

УДК 78.01

Тетяна Гуменюк

ФІЛОСОФСЬКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Анотація. У статті розглянуто філософсько-методологічні засади музичної естетики. Висловлено думку, що з погляду сучасної музичної естетики, твір мистецтва — самодостатній світ, живий і такий, що живе, наділений особливим духом — художнім, а ширше — естетичним, має реальне самостійне буття та виконує власне естетичні функції в Універсумі.

Наголошено на тому, що інтеграція музично-теоретичного знання втілюється у завданнях музичної культурології, в яких актуалізується спрямованість на фундаментальні дослідження ключових для мистецтва філософсько-естетичних і культурологічних категорій, їх логіко-семантичний зміст, класифікацію, вивчення аспектів і рівнів функціонування.

Ключові слова: музика, музична естетика, музичне мистецтво, культурологія.

Аннотация. В статье рассмотрены философско-методологические аспекты музыкальной эстетики. Подтверждено, что, исходя из современной музыкальной эстетики, произведение искусства — самодостаточный мир, живой, который живет, наделенный особым духом — художественным, а шире — эстетическим, имеет реальное самостоятельное бытие и выполняет эстетические функции в Универсуме.

Подчеркнуто, что интеграция музыкально-теорети-

Доля науки про красу — естетики — є дивною та мінливою. Народжена у давніх часах, лише у XVIII ст. вона отримала назву, на початку XIX ст. — визначені контури та поняття. Проте наприкінці XIX ст. естетика зазнала переслідувань і у XX ст., здавалося, занепа-

ческого знания воплощается в задачах музыкальной культурологии, в которых актуализируется направленность на фундаментальные исследования основных в искусстве философско-эстетических и культурологических категорий, их логико-семантический смысл, классификацию, изучение аспектов и уровней функционирования.

Ключевые слова: музыка, музыкальная эстетика, музыкальное искусство, культурология.

Summary. The article deals with the philosophical-methodological aspects of musical aesthetics. The author proves, that from the point of view of modern musical aesthetics, a piece of art — is a self-contained world, which lives filed with a special spirit — the art spirit, in a broader sense — aesthetics-spirit, it has real self-independent existence and performed aesthetical functions in Universe.

The author underlines that the integration of musical aesthetics incarnated in tasks of musical knowledge is inboarded in the tasks of music science of culture in which the aim of fundamental basic for art research of philosophical-aesthetic and cultural categories is actualized in the line with their logical and semantic contents, classification of the study of the aspects and levels of their functioning.

Key words: music, musical aesthetics, musical art, culture.

ла. Тільки протягом останніх років відбулося усвідомлення власного самознищення та ребілітація естетики як науки.

Еволюція музичної естетики і музичного мистецтва у XX–XXI ст. спонукає до узагальнень концептуального характеру, пов'язаних

із співвідношенням сутнісних, транзитних та кризових явищ і в теорії, й у художній практиці. Сучасна естетична свідомість помітно трансформується під впливом нових ідей, артефактів, незвичних форм і засобів художньої виразності. Відбувається мікшування, часом аж до злиття, креативних настановлень гуманітарних наук і мистецтва. Усе це потребує осмислення, вірніше, перманентного переосмислення у стрімко змінюваній соціокультурній ситуації, а водночас постають питання: Що є музична естетика? Яким є її предмет? Якими на сьогодні є її категоріальний і поняттєвий апарати? Зрештою, якими є філософсько-методологічні засади сучасного музично-естетичного знання?

Питання музичної естетики привертають останнім часом пильну увагу дослідників — як вітчизняних, так і зарубіжних. Не лише для науки про музику, а й для інших галузей мистецтвознавства естетика стає сьогодні необхідною задля фундаментальності наукових узагальнень.

Якщо звернутися спеціально до науки про музику, то в напрямі до естетики її ведуть власні особливі обставини. Нині музикознавство стрімко розвивається: диференціюються його галузі, окремі напрями досліджень; примножується фактичний матеріал, спостереження, висновки, що утворюють “знання про музику”. Зумовлена цими процесами різноманітність потребує розсування меж власного узагальнення, визначаючи зростання, тобто поглиблення теоретичних обґрунтувань. Рівень теоретично-фундаментального безупинно зростає в сучасному музикознавстві, яке тяжіє до загальної теорії мистецтва — естетики.

