляції (як), третя – на його доцільність (навіщо). Перша – предметний зміст історичного знання: хід (хід) історії – часова реальність; знання історії – способи розуміння часу; історична пізнавальна умовність і умовний час музичної історії; історичні першоджерела, першосвідчення; усні й письмові засоби стильової (часової) атрибуції музичних артефактів. Друга – форма й інструменти трансляції історичного знання: історична свідомість і темпоральні уяви; *homo istoric* – образ людини історичної; історичний час – як час історії (хронологія – періодизація, кількісні та якісні показники історичного часу); історичні топоси (простір історії). Третя – доцільність музично-історичного знання: «Історичне слово» – музикознавчий логос історії; історична відповідальність (осо-

бистісно-інтерпретативна) – сучасний етос історії; історичне почуття (співчуття) – пафос історії (пасіонарність); історія музики як музична історія людства; смисл історії, відображений в музичних формах.

Схема 1.

Часові епістемі музично-історичного процесу



Завершуючи, відзначимо: сьогодні досить часто здається, що художні мови, зокрема музична, дійшли краю своїх еволюційних змін, тобто останньої межі визначеної попередньої формотворчої логіки, а водночас, і музикознавство змушене покидати обжитий, відомий і затишний когнітом – «когнідом» і шукати інших масштабів наукового погляду та ціннісного визначення. Саме у цьому русі воно добирається до постсучасності як особливої епістемологічної установки, яка дає змогу створювати власну специфіковану віртуальну – ідеальну внаслідок цього – реальність, водночас досягати особливої ж суголосності темпоральній природі музики, для якої сучасне і постсучасне, як незмінне в смислового порядку (логосності) музики та змінне – динамічність, рухливість причетної до цього порядку живої людської свідомості – виявляються опорною антиномією буття і числової «таємниці» часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва : Coda, 1997. 342 с.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Алфёров А. А. Современность: два среза понятия // Знание. Понимание. Умение : информ. гуманитарный портал. 2011. № 3. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity/ (дата обращения: 15.15.2017).
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
5. Бердяев Н. А. Самопознание // Бердяев Н. А. Самопознание. Сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1999. С. 249–585.

6. Таранов Т. С. Анатомия мудрости: 120 философов : в 2 т. Симферополь : Реноме, 1997. Т. 1. 405–602.

7. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.

8. Матецкая А. В. Социология культуры : учеб. пособие. Ростов-на-Дону : РГПУ, 2006. 260 с.

9. Таранов Т. С. Анатомия мудрости: 120 философов : в 2 т. Симферополь : Реноме, 1997. Т. 1. 624 с.

10. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.