Власне, передумови цього процесу сформувалися досить давно, а умовно пунктом для його відліку може прислужитися ситуація “дефіциту філософії”, що склалася у класичному музикознавстві позаминулого століття. Парадокс полягав у тому, що визрівання музикознавства як самостійної сукупності емпірично орієнтованих дисциплін утворило “цезуру” між вузькоспеціальною мовою опису музики й традиційною в гуманітарному знанні філософською мовою пояснення смислу та цінності мистецтва.

Як відомо, музична естетика (термін введено у 1784 р. Х. Ф. Д. Шубартом) у сучасному сенсі слова зароджується у XIX ст. саме з тяжіння до філософського узагальнення, з прагнення поєднати науку про музику з загальною теорією мистецтва. Музична естетика з її категоріальним апаратом і філософським інструментарієм найбільш адекватно опрацьовує онтологічні засади музики та особливості буття музики як естетико-художньої діяльності людини. Специфічними передусім є функції музичного мистецтва. Можна говорити про специфічність “матеріалу” музики, про специфіку її мови та художнього змісту, зрештою, про специфічні особливості музичного мислення та музичної художньої діяльності.

Існує давньогрецька метафора, пов’язана з ідеєю “мюзікус” — великою творчою здатністю людини прийняти та втілювати дар муз. Саме в космологічних картинах світу давнини було закладено дві паралельні моделі розуміння феномену музики, які домінують у історико-філософських рефлексіях і становлять підґрунтя для сучасного філософсько-естетичного знання. Отже, дуалізм пояснення специфіки музики засновано на двох моделях. У першій музику представлено як буття зовнішніх акустичних явищ, які людина сприймає та перетворює на ціннісні елементи світовідчуття та світовідтворення. Друга модель пояснює музику з позицій її трансцендентного розуміння, як виявлення сутностей буття, його своєрідності й неповторності. За слушним висловом Гайдеггера, саме музика та поезія є головними вершинами світового мистецтва, які викривають в людині здатність здійснювати й утілювати порухи власної душі. У цьому сенсі “Музика надемпірична. Вона поєднує у собі суб’єкт і об’єкт, “я” та “не-я”, уявлення і волю. У онтологічному розумінні музика є волею до звуків. Цього, здавалося б, достатньо, щоби розглядати музику поза будь-якими спробами наукового пояснення” [5, 191].

Тому постановка питання про сутність музики в музичній естетиці починається з проблеми встановлення меж музичного взагалі та самовизначення їх як цілісної та самодостатньої сфери соціокультурного континууму.

І в цьому філософсько-естетичне пізнання докорінно відрізняється від мистецтвознавчого. Такий універсальний підхід приводить, на думку Ю. Холопова, до поєднання нових музично-естетичних парадигм із настановленнями і принципами інших видів мистецтв, із загальнокультурними цінностями широкого плану [4, 132]. Таке поєднання конкретизується не лише в реальному звучанні музики, а й процесуально — в її часово-просторовому бутті.

Багатовіковій традиції естетичної думки відома чимала кількість концепцій музичного мистецтва. Аналіз історії розвитку музично-естетичної думки різних епох дає змогу нам визначити філософсько-методологічні засади сучасного музично-естетичного знання та чітко усвідомити предмет музичної естетики, її категоріальний і поняттєвий апарати.

Задля окреслення цих проблем хоча б оглядово необхідно звернутися до коренів європейської музичної культури, до витоків самого поняття музики, до тих змін, які відбулися з цим поняттям за останні два з половиною тисячоліття, у світлі єдиної духовної Традиції, найважливішою складовою якої одвічно була музика. Для цього доведеться використовувати термінологічний апарат, систему понять і способів аргументації, характерні для Нового часу, оскільки, за слушним зауваженням Ананди Кумарасвами [6, 44], “у світі, яким марять сучасні філософи”, навіть самі лише назви чи то давньогрецьких, чи то середньовічних трактатів на цю тему є загадкою, а їхній зміст постає посланням з абсолютно інакшого світу — світу Традиції, який почасти знаходиться значно далі від нас, ніж будь-які астрономічні світи.

Тож навіть задля ескізного опису того предмета, що нас цікавить, слід звернутися до етимології слова, що позначає його назву. Слово “музика” грецького походження; ним греки позначали передовсім поезію, риторику, танок і музику в сучасному розумінні цього слова, а також, у ширшому сенсі, науку, естетику й усе те, що стосується сфери набуття освіти (пайдеї). Об’єднували ці види людської діяльності під своєю егідою дев’ять муз. У більш пізній період, пов’язаний з початком дисоціації традиційного світосприйняття, кожна з

них отримала свою “спеціалізацію”. Іншими словами, видобування звуків певного характеру (спів і гра на музичних інструментах) невіддільним і звичним для давнього елліна чином було пов’язано з поняттям науки, освіти, критеріями краси і художньою творчістю як такими.

Аби не виходити за межі статті, ми обмежимося кількома базовими твердженнями. По-перше, існує певний закон, відповідно з яким виникає будь-який космос. По-друге, цей закон може бути представлений у вигляді числових співвідношень, що наочно виявив Піфагор, ідеї якого в різних інтерпретаціях мали значення на всіх етапах розвитку західної культури. По-третє, організовані відповідно до цих числових співвідношень звуки ми звично називаємо музикою. Згадуваний закон знаходить своє відображення у макрокосмі, мікрокосмі та творчій діяльності людини, представляючи “музику” в її найбільш глибокому й повному сенсі.

Отже, тепер, остаточно звільнившись від звички “мислити сучасно”, згадаймо, що згідно з традиційним світосприйняттям магічне використання звуку, побудованого відповідно до універсального закону, за принципом аналогії “симпатично” діє на всіх рівнях ієрархії. Як у мікро- і макрокосмі, так і за певних обставин може виробляти феномени, незрівнянні за масштабом з обмеженим характером звукових коливань.

Таким чином, звертаючись до самої міфологічного підґрунтя музичного мистецтва, як його розуміли в Давній Греції, ми доходимо вельми важливого висновку: початковим, “легендарним” і водночас еталонним і типовим застосуванням мистецтва музики (тобто як поезія — риторика — спів — танок), безперечно, є магічний обряд, серцевиною якого був звук, сповнений дії, який “зберігав енергію відповідних їм речей” (Асклепій).

Крім космологічного аспекту, давньогрецька традиція вбачала в музичному мистецтві потужне аксіологічне навантаження, сенс якого полягав у пошуку важелів впливу цього виду художньої діяльності на людину. Засновуючись на ідеї музики як засобу зцілення людини, ця ідея поступово трансформується в

площину виокремлення етичних засад музики, яка конкретизується в понятті “етос” — аналогічних душевним і тілесним властивостям людини елементів музики. Так, Аристотель пояснював сутність музичного етосу як особливий феномен, який впливає на внутрішній світ людини, адже музика дієва, й у її дієвості відбиваються знаки етичних властивостей. Тобто музика успадкувала моральні риси людини й тому була важливим аспектом виховання — пайдеї.

Таким чином, музична естетика давнини, віддзеркалюючи несамостійність музики й невідокремленість мистецтва зі сфери практичної діяльності, не виділялася у окрему сферу і була обмежена аксіологічною (тобто — “етичною”) та онтологічною (тобто — “космологічною”) проблематиками.

Давньогрецькі філософи (Піфагор, Геракліт, Платон, Аристотель) наголошували на суспільній значущості музики, її моральних і виховних функцій.

Музика доби Середньовіччя перетворюється на засіб спілкування людини з Богом й спонукає до її духовного вдосконалення. Саме в такому контексті розглянуто музику у філософських концепціях Августина Блаженного, Боеція, Касіодора.

Ці ідеї знайшли своє відображення в макрокосмі, мікркосмі й творчій діяльності людини, репрезентуючи музику в її найбільш глибинному і повному сенсі. Відповідно до цієї потрійної маніфестації, етичні засади музики актуалізувались у пізньому Середньовіччі як “ідея трьох узгоджених музик” — *musica mundana* (тобто музика макрокосму, яка мала ще назву *musica coelestis*), *musica humana* (музика мікркосму) та *musica instrumentalis*, тобто власне музика, що виконується на музичних інструментах.

Наведені вище “класи” музики в жодному разі не слід сприймати в сучасному “науковому” сенсі, оскільки, як і будь-які класифікації у традиційній науці, вони мають умовний характер; це ієрархічна традиція й будь-яка зі складових її ступенів, “узята окремо”, не має жодного сенсу, як не має смислу музика, позбавлена ритмічної основи або композиційної ідеї, чи хоч якої-небудь емоції.

Марсіліо Фічіно в своїй “Книзі Життя” стисло й чітко сформулював ідею про магійний вплив музики. У розділі зі значущою назвою “*De virtute verborum atque cantus ad beneficium coeleste captandum, ac de septem gradibus perducentibus ad coelestia*” (“Про користь слова й співу для отримання небесного благовоління, й про сім сходинок, що ведуть до небесного”) він пише: “Відтак тони, вибрані відповідно до зоряного закону і потім поєднані відповідно до того, як зорі співіснують між собою, утворюють певну загальну форму, яка містить в собі силу неба”.

Осмилення музичної культури Ренесансу орієнтоване на людину, стверджує гуманістичні цінності та ідеали, проголошує свободу людини. Визнаючи об’єктивність прекрасного, мислителі того часу надавали величезного значення музичному мистецтву як засобу пізнання природи, вважаючи, що науковий погляд позбавляє можливості розгледіти красу її творінь. Усе це виявилось в антропологічному тлумаченні музики.

Що ж відбулося зі звуками, сповненими дії, з яких складалася музика Аполлона і Орфея, Давида та єгипетських жреців? Судячи з усього, вона зазнала суттєвих змін у горнилі західної цивілізації.

Музична естетика Західної Європи XIV–XVI століть набуває більшої самостійності. Саме тоді знання, орієнтоване на філософські та релігійні погляди (Микола Орем, Еразм Роттердамський, Мартін Лютер, Козімо Бартолі тощо), доповнюється розглядом музично-теоретичних питань. Суттєва переорієнтація відбувається й у дослідженнях онтологічного аспекту. Музика вже потрактовується не як частина універсуму — розглядається її власна природа. В теоретичних працях цього періоду прокреслюється одна спільна риса — “зниження уваги до спекулятивних аспектів музичного досвіду, який так захоплював філософів більш раннього періоду, й посилення акценту на практичних проблемах, що виникли у зв’язку з настанням епохи нової поліфонічної музики, що стала головним річищем для поступового відходу від теологічних і космогонічних інтерпретацій музики й, відповідно, виникнення музичної естетики у

справжньому сенсі слова... Замість звичайного потрійного розподілу музики згідно з установленим формулюванням Боеція автори почали формулювати нові категорії музики..." [7, 95]. Таким чином, музична рефлексія цього періоду доповнює онтологічні та космологічні погляди на феномен музичного мистецтва антропологічною тематикою.

Звичайно, мотиви "трьох музик" і числа в "теоретичній музиці" ще два сторіччя залишались домінантними в музикознавчій думці. Але завдячуючи антропологічній і гуманістичній спрямованості у пошуках відповідей на сутність музичного мистецтва формується парадигма "практичної музики". Ця теоретична настанова розглядає музику в суто онтологічних характеристиках, як специфічний спосіб буття й тому позбавляє її універсалістських трактувань. Перші спроби обґрунтувати сутність "практичної музики" здійснив нідерландський музичний письменник і композитор Тинкторис, який у власній системі класифікації музики виокремлював музику записану та імпровізовану. У річищі цієї парадигмальної зміни теоретики музики цього періоду також розрізняють музику, що виконується (як акт виконавської творчості людини), та музику, яка "живе" в завершеному творі (так звана "musica poetica"). Також важливим імпульсом для виникнення парадигми "практичної музики" було зародження в часи *Arg nova* історичної свідомості як способу пояснення докорінного оновлення форм музичної практики. Певна "соціологізація" музичної рефлексії призводить до актуалізації питань, пов'язаних із соціальним буттям музики, музичного мистецтва. Скажімо, пояснення історичного розвитку музики Царліно виводив із витонченої потреби спілкування людей між собою. Таке зміщення фокусу з твору, що продиктований Богом, на профанну особистість, "індивідуальність" того, кому він продиктований, з поступовою втратою трансцендентної присутності, тобто зацікавленості в тому, а чи Богом продиктований цей твір, є не лише одним з явищ епохи гуманізму, а й суттю раціоналістично налаштованого Нового часу та доби Просвітництва.

Раціоналістичні та просвітницькі концеп-

ції XVII–XVIII століть, спрямовані на природне пояснення картини світу, стали імпульсом до оновлення філософського підґрунтя музичної естетики. Першорядної ваги набуває гносеологічна проблематика — вчення про наслідування природи та афективну дію музики. Філософським підґрунтям для гносеологічної парадигми музики стало вчення про афекти (картезіанство, Спіноза). Так, Р. Декарт відкрив причиново-детерміновані реакції людини на подразники зовнішнього світу, які наслідує музика, створюючи відповідний афект. Ж. Ж. Руссо пов'язував музичне наслідування з ритмом, який є аналогічним ритму рухів і мови людини. Саме цього часу відбувається безпосереднє формування "естетики" як окремої галузі філософії (у перекладі з грецької — чуттєвий, введений А. Баумгартером у 1750 р.). Згодом, 1784 р., Х. Ф. Д. Шубарт запроваджує до наукового тезаурусу термін "музична естетика", близький до терміна "філософія музики".

Поряд із філософською та музикознавчою рефлексіями наприкінці XVIII ст. з'являється композиторська музична естетика, яка активізує розвиток музичної критики. Музична практика цього періоду докорінно змінила головні тематичні вектори теоретичного обґрунтування музики. Актуалізується соціологічна та історіографічна спрямованість, суттєво переосмислюється гносеологічна проблематика, наприклад, у філософській системі Канта.

За Кантом, природа розглядається "не так, як вона постає... у вигляді мистецтва, ... вона дійсно є (хоча й надлюдським) мистецтвом" [3, 185] — продуктом Художника-Творця. Перефразуючи Канта, судження про музику не є лише естетичним судженням, а й моральним. Музика не є тільки красивою, але є втіленням духовно-високого. Таким чином, музику розглядають уже не як витвір мистецтва, а як саму природу, але ж не як фізичну природу, а як над-природу, як душевний стан божества, надлюдське буття якого позбавлене розмежування на фізичний і психічний, зовнішній і внутрішній, вольовий і образний світи.

Однією з нових концепцій, що надала можливість зрозуміти природну сутність мистецтва з погляду гри та естетичної видимості,

є теорія Ф. Шиллера, де гра, на противагу до утилітарної діяльності, є вільною, вона не накидається зовнішнім збудником, а тому є радісною. За Кантом, прекрасне в музиці є “формою гри відчуттів”. Особливого розвитку ця ідея, а також онтологічна проблема подібності музики до універсуму, отримали в естетико-філософській думці Німеччини в роботах братів Шлегелів, Гофмана, Новаліса, Гегеля, Шеллінга.

Розглядаючи музику гносеологічним аналогом природи, філософи XIX ст. визначають її як ключ до розуміння інших мистецтв, що у XX ст. набуває значення розуміння цивілізації в цілому (Ф. Ніцше, С. Георгі, О. Шпенглер). Поряд із цим і далі розвивається онтологічне розуміння мистецтва. Саме цього часу (наприкінці XIX — на початку XX ст.) відбувається перехід від класичної естетики до її неklasичного періоду, в теорії якого найбільш акцентовано метафізичний сенс предмету музичної естетики.

У XX ст. відбулися докорінні зміни в естетичному уявленні про мистецтво, його роль і функції: “Висока метафізика у сфері естетики й мистецтвознавства (головні естетичні категорії: прекрасне, піднесене, трагічне й комічне) раптом зникла і зрівнялася з буденним естетичним досвідом” [1, 45]. Проте нова сутність естетичного, хоча й спирається на класичні традиції, значно відрізняється від класичних дефініцій.

З погляду сучасної музичної естетики, твір мистецтва — самодостатній світ, живий і такий, що живе, наділений особливим духом — художнім, а ширше — естетичним, має реальне самостійне буття та виконує власне естетичні функції в Універсумі. Некласична естетика, особливо наприкінці XX — на початку XXI ст., не лише впроваджує систему нових паракатегорій і ґрунтується на філософсько-методологічних засадах попередніх епох, а й намагається переосмислити досвід класики, повертаючись до певних початкових, почасти вже ніби пройдених всередині класичної парадигми позицій.

До сказаного можна додати лише стисло цитату з твору одного мислителя, якому вдалося найвиразніше висловити філософські

орієнтири сучасної йому епохи, в якій всі згадувані вище тенденції поєдналися в один могутній голос: “Краса — річ проста, тоді як потворне є чимось екстраординарним, й усі, хто мають чуттєву уяву, у своїй хтивості, без сумніву, нададуть перевагу екстраординарному перед простим. Краса, свіжість вражають лише трохи; потворне й деградація завдають значно сильнішого удару, призводять до значно більшого потрясіння, і, як наслідок, до енергійнішого збудження” [див.: 2]. Іншими словами, “індивідуальні прозріння” автора часто-густо стають заміною божественної гармонії, а складність — стає синонімом майстерності. А що, як не механічне збудження, є сьогодні головною метою творчості, що галузе нам з усіх динаміків автомобільних приймаєчів й накидається з обкладинок глянцевого журналі? І з кожним днем засоби, що зумовлюють таке збудження, стають дедалі потужнішими, тому що побічним ефектом їхнього впливу є не лише атрофія духовного первня, а й оніміння органів сприйняття.

Саме тому музичне мистецтво в неklasичній естетиці із загостреною очевидністю постає як антиномічний феномен. Його сутність описується більш адекватно системою антиномічних дискурсів. В онтологічному плані витвір мистецтва є посередником, і такий посередник — самоцінний і специфічний — є посередником між Універсумом і людиною, яка є органічною часткою Універсуму й одночасно — творцем цього посередника, який наділяє його онтологічним статусом.

Таким чином, неklasична естетика робить сутнісні корективи до розуміння феномену й категорії “музичне мистецтво”. Тенденція виведення мистецтва з традиційного для новоєвропейської культури контексту “витончених мистецтв” активно реалізується на початку XXI ст., хоча й у іншій площині, ніж та, яка вбачалася минулого століття.

Підсумовуючи сказане, можемо зробити **висновок**, що в просторі сучасної науки музикознавство “естетизується”, виокремлюючи з себе музичну естетику, а остання, своєю чергою, породжує як “своє інше” (Гегель) особливу галузь гуманітаристики та спеціальну дисципліну — музичну культурологію.

На сучасному етапі формування та розвитку парадигми вищої музичної освіти актуалізується реалізація міждисциплінарних комплексів, у яких найскладніші — соціокультурні — мають методологічно вибудовуватися із залученням цілої низки галузевих дисциплін сучасного гуманітарного знання. Системний підхід дає змогу встановити та продуктивно розвинути зв'язки між усіма локусами знань про феномен людської культури.

У сучасній культурі надзвичайно зросла роль інтеграційних процесів. Активно впливають одна на одну й проникають одна в одну політична, філософська, моральна, наукова, художня свідомість. Закономірно дослідження в галузі мистецтва виходять за межі вузьких “цехових” рамок, вбираючи в себе широку ідеологічну проблематику. Це потребує нового науково-теоретичного синтезу. Надати підходи до нього здатні перш за все теорія культури і естетика. Тому праці навіть з окремих, конкретних питань історії та теорії мистецтва сьогодні настільки виразно виявляють культурологічну, естетико-філософську спрямованість.

Актуальність музично-культурологічного знання зумовлена сучасною когнітивною ситуацією, на якій позначився принцип відмови від сталих парадигм і стереотипів в галузях традиційного музикознавства. Визначальною рисою сучасної музично-естетичної рефлексії стала спрямованість на широкі культурологічні обґрунтування, які виходять за рамки традиційних методів теорії музики та мистецтвознавства. Традиційно європейське розуміння музики сформувалось у межах мистецтвознавства — музичної естетики, теорії та історії музики, музичної етнографії в останніх десятиріччях і було доповнене музично-теоретичними рефлексіями нових наукових дисциплін — порівняльного музикознавства, музичної антропології та музичної культурології. Тому сучасні музично-теоретичні науки у свій предметний зміст та методологічний інструментарій активно залучають філософсько-культурологічну компоненту. З іншого боку, методологічне “зрощення” музикознавчого та філософсько-культурологічного інструментарію як важливої ознаки музичної

культурології стало можливим завдяки тенденції сучасної філософсько-дослідницької думки звертатись до позараціональних способів буття людини в світі, серед яких музика посідає важливе місце.

Музикознавство дедалі більше інтегрується із суміжними мистецтвознавчими та гуманітарними науками, залучає загальноестетичну проблематику та методологію й у такому міждисциплінарному синтезі виокремлюється у самостійну галузь соціокультурного знання — музичну культурологію. Таким чином, музична культурологія як окрема галузь гуманітарного знання науково-методологічно та предметно-дисциплінарно зумовлена такими чинниками:

- музика, безперечно, є важливим чинником об'єктивізації культурної самосвідомості епохи, але теоретично-музикознавчі концепти майже не мають “зворотного” перекладу на загальнозначущу мову культури (професійно-музикознавча рефлексія узагальнює складні в технічному плані знання, які не можуть асимілюватись у гуманітарний епістемологічний комплекс);

- методологія музичної культурології узагальнює концептуальні засоби, які дають змогу ефективно зіставляти музичну форму і об'єктивно-раціональний зміст соціально-значущої рефлексії носіїв культури — композитора, виконавця, слухача, споживача музики.

Пошук нових методологічних засад музично-теоретичного знання спонукає звернутись до метатеорії музики, в межах якої музика розглядається як загальнокультурне явище у контексті культурно-історичного процесу розвитку суспільства.

Музика як невіддільна частина духовної культури в методологічній площині музичної культурології постає системою з певним соціальним контекстом, в якому поєднуються музичні твори, процес творчої діяльності, соціальні інститути.

Інтеграція музично-теоретичного знання втілюється у завданнях музичної культурології, в яких актуалізується спрямованість на фундаментальні дослідження ключових для мистецтва філософсько-естетичних та культурологічних категорій, їх логіко-семантичний

зміст, класифікації, вивчення аспектів і рівнів функціонування.

Не бажаючи завершувати короткий огляд цієї складної теми на такій “науково-раціональній” ноті, адже вона стосується музики, “знати яку — це означає знати смисл й божественну впорядкованість речей” (Гермес Трисмегіст), ми хочемо нагадати, що обраний кут зору нагадує погляд подорожнього на околиці з вершини гори.

Ми розуміємо, що розглянуті факти — це лише трель в тій великій мелодії, яку Творець виконує на колісній лірі часу, чий початок і розв’язка полягають у абсолютній досконалості, а окремі рухи якої ми, люди, невмілі слухачі, почасти сприймаємо за цілісне творіння, й розпочинаємо чи то радісно аплодувати, чи то обурено освістувати не до ладу, щоразу ніяковіючи й розпочинаючи прислухатися знову.

Література:

1. *Бычков Ю. Н.* Методология музыкознания / Ю. Н. Бычков. — М., 1999.
2. *Бычков В.* После “Корневища”. Прологомены к постнеклассической эстетике / В. Бычков // Эстетика на переломе культурных традиций. — М., 2002.
3. *Кант И.* Критика способности суждения / И. Кант. — М., 1994.
4. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов // Эстетика на переломе культурных традиций. — М., 2002.
5. *Эйгес К.* Очерки по философии музыки / К. Эйгес // Звучащие смыслы. Альманах. — С-Пб., 2007.
6. *Coomaraswamy Ananda K.* Traditional Art and Symbolism / Ananda K. Coomaraswamy. — Princeton, 1977.
7. *Fubini Enrico.* The History of Music Aesthetics / Enrico Fubini. — London, MacMillan Press, 1990